

#11

FROM PERFORMANCE TO PRINT: EXPORTING LORCA THROUGH PAPERBACK TRANSLATIONS OF *LA CASA DE BERNARDA ALBA* (1998-2012)

Jennie Rothwell

Department of Hispanic Studies - Trinity College Dublin

Recommended citation || ROTHWELL, Jennie (2014): "From Performance to Print: Exporting Lorca through Paperback Translations of *La casa de Bernarda Alba* (1998-2012)" [online article], 452°F. *Electronic journal of theory of literature and comparative literature*, 11, 179-191, [Consulted on: dd/mm/aa], <http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f-mis-jennie-rothwell-orgnl.pdf>

Illustration || Laura Castanedo

Article || Received on: 31/01/2014 | International Advisory Board's suitability: 19/04/2014 | Published: 07/2014

License || Creative Commons Attribution Published -Non commercial-No Derivative Works 3.0 License.



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. Introduction

English-speaking theatre audiences have been exposed to Federico García Lorca's final play *La casa de Bernarda Alba* since the 1960s, when San Francisco's Encore Theatre staged a production (directed by Lee Brewster) in 1963 and have enjoyed a myriad of performances since. David Johnston argues that Lorca has effectively entered the British theatre canon, and comments on the proliferation of productions since 1986, a year marking the fiftieth anniversary of the poet and playwright's death, and the loosening of copyright regulations (Johnston, 2007: 78; 92-93 n1). Catalan actress and director Núria Espert directed a London revival that same year that she describes as "muy violenta, trágica, apasionada y muy española" (Torres, 1986).¹ Transitioning from performance to print, this article examines the spate of translated versions published or reissued in paperback editions in Britain and Ireland since 1998, and questions how their covers and extra-textual materials preserve or omit this sense of Spanish national identity for a foreign reader encountering the text in a bookshop. Six versions will be compared, beginning 11 years after Espert's much-lauded production and the anniversary commemorations for Lorca in Spain, allowing a decade for the play to assimilate into the Anglophone dramatic consciousness.² Els Adringa notes:

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)

These reception mechanisms embedded into the foreign cultural domain will be scrutinised here in relation to the visual aspects of each book's publication (cover and blurb) and the extra-textual material provided in the editions (translator's notes or preface), focusing on what each of these aspects reveals about the target readership and the play's "career" in English. Gunilla Anderman suggests that Lorca, like Chekov and Ibsen, has almost become an honorary British dramatist (Anderman, 2006: 5), consequently, this article will assess if this status is reflected in the afterlife of the play as a published edition in English.

1. Performability issues

Susan Bassnett writes about the absence of theoretical material on

NOTES

1 | Brief production histories are provided by Clifford (2012), Johnston (2007) and Edwards (2007, 1998).

2 | This article focuses on paperbacks because these are the editions most likely to be sold in commercial bookshops.

the subject of theatre translation, noting that “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) If the theatre script, published or unpublished, is a work in progress, and the final act of translation takes place on the stage, then *Bernarda Alba*’s “sedimentation” in a foreign cultural field has as much to do with the performance of the play as the text itself. The editions of translations discussed here by Jo Clifford (2012), Rona Munro (Methuen: 2009, Nick Hern: 1998), David Hare (Faber and Faber: 2005), Michael Dewell and Carmen Zapata (Penguin Classics: 2001, Penguin: 1992), John Edmunds (Oxford World’s Classic: 1999) and Gwynne Edwards (Methuen: 1998, reprinted in 2007) each present a text in motion, a product in transition from book to stage production. Considering that Lorca’s work has only been widely available and openly discussed since the dissolution of the Franco regime in 1975, these six translations that were on the market during a relatively short period attest to the Spaniard’s contemporary popularity and almost compulsory inclusion in any form of Hispanic study at university level, or within twentieth-century Drama Studies. Each of the published versions discussed introduce Lorca’s play to the English-speaking market and culture in a different way, with the majority using the visual enhancements of cover art and blurbs with accompanying material to engage with preconceived perceptions of the work and its land of origin.

1.1 Language and the canon

Although Lorca proclaimed that *Bernarda Alba* contained “not a drop of poetry” but only “reality! Pure realism!” (Gibson, 1989: 435), by reflecting the Falangist intolerance of homosexuality and the repression of women, the play functions as a poetic metaphor of oppression. The characters are at once universal, epitomizing the oppressed in a collective sense, while also reflecting a local culture and background.³ They speak a dialogue that C.B Morris describes as possessing “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). This local colour and precise psychological profiling presents the ultimate challenge to the translator, who must attempt to transpose the Andalusian dialect of the time and the metaphorical aspects of the play, without alienating the Anglophone reader. Further to this, the poet’s brother, Francisco García Lorca writes;

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

NOTES

3 | The Spanish names of the characters in the play are important, as all relate to oppression and suffering in some way. Angustias, from *angustia*, meaning anguish, Martirio from *martirio*, meaning martyrdom, Amelia derives from *amargo*, meaning bitterness. Magdalena is a common name derived from another metaphor of suffering, the phrase *llorar como una Magdalena* referring to Mary Magdalene weeping at the death of Jesus. Pepe el Romano’s name gives him a precise geographical origin, as people from the Vega area of Granada were known as *romanos* (See Gibson, 1989: 4). This name gives Pepe a symbolism as an ‘everyman’ figure, a faceless *romano*. This naming element is something typical of Lorca’s work and cannot be translated appropriately into a foreign language, but is extremely relevant and enriching to the Spanish original.

himself with the impulses of his country's people. (Graham-Luján and O'Connell, 1976: 6)

Thus how does the translator transpose this Spanishness into a new version in English? André Lefevere notes the monolingual foreign reader's reliance on their translator for access into the world of the original (Lefevere, 2004: 239-256). However, the popularity of Lorca in the Anglophone world means that many readers will have some idea as to the background of the drama, or as Borges puts it, "with famous books, the first time is actually the second, for we begin them already knowing them" (Borges, 1999: 69). Considering Lorca's status as a touchstone dramatist for Hispanists, students and theatre-goers alike, commercially speaking the different needs of these various target audiences goes some way in explaining the proliferation of translations during this period. Frequently referred to as Lorca's masterpiece and more often than not sold with a reminder that it was the final drama written before his death in 1936, the status of the text is elevated due to its socio-historic value. Indeed, in the Penguin edition with an "official" translation by Dewell and Zapata (2001), the title *The House of Bernarda Alba and Other Plays* reveals the commercial potential of the drama, with the collection marketed on the strength of its standing as the best-known play of Lorca's rural trilogy. This snapshot of women in rural Andalusia at a specific time in Spain's history is explored through the distinct covers, each appealing to a different reader and revealing the expectations of different facets of the publishing market.

2. Cover art and expressions of the national

Johnston argues that "residual cultural opacity" and a tendency towards "an embarrassing level of melodrama" have affected performances of Lorca's theatre in translation, with some descent into stereotypical interpretations of peninsular culture and traditions (Johnston, 2007: 78). This article argues that the same is true of the covers of published editions of Lorca's plays, as they export certain facets of Spanish national identity for a tourist gaze. Most of the covers engage with a foreigner's preconception of Andalusia and its people rather than the characters in the plays, portraying archetypal representations of Lorca's Spain. Anglophone literature on Spain such as *Homage to Catalonia* or *For Whom the Bell Tolls* provide this tourist gaze from within war-torn Spain, while the editions of translations of Lorca's play aim to project his insider's gaze and promote the play as an authentic piece of cultural history. In this particular study, the variation in cover design of the same text is startling. These editions are not for Andalusians, or even Spaniards, but the "national character" inherent to Lorca's work, identified by the poet's brother or by Espert, represents itself visually on each of

the covers, however, in a form acceptable and appealing to a foreign market. The changing nature of the covers used demonstrates Lorca's assimilation into the British canon, or at least into the theatre-going consciousness, as the artwork becomes more denationalised and production-focused.

The 1998 Methuen edition (translated by Lorca scholar Gwynne Edwards) depicts a scene from the Lyric Theatre's 1986 production directed by Espert. Bernarda, Poncia and three of the daughters are pictured during Act III, their shocked expressions and Bernarda's kneeling pose indicating the final moments of the play, as the matriarch proclaims a new period of mourning for her youngest daughter Adela. The cover distinctively presents the work as a living, breathing production rather than the culturally homogenous photographs or semi-famous themed paintings seen on many book covers. In the link to Espert's production, Methuen maintains the national specificity and reverence for the original. The black and white photography lends a degree of the artistic to the cover, but also conveys a certain sense of authenticity as a document of Espert's production, although Edwards describes the translation provided by Robert MacDonald for the Lyric Theatre run as "lacking" in certain points (Edwards, 1988: 346). However, the "truth" or "history" apparent in these photographs synthesise with Lorca's intention that the three acts appear as a "photographic documentary" (García Lorca/ Ramsden, 1983: 2).

Contrastingly, the 1992 Penguin and 2001 Penguin Classics edition (translated by Michael Dewell and Carmen Zapata) provide a painting, *Spanish Night* by Cubist/Dadaist/Surrealist artist Francis Picabia from 1922 as its cover art. The painting's title, signature and explanation (*Sangre andaluza/Andalusian blood*) appear as large as the font used in the editions title. The painting is monochrome, with the exception of red and yellow targets (the colours of the Spanish flag) on the female figure's body. The male and female silhouettes contrast in colour, clothing and posture, with the male dressed, standing in a dynamic flamenco pose, while the female appears to be nude, inert like a chalk outline of a dead body. However, the dominance of the male figure in the painting is somewhat misaligned. Men do not dominate in Lorca's drama, rather the oppression of women, particularly in rural areas, emanates from this trilogy of plays. The picture itself is a blackboard on an easel, with an empty box (presumably of chalk) on the floor nearby. This didactic element, with the painting functioning as a pictorial lesson about Andalusian blood, resonates in a similar fashion to the text within the book; Lorca's rural trilogy speaks as a lesson in Andalusia, its tragedies, its traditions and its people. The other plays *Bodas de Sangre/Blood Wedding* and *Yerma* relate similarly to this cover art. As we know from the title page, Dewell and Zapata are Lorca's official translators, and their authority adds another layer of didacticism to the text.

Similarly, the 1998 Oxford edition (translated by John Edmunds) features a painting, *The Spanish Model* by Vanessa Bell. However, this stereotypical image of the Spanish *maja* has little to do with the black-clad family in mourning of *La casa de Bernarda Alba*. Yet, considering that Edmunds' edition is a collection of four plays, a perfectly coherent image for all four would have proved difficult to find. The cover is appealing and bright, with the pensive model a picture of the Andalusian tradition. Her accoutrements of fan, veil, flowers and shawl provide the Anglophone reader with an image so distinctively Spanish that it is impossible to locate the text anywhere else. The painting also locates the play in time without being too specific, the historic image representing a time in the past rather than the present. As an Oxford's World Classic, the historic weighs heavily on the publication regardless of the cover image, as any allusion to "classic" instantly locates a text in the past.

The intertextuality of the two covers featuring paintings engage with something very different to the 1998 Methuen, namely extra-textual visual art forms, while Edward's cover remains in the arena of theatre. Contrastingly, the Faber edition presents a black and white nude photograph published in 2005 to coincide with his David Hare's version of the play at the National Theatre. In the picture, a young woman faces away from the camera, hunched and vulnerable looking. Presumably this is Bernarda's youngest daughter Adela, after a not-so clandestine encounter with her lover, Pepe el Romano. However, this photo encourages other connotations, especially for readers without any background knowledge of the text. This nude figure is a universal, sensuous image in an artistic black and white photograph: a faceless, fragmented woman that could be anyone, yet the informed buyer can identify the image with Adela. This figure is not particularly Spanish, avoiding any stereotypes of Andalusia, placing the drama in a worldwide canon of plays, rather than singling it out as a historic or national drama. Non-Spanish readers of the text are not alienated by foreignness; rather they are given a familiar, denationalised image as an introduction to the play.

Geraldine Brodie comments that regardless of critical response to the play, as a production staged by a publicly-funded institution such as the National Theatre the large auditorium is expected to be full every night. For Brodie this creates:

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)

The same could be said of the covers of recent translations, providing novelty for the seasoned Lorca fan, and accessibility for the novice reader or audience member. This ease of understanding comes to the

fore in Methuen's expansion of its catalogue of Lorca translations and adaptations with the 2009 publication of *The House of Bernarda Alba: A Modern Adaptation by Rona Munro*. Transposed to a contemporary Scottish context, Munro's version was first published by Nick Hern in 1999 with a black and white photo cover of two girls dancing, again removing any trace of national specificity. Nonetheless, this article focuses on the Methuen edition as an example of how different readerships are targeted by the same publishing house, especially one more likely to be on the shelves of a non-specialist bookshop. The 2009 cover features a photograph of actress Siobhan Redmond in the title role, dressed in black and austere gazing at the reader from an ornate chair, with a Rottweiler at her side. Like the Faber edition, the publication is tied to a specific production by the National Theatre of Scotland, with Munro's version touring various venues during 2009.

The reprint of Edwards' translation in 2007 was given a makeover with a photograph of a barred window on a whitewashed wall, with some cacti almost reaching the sill. The entire cover has a blood-red filter, complementing other Lorca translations of *Yerma* and *Blood Wedding*, advertised on the back cover. Notwithstanding the commercial advantages of producing a coherent, attractive cycle of works for sale, the increasing emphasis given to the publication series in the more recent translations adds to Lorca's denationalisation and assimilation into the canon of English-language theatre. Although the 2012 Nick Hern edition (translated by Jo Clifford) has no cover art to entice the reader, the book forms part of the "Drama Classics" (for pre-1945 classic drama, according to the Nick Hern website) series, targeting a broad readership who are named on the imprint page as "students, actors and theatre-goers". The playwright's name appears on the front cover simply as Lorca, confirming the familiarity with his work, while the back cover compounds his position as a canonical playwright, listing other dramatists published in the series, like Chekhov, Ibsen and others of many nationalities. This series-focused design denationalises the play to an extent, if not confirming Anderman's assumption about Lorca's honorary Britishness then placing him in a post-national dimension of 'classic' drama, and perhaps completing the cross-cultural sedimentation process. Lefevere writes:

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).

In this way, each of the translations examined present a different, although sometimes overlapping, receiving culture targeted by each publishing house with a distinct naturalisation of Lorca's last play.

2.1 Blurbs

The blurb on each edition, the “most avowedly commercial of all criticism” (Lefevere, 2004: 252), act as an advertisement to the reader, a succinct and concise statement that confirms the works greatness through the words of a well-known pundit or publication. Lefevere dubs critical material, reviews and other extra-textual commentary “refractions”, stating that it is “through critical refractions that a text establishes itself inside a given system” (Lefevere, 2004: 252). The accompanying critical material inside each edition also helps focus the marketing of a work on a certain audience, but lacks the immediacy of the cover and blurb.

Each blurb differs in its focus, highlighting various aspects of Lorca’s plays published therein, but it is the direct and indirect comments about each translation that are relevant to this discussion. For example, Faber/Hare’s edition does not mention his name or credentials, nor does it offer any review snippets of the publication or the National Theatre production of the play. As a first edition, it can be presumed that any new prints made of this book would include such material.

Both of the Methuen/Edwards editions provide two reviews, from *The Guardian* and *The Observer*, each commenting on Lorca’s dramatic prowess, while the Penguin/Dewell and Zapata text presents Seamus Heaney quote in huge font touting Lorca as “the epitome of Romantic Spain”. This practice makes a claim for the weight of the text as a canonical drama, and for Lorca as a classic dramatist. Rather than simply naming the newspaper that published the comment like the Methuen editions, referencing a Nobel Laureate like Heaney adds another veneer of authority to Dewell and Zapata’s version, and reminds the reader of Lorca’s national origins. The translator’s names do not appear on the front cover of the Penguin edition, but on the back they are credited with translating the three plays. Edmunds’, Hare’s and Munro’s blurbs do not provide outside critical input, rather the publishing houses commend Lorca and the translators themselves on the back covers. Overall, the blurbs impart another validation of the work, deeming the play worthy of translation and supplying a crystallised summary of the plot, Lorca and the edition itself. Only Clifford’s edition forgoes a blurb, providing the aforementioned list of “The World’s Greatest Playwrights” according to the house style for the Drama Classics series.

2.2 Preface/ Translator’s notes / Footnotes

To venture closer to the translated play itself, the preface, translators’ note or introduction provides an opportunity for the translator or adapter to place their work within a continuum of versions and justify their version. For example, the 1998 and 2007 Methuen/Edwards

editions are published as student editions with a parallel text with extensive notes. The series contains works by Brecht and Chekhov amongst others, but only Edwards' text provides both original and translated text, in order to provide a coherent English version of the play as an access point for students. Edwards comments on the work of others before him, and writes that the previous translations by Dewell and Zapata and by Graham-Lújan and O'Connell have a "marked American tone and both translate the original fairly literally" continuing to point out "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-liii).

Similarly in 1999, John Edmunds, whose version is described on the back cover as "fluent and rhythmic", claims in his translators note that the translator must work out the subtext of a play, as an actor does, and highlights his commitment to a performable version (García Lorca/Edmunds 1999: iii). As Bassnett points out:

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)

This "duality" that Bassnett focuses on is the main problem faced by all the translators of *La casa de Bernarda Alba*. Edmunds focuses on the performability of his version; however, his explanatory notes lean towards a more academic readership. These notes are useful to the director or actor (which Edmunds himself is both), but are not an element of performance. Perhaps Edmunds claim is for a producible version of the play rather than a finished stage script.

Subsequently, as Lorca's "official" translators, Dewell and Zapata achieve their status in the title *The House of Bernarda Alba and Other Plays: The New Authorized English Translation by Michael Dewell and Carmen Zapata*. When writing his translators note, Dewell notes the lack of playable translations available in 1991 (García Lorca/Dewell and Zapata, 2001: xxvii). He cites the success of his and Zapata's translation of *Bodas de sangre/Blood Wedding*, with the acclaim and awards further bolstering their position as authorised and official Lorca translators. Despite the focus on performance issues in the preface, Dewell and Zapata's version targets drama lovers, not necessarily performers, those who love "the classics" (a fitting aim for a book belonging to the Penguin Classics Series). Lorca fans that may not have had access to these plays in English before can rest assured in the legitimacy and credibility of this translation, a factor which is pointed out by every means possible in this edition. However, just as Borges remarks that "there can only ever be drafts" (Borges, 1999: 69), Dewell similarly divulges 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), thus undermining the strict authority of his translation, admitting its inferiority to the original.

Hare’s edition seems aimed at performers and directors. In his preface, he acknowledges that his text is adapted from a literal translation by Simon Scardifield (García Lorca/David Hare, 2005, v). Regarding this system of indirect translation, Bassnett notes that the notion of performability is “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 does not pretend that he has mastered the Spanish language, claiming to be an “adapter” rather than a translator. However, the publications full title *The House of Bernarda Alba: In a New English Translation by David Hare* indicates otherwise. On first inspection this text is being marketed as a translation rather than an adaptation or version. Like Edmunds, Hare focuses on performability, but does not provide explanatory footnotes, endnotes or a glossary as the other 1990s editions do. Munro’s edition has no introduction or translator’s note, but the imprint page of the book gives a brief summary of her writing career in film, television and theatre, underneath a short biography of Lorca, giving her equal billing.

Although Nick Hern Books provide scripts chiefly for performance and control the production rights to the plays it publishes, Clifford’s edition, like others in the series, comes with a lengthy but “accessible” introduction, a timeline of Lorca’s life and suggested further reading. The imprint page also underlines the importance of being “actable and accurate” and remarks that while previous scholarship has been taken into account, no explanatory footnotes are provided; rather a glossary of “difficult words” follows the play (García Lorca/Clifford, 2012, imprint). Clifford’s translation was performed in 1989 at Edinburgh’s Royal Lyceum, but the back to basics approach of this revised edition veers away from the more academic focus of the 1990s editions, while the accompanying material sets a more didactic tone than the Hare or Munro versions, which are ultimately tied to their respective productions.

3. Conclusion

Ortrun Zuber identifies the problems of theatrical translation and claims “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).

Thus the audience of a translated work is of utmost importance; not only has the play itself changed, but the receiving culture presents a markedly different audience from the original, in nationality, language, cultural background and time. Shifting from performance to publication mimics this movement and changed mode of experience, with the audience of a performed play and readership of a published edition not always overlapping, or sharing priorities and expectations of a translated edition. In conclusion, Lefevere writes:

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).

In this way, Lorca’s play filters into the English speaking system, arriving as a text that is already renowned as canonical and much dissected. The “aesthetic potential” of the play is forefronted through the cover art, blurbs and critical material that accompany the translations, while each subsequent publication has contributed to Lorca’s assimilation into the British theatre canon. To use Adrinda’s term, it is the “sedimentation” of the play into the consciousness of the receiving culture that becomes a substitution for the original, as the translated script functions as a tool for Zuber’s “double process”, providing access to the Spanish text for an English production. The “refractions” of cover art, blurbs and critical material provide valuable information as to the target audience and account for the abundance of translations in the given period, but it is the innumerable productions of the play around the world that truly capture the sedimentation of Lorca’s last drama in translation.

Works cited

- 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

#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

#11

DE L'ESCENARI A LA IMPREMTA: L'EXPORTACIÓ DE LORCA MITJANÇANT LES TRADUCCIONS EN EDICIONS DE BUTXACA DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA* (1998-2012)

Jennie Rothwell

Department of Hispanic Studies - Trinity College Dublin

Il·lustració || Laura Castanedo

Traducció || Marta Mayorga Muñoz

Article || Rebut: 31/01/2014 | Apte Comitè Científic: 19/04/2014 | Publicat: 07/2014

Llicència || Reconeixement-No comercial-Sense obres derivades 3.0 de Creative Commons



Resum || Aquest article investiga la proliferació de les traduccions i versions en llengua anglesa de *La casa de Bernarda Alba* (1936) de Garcia Lorca publicades en edicions de butxaca des del 1998, per tal d'estudiar l'assimilació de Lorca en la consciència dramàtica de parla anglesa. Mitjançant l'estudi de les cobertes, ressenyes i materials extratextuals proporcionats pels editors i traductors, aquest article considera quines facetes de la identitat nacional espanyola són comercialitzades en una audiència anglòfona i si aquestes edicions contribueixen a desnacionalitzar la imatge de Lorca com a «dramaturg clàssic».

Paraules Clau || Traducció teatral | Edició | Disseny de coberta | Interpretació

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. Introducció

El públic de teatre angloparlant ha estat exposat a l'última obra d'en Federico Garcia Lorca *La casa de Bernarda Alba* des de la dècada dels seixanta, quan la San Francisco's Encore Theatre va portar a escena una producció, dirigida per Lee Brewster, el 1963 i des de llavors ha gaudit d'innombrables representacions. David Johnston argumenta que Lorca ha entrat a formar part del cànon del teatre britànic eficaçment i comenta la proliferació de representacions des del 1986, l'any del cinquantè aniversari de la mort del poeta i dramaturg, així com de l'afluïxament de les lleis reguladores dels drets d'autor (Johnston, 2007: 78; 92-93 n1). L'actriu i directora catalana Núria Espert va dirigir una nova producció a Londres aquell mateix any que descriu com "muy violenta, trágica, apasionada y muy española" (Torres, 1986).¹ De la transició de l'actuació a la versió impresa, aquest article examina l'allau de traduccions publicades o reeditades en edicions de butxaca al Regne Unit i a Irlanda des del 1998, i qüestiona com les portades i el material extratextual preserven o ometen aquest sentit d'identitat nacional espanyola per a un lector estranger que es topa amb aquest text a la llibreria. Es compararan sis versions, començant onze anys després de la producció tan aclamada d'Espert i de les commemoracions per l'aniversari de Lorca a Espanya, permetent així una dècada per a l'assimilació de l'obra per part del públic de teatre anglòfon.² Els Adringa observa:

la transferència d'una peça literària forana a un espai cultural mutable i en evolució amb els seus subsistemes canviants constitueix una part crucial de la "carrera" de qualsevol obra. És particularment fascinant observar com una obra de literatura es sedimenta en aquests nous ambients i incentiva noves avaluacions que ens fan reflexionar sobre el camp sociocultural on és rebuda, revelant tant el *potencial estètic del text* com *les estructures i els processos que s'amaguen dins el camp sociocultural de rebuda*. (Adringa, 2006: 202, el meu emfàsi)

Aquests mecanismes de recepció encastats al domini cultural estranger seran escodrinats amb relació als aspectes visuals de cada publicació (coberta i ressenya) i del material extratextual que aporta cada edició (les notes del traductor o el prefaci), prestant atenció a què revela cadascun d'aquests aspectes sobre el públic a qui va dirigit i la "carrera" de l'obra en anglès. Gunilla Anderman suggereix que Lorca, així com Txékhov i Ibsen, gairebé ha esdevingut un dramaturg honorífic britànic (Anderman, 2006: 5), conseqüentment, aquest article valorarà si aquest estatus queda reflectit en l'obra en les edicions publicades en anglès.

NOTES

1 | Clifford (2012), Johnston (2007) i Edwards (2007, 1998) proporcionen històries breus sobre producció.

2 | Aquest article se centra en edicions de butxaca perquè són les que més probablement es vendran en llibreries comercials

1. Aspectes de representació

Susan Bassnett escriu sobre l'absència de material teòric sobre el tema de la traducció teatral i observa que “la dificultat està en la natura del text teatral, que existeix en relació dialèctica amb la representació del text mateix i és, doncs, llegit freqüentment com a quelcom “incomplet” o “parcialment realitzat” (Bassnett, 1989: 99). Si el guió teatral, publicat o no, és un treball en curs, i l'acte final de la traducció té lloc dalt de l'escenari, la “sedimentació” de *Bernarda Alba* en un camp cultural estranger té tant a veure amb la representació de l'obra com amb el text mateix. Les edicions de les traduccions analitzades aquí —Jo Clifford (2012), Rona Munro (Methuen: 2009, Nick Hern: 1998), David Hare (Faber and Faber: 2005), Michael Dewell i Carmen Zapata (Penguin Classics: 2001, Penguin: 1992), John Edmunds (Oxford World's Classic: 1999) i Gwynne Edwards (Methuen: 1998, reimpressa el 2007)— presenten un text en moviment, un producte en transició del llibre a la producció teatral. Tenint en compte que el treball de Lorca només ha estat disponible àmpliament i se n'ha pogut parlar obertament des de la dissolució del règim de Franco el 1975, aquestes sis traduccions que varen ser al mercat en un període de temps relativament curt demostren la popularitat contemporània de l'autor espanyol i la inclusió gairebé obligatòria en qualsevol forma d'estudi hispànic en l'àmbit universitari o dins dels estudis de teatre del segle xx. Cadascuna de les versions publicades estudiades introdueixen l'obra de Lorca al mercat i cultura anglòfons de forma diferent, la majoria utilitza les aportacions visuals de les cobertes i les ressenyes i altres materials per relacionar-los amb les percepcions preconcebudes de l'obra i del lloc d'origen.

1.1 El llenguatge i el cànon

Tot i que Lorca va proclamar que *Bernarda Alba* no contenia “¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo puro!” (Gibson, 1989: 435), al reflectir la intolerància falangista de l'homosexualitat i la repressió de les dones, l'obra funciona com a metàfora poètica de l'opressió. Els personatges són universals i personifiquen els oprimits en un sentit col·lectiu, mentre que a la vegada reflecteixen una cultura i un rerefons local.³ El diàleg dels personatges posseeix, segons descriu C.B. Morris, “un alt grau de fidelitat: els qui el parlen i el poeta que l'enginya per a una representació magistral, ahora psicològica i teatral, en seleccionar les paraules correctes en el moment idoni i per les raons emocionals encertades” (Morris, 1989: 498). Aquest color local i perfil psicològic precis presenta el desafiament definitiu per al traductor, qui ha d'intentar de transposar el dialecte andalús de l'època i els aspectes metafòrics de l'obra sense alienar el lector anglòfon. A més, el germà del poeta, Francisco Garcia Lorca, escriu:

NOTES

3 | Els noms espanyols dels personatges són rellevants ja que tots ells estan relacionats amb l'opressió i el patiment d'alguna manera o altra. Angustias, prové de *angustia*, que vol dir ‘angoixa’; Martirio, de *martirio*, vol dir ‘martiri’; Amelia ve de *amargo* i significa ‘amargor’. Magdalena és un nom també derivat d'una metàfora sobre patiment, la frase plorar com una magdalena fa referència a Maria Magdalena plorant per la mort de Jesús. El nom de Pepe el Romano li dona un origen geogràfic precís, ja que la gent de l'àrea de la Vega de Granada són coneguts com els *romanos* (Gibson, 1989: 4). Aquest nom dona a Pepe el simbolisme d'un home qualsevol, un *romano* anònim. La simbologia dels noms és recurrent en l'obra de Lorca i no pot ésser traduït adequadament en una altra llengua, però és extremadament rellevant i enriquidor en l'original en espanyol.

S'ha dit que Federico, millor que cap altre poeta de la seva generació, representa els espanyols en la poesia. Potser aquest caràcter nacional és defineix més clarament per les seves arrels dramàtiques, la seva vocació d'identificar-se amb els impulsos de la gent del seu país. (Graham-Luján and O'Connell, 1976: 6)

Així doncs, com transposa el traductor aquesta espanyolitat en una nova versió en anglès? André Lefevere observa que el lector estranger monolingüe confia en el traductor per accedir al món de l'original (Lefevere, 2004: 239-256). No obstant això, la popularitat de Lorca al món anglòfon significa que molts lectors ja tenen una idea pel que fa al rerefons del teatre o, com diu Borges, "with famous books, the first time is actually the second, for we begin them already knowing them" (Borges, 1999: 69). Si considerem l'estatus de Lorca com la pedra de toc dels dramaturgs hispanistes, tant per als estudiants com per al públic de teatre, comercialment parlant les necessitats diferents d'aquestes audiències diverses d'alguna manera expliquen la proliferació de traduccions durant aquest període. Referida freqüentment com l'obra mestra de Lorca i sovint venuda amb el recordatori que va ser l'última obra escrita abans de la mort de l'autor el 1936, l'estatus del text s'eleva a causa del seu valor sociohistòric. De fet, a l'edició de Penguin amb una traducció "oficial" per Dewell i Zapata (2001), el títol *The House of Bernarda Alba and Other Plays* revela el potencial comercial de l'obra, ja que comercialitza la col·lecció basant-se en la força de la peça com a l'obra més coneguda de la trilogia rural de Lorca. Aquesta panoràmica de les dones a l'Andalusia rural en un moment concret de la història d'Espanya és explorada a través de diferents portades, cadascuna apel·la un lector diferent i revela les expectatives de les diverses facetes del mercat editorial.

2. El disseny de coberta i l'expressió d'allò nacional

Johnston argumenta que l'"opacitat cultural residual" i una tendència cap a "un nivell vergonyós de melodrama" han afectat les representacions del teatre de Lorca en les traduccions, amb una davallada a les interpretacions estereotipades de la cultura i tradicions peninsulars (Johnston, 2007: 78). Aquest article raona que succeeix el mateix amb les cobertes de les edicions publicades de les obres de Lorca, ja que exporten certes facetes de la identitat nacional espanyola per a una mirada forastera. La majoria de les cobertes tenen més a veure amb idees preconcebudes d'Andalusia i la seva gent que amb els personatges de l'obra i dibuixen unes representacions arquetípiques de l'Espanya de Lorca. La literatura anglòfona sobre Espanya així com *Homage to Catalonia* o *For Whom the Bell Tolls* proporcionen aquesta mirada forastera des d'una perspectiva de l'Espanya destrossada per la guerra, mentre que

les edicions de traduccions de l'obra de Lorca aspiren a projectar una mirada des de dins i promoure l'obra com una peça autèntica d'història cultural. Aquestes edicions no són per a andalusos, ni tan sols per a espanyols, però el "caràcter nacional" inherent a l'obra de Lorca, identificat pel germà de l'autor o Espert, es representa a si mateix visualment en cadascuna de les cobertes, això sí, d'una manera acceptable i atractiva per a un públic forà. La naturalesa canviant de les portades utilitzades demostra l'assimilació de Lorca dins el cànon britànic, o com a mínim, dins la consciència dels espectadors, ja que l'obra d'art es desnacionalitza i s'orienta a la producció.

L'edició de Methuen del 1998 (traduïda per l'estudiós de Lorca Gwynne Edwards) mostra una escena de la producció del 1986 del Lyric Theatre dirigida per Espert. Podem veure Bernarda, Poncia i tres de les filles durant el tercer acte, les expressions sobresaltades de les quals i Bernarda agenollada indiquen que es tracta dels últims moments de l'obra, quan la matriarca proclama un nou període de dol per la filla petita Adela. La coberta presenta de forma particular l'obra com una producció viva, que respira, més que no pas les fotografies culturalment homogènies o els quadres temàtics semifamosos vistos a moltes cobertes. En relació amb la producció d'Espert, Methuen manté la especificitat i la reverència per l'original. La fotografia en blanc i negre aporta un toc artístic a la coberta, però també transmet un cert sentit d'autenticitat com a document de la producció d'Espert, tot i que Edwards diu que la traducció feta per Robert MacDonald per al Lyric Theatre té mancances en certs aspectes (Edwards, 1988: 346). Tanmateix, la veritat o història aparent en aquestes fotografies sintetitzen amb la intenció de Lorca que els tres actes fossin un "document fotogràfic" (Garcia Lorca/ Ramsden, 1983: 2).

Per contra, les edicions de Penguin del 1992 i Penguin Classics del 2001 (traduïdes per Michael Dewell i Carmen Zapata) contenen un quadre, *Spanish Night*, per l'artista cubista, dadaïsta i surrealista Francis Picabia del 1922 a la coberta. El títol del quadre, la signatura i l'explicació (sang andalusa) apareix amb la mateixa grandària de font utilitzada al títol de l'edició. El quadre és monocromàtic, exceptuant el groc i vermell de les dianes (els colors de la bandera espanyola) al cos de la figura femenina. Les siluetes masculina i femenina contrasten en color, vestuari i postura: l'home està vestit i apareix en una posició dinàmica de flamenc, mentre que la dona sembla nua, inerta, com el contorn dibuixat amb guix d'un cos mort. Tot i així, el domini de la figura masculina al quadre està mal alineat. Els homes no predominen en l'obra de Lorca, en canvi, l'opressió de les dones, particularment en les zones rurals, queda palesa en aquesta trilogia. La imatge en si mateixa és una pissarra en un cavallet amb una capsula buida (segurament de guix) al terra. Aquest element didàctic, amb el quadre funcionant com una lliçó pictòrica

sobre la sang andalusa, ressona de manera semblant al text del llibre: la trilogia rural de Lorca és una lliçó sobre les tragèdies, les tradicions i la gent d'Andalusia. Les altres obres *Bodas de Sangre* i *Yerma* es relacionen semblantment al disseny d'aquesta coberta. Pel que sabem gràcies a la pàgina de títol, Dewell i Zapata són traductors oficials de Lorca, i la seva autoritat afegeix una altra capa de didacticisme al text.

Similarment, l'edició d'Oxford del 1998 (traduïda per John Edmunds) conté en portada el quadre *The Spanish Model* per Vanessa Bell. Però aquesta imatge estereotipada de l'espanyola *maja* té poc a veure amb la família abillada de negre de *La casa de Bernarda Alba*. Encara que, considerant que l'edició d'Edmund és una col·lecció de quatre obres, una imatge perfectament coherent per a les quatre hauria resultat difícil de trobar. La coberta és atractiva i brillant amb la model pensativa com a símbol de la tradició andalusa. Els accessoris que duu, el ventall, el vel, les flors i el mantó, proporcionen al lector angloparlant una imatge inequívocament espanyola. La pintura també ubica l'obra en el temps sense ser massa específica, la imatge històrica representa un temps passat més que un temps present. Com a "clàssic universal" de la Oxford, allò històric pesa en la publicació malgrat la imatge en portada, així com qualsevol al·lusió a clàssic instantàniament ubica el text en el passat.

La intertextualitat de les dues cobertes amb quadres apel·len a coses molt diferents, la del 1998 de Methuen amb allò extratextual i visual de les arts mentre que la d'Edward es queda en el domini del teatre. En canvi, l'edició de Faber presenta una fotografia d'un nu en blanc i negre publicada el 2005 per coincidir amb la versió de l'obra de David Hare al National Theatre. A la fotografia, una dona jove dona l'esquena a la càmera, està encorbada i sembla vulnerable. Presumiblement és la filla petita de Bernarda, Adela, després d'una trobada no tan clandestina com podria semblar amb el seu amant, Pepe el Romano. Però aquesta imatge dóna peu a altres connotacions, especialment per als lectors sense cap mena de coneixement previ del text. Aquesta figura nua és una imatge universal i sensual en una fotografia artística en blanc i negre: una dona sense rostre i fragmentada, que podria ser qualsevol, tot i que el comprador ben informat pot identificar amb Adela. Aquesta figura no és espanyola específicament, evita els estereotips andalusos i situa l'acció en un cànon mundial d'obres, en comptes de ressaltar un únic drama històric o nacional. Els lectors no espanyols no són alienats per allò forà, ans al contrari, se'ls proporciona una imatge familiar i desnacionalitzada com a introducció a l'obra.

Geraldine Brodie explica que tot i la crítica vers l'obra, com a producció posada en escena per una institució finançada amb fons públics com el National Theatre, s'espera que el gran auditori estigui

ple cada nit. Per a Brodie això crea:

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)

El mateix podria dir-se de les cobertes de les traduccions recents, que aporten novetats per al fan de Lorca expert i accessibilitat per al lector o públic novençans. Aquesta facilitació de la comprensió és al capdavant de l'expansió del catàleg de Methuen sobre traduccions i adaptacions de Lorca amb la publicació el 2009 de *The House of Bernarda Alba: A Modern Adaptation by Rona Munro*. Adaptat en un context escocès contemporani, la versió de Munro va ser publicada per primera vegada per Nick Hern el 1999 amb una fotografia en blanc i negre a la portada de dues noies ballant, un cop més, llevant qualsevol traça d'especificitat nacional. No obstant, aquest article se centra en l'edició de Methuen com a exemple de com la mateixa editorial s'adreça a diferents lectors, especialment una edició amb més possibilitats d'estar en una llibreria no especialitzada. La coberta del 2009 ens ofereix una fotografia de l'actiu Siobhan Redmond en el paper principal, vestida de negre i mirant de forma austera el lector des d'una cadira ornamentada, amb un rottweiler al cantó. Igual que l'edició de Faber, la publicació està lligada a una producció determinada del National Theatre of Scotland, la de Munro que va estar de gira durant el 2009.

A la reimpressió de la traducció d'Edwards el 2007 van fer-li un canvi d'imatge amb la fotografia d'una finestra amb reixes en una paret emblanquinada i uns cactus quasi tocant-ne l'ampit. Tota la portada està sota un filtre vermell-sang que complementa les traduccions de *Yerma* i *Blood Wedding*, anunciades a la contraportada. Malgrat els avantatges comercials de produir un cicle de treballs coherent i atractiu per vendre, l'èmfasi creixent donat a les sèries de publicacions de les traduccions més recents ajuda a la desnacionalització de Lorca i l'assimilació del qual en el cànon del teatre en anglès. Tot i que l'edició de Nick Hern del 2012 (traduïda per Jo Clifford) no té cap disseny de coberta que atregui el lector, el llibre forma part de la sèrie "Drama Classics" (abans del 1945 anomenat *classic drama*, segons la pàgina web de Nick Hern) dirigida a un públic lector ampli, que descriu a la pàgina de crèdits com a "estudiants, actors i públic de teatre". El nom del dramaturg apareix en portada simplement com Lorca, confirmant així la familiaritat amb la seva obra, mentre que a la coberta posterior el trobem posicionat com a autor canònic, llistat juntament amb altres dramaturgs publicats a la sèrie, com Txékhov, Ibsen i altres de diverses nacionalitats. El disseny d'aquesta sèrie desnacionalitza l'obra fins a cert punt, si bé confirma l'assumpció d'Anderman sobre la britanitat honorària de Lorca i l'ubica en una dimensió postnacional del teatre clàssic i potser completa el procés

de sedimentació multicultural. Lefevere diu:

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)

D'aquesta manera, cadascuna de les traduccions examinades presenta una cultura d'acollida diferent, tot i que de vegades coincident, a la qual es dirigeix cada editorial amb una naturalització distinta de l'última obra de Lorca.

2.1 Ressenyes

La ressenya (*blurb*) de cada edició, la “most avowedly commercial of all criticism” (Lefevere, 2004: 252), fa d'anunci per al lector, una frase succinta i concisa que confirma la grandesa de l'obra mitjançant les paraules d'un crític o editorial. Lefevere anomena el material crític, les ressenyes i altres comentaris extratextuals “refraccions”, manifestant que és “a través de les refraccions crítiques que un text s'estableix dins d'un determinat sistema” (Lefevere, 2004: 252). El material crític que acompanya el text en cada edició també ajuda a promocionar-lo a un públic concret, però manca la immediatesa de la coberta i la ressenya.

Cada ressenya difereix en el focus, ressaltant diversos aspectes de les obres de Lorca publicades, però són els comentaris directes i indirectes sobre cada traducció que són rellevants en aquest debat. Per exemple, l'edició de Faber/Hare no menciona ni el seu nom ni les credencials, com tampoc ofereix cap fragment de ressenyes de la publicació o de la producció de l'obra per part del National Theatre. És una primera edició, així doncs es pot suposar que futures edicions del llibre contindrien aquests materials.

Les dues edicions de Methuen/Edwards contenen dues crítiques, de *The Guardian* i de *The Observer*, cadascuna comenta la traça dramàtica de Lorca, mentre que el text de Penguin/Dewell i Zapata presenta una cita de Seamus Heaney en una font gran promocionant Lorca com “el paradigma de l'Espanya Romàntica”. Aquesta pràctica reivindica el text com a peça canònica i Lorca com a dramaturg clàssic. En comptes de simplement anomenar el diari que va publicar el comentari com fan les edicions de Methuen, fent referència a un premi Nobel com en Heaney afegeix una altra capa d'autoritat a la versió de Dewell i Zapata i recorda al lector l'origen de Lorca. Els noms dels traductors no apareixen a la coberta de l'edició de Penguin, però sí als crèdits del darrere com a traductors de les tres obres. Les ressenyes d'Edmund, Hare i Munro no contenen cap input crític, però les editorials elogien Lorca i els traductors a les cobertes posteriors. En general, les ressenyes ofereixen una altra validació

de l'obra, la consideren mereixedora de ser traduïda i proporcionen un breu resum de l'argument, de Lorca i de l'edició en si. L'edició de Clifford és l'única que no inclou una ressenya, només proporciona l'esmentada llista d'"Els Millors Dramaturgs del Món" segons l'estil de la casa de la sèrie Drama Classics.

2.2 Prefaci / Nota del Traductor / Notes a peu de pàgina

Per aventurar-se més profundament a l'obra traduïda, el prefaci, la nota del traductor i la introducció donen l'oportunitat al traductor o adaptador d'ubicar la seva feina dins d'un contínuum de versions i de justificar-ne la seva. Per exemple, les edicions de Methuen/Edwards del 1998 i del 2007 són publicades com edicions per a estudiants amb un text paral·lel amb notes extenses. La sèrie conté treballs de Brecht i Txékhov, entre d'altres, però només el text d'Edwards ofereix el text original i la traducció, per tal de proporcionar una versió en anglès de l'obra coherent i accessible per a l'estudiant. Edwards comenta la feina dels seus predecessors i escriu que les traduccions anteriors de Dewell i Zapata i de Graham-Luján i O'Connell tenen un "to americà marcat i ambdós tradueixen l'original força literalment" i senyala que "en general la intenció és oferir una traducció de l'obra que serà útil tant pels actors com pels estudiants de Lorca" (Garcia Lorca/Edwards, 1998: lli-lliii).

De forma semblant el 1999, John Edmunds, la versió del qual és descrita a la coberta posterior com "fluida i rítmica", manté en la seva nota de traductor que aquest ha de resoldre el subtext de l'obra, com fa un actor, i ressalta el seu compromís amb la versió per ser representada (Garcia Lorca/Edmunds 1999: iii). Com Bassnett indica:

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)

Aquesta "dualitat" en què Bassnett se centra és el major problema que els traductors de *La casa de Bernarda Alba* es troben. Edmund parla de la capacitat per ser interpretada de la seva versió, tot i que en les notes explicatives s'inclina cap a un públic més acadèmic. Aquestes notes són útils per al director o l'actor (Edmund és ambdues coses) però no són un element de la interpretació. Potser la reivindicació d'Edmund és per a una versió que es podria posar en escena de l'obra més que no pas un guió acabat.

Posteriorment, com a traductors "oficials" de Lorca, Dewell i Zapata aconseguixen el seu estatus mitjançant el títol *The House of Bernarda Alba and Other Plays: The New Authorized English Translation by*

Michael Dewell and Carmen Zapata (La casa de Bernarda Alba i Altres Obres: La Nova Traducció a l'Anglès Autoritzada per Michael Dewell i Carmen Zapata). En escriure la nota del traductor, Dewell senyala la manca de traduccions que puguin ser representades el 1991 (Garcia Lorca/Dewell and Zapata, 2001: xxvii). Cita l'èxit de la seva traducció conjunta amb Zapata de *Bodas de Sangre/ Blood Wedding*, aclamada i guardonada que els va afirmar com a traductors oficials i autoritzats de Lorca. Malgrat el focus en aspectes performatius del prefaci, la versió de Dewell i Zapata està dirigida als amants del teatre, no necessàriament actors, aquells qui estimen "els clàssics" (un objectiu adient tractant-se d'un llibre que pertany a la Penguin Classics Series). Els aficionats a Lorca que no hagin pogut tenir accés a aquestes obres en anglès poden estar segurs de la legitimitat i credibilitat d'aquesta traducció, un factor que és remarcat per tots els mitjans possibles en aquesta edició. Tot i que, com Borges remarca "només pot haver-hi borradors" (Borges, 1999: 69), Dewell també dóna a conèixer que la seva "preada esperança és que llegir i veure Lorca en anglès encoratjarà la gent a llegir els seus poemes i veure les seves obres en l'incomparable original en espanyol" (Garcia Lorca/Dewell and Zapata, 2001: xxix), d'aquesta manera, debilita l'autoritat de la seva traducció i admet la inferioritat vers l'original.

La versió d'Hare sembla dirigida a actors i directors. En el prefaci, reconeix que el seu text està adaptat d'una traducció literal de Simon Scardifield (Garcia Lorca/David Hare, 2005, v). Malgrat aquest sistema de traducció indirecta, Bassnett senyala que la noció de representativitat és "utilitzada com a excusa de la pràctica d'entregar una traducció suposadament literal a un dramaturg monolingüe i també és el mot emprat per justificar variacions substancials en la llengua meta, incloent-hi talls i addicions" (Bassnett 1989: 102). Hare no pretén haver dominat la llengua espanyola, ell sosté que és un "adaptador" i no un traductor. Tanmateix, el títol complet de la publicació *The House of Bernarda Alba: In a New English Translation by David Hare* ens indica altrament. Primer el text es ven en qualitat de traducció i no pas com a adaptació o versió. Com fa Edmunds, en Hare se centra en la performabilitat, però no proporciona notes explicatives a peu de pàgina ni glossaris com sí que fan les altres edicions dels noranta. L'edició de Munro no té introducció ni nota del traductor, però a la pàgina de crèdits del llibre trobem un breu resum de la seva carrera com a escriptora al cinema, la televisió i el teatre, sota una biografia curta de Lorca, atorgant-li així la mateixa importància.

Tot i que la Nick Hern Books proporciona guions principalment per a representacions i control de drets de producció de les obres que publica, l'edició de Clifford, com d'altres a la sèrie, conté una introducció llarga però "accessible", una cronologia de la vida de

Lorca i bibliografia recomanada. La pàgina de crèdits també recalca la importància de ser “interpretable i precisa” i remarca que malgrat que s’ha tingut en compte erudits anteriors, no es proporcionen notes explicatives, excepte un glossari de “paraules difícils” que segueix l’obra (Garcia Lorca/Clifford, 2012, imprint). La traducció de Clifford va ser representada el 1989 a l’Edinburgh’s Royal Lyceum, però l’acostament a allò bàsic d’aquesta versió revisada s’allunya de les versions dels noranta, molt més acadèmiques, mentre que el material addicional té un to molt més didàctic que les versions de Hare o Munro, que estan bàsicament lligades a les seves respectives representacions.

3. Conclusió

Ortrun Zuber identifica els problemes de la traducció teatral i manté que “un doble procés de traducció sol dur-se a terme: el moviment és d’un tipus de experiència teatral a una altra, i de vegades d’un tipus de participant i de d’uns espectadors a uns altres” (Zuber, 1980: 5). Així doncs el públic d’una obra traduïda és de suma importància: no només l’obra ha canviat, sinó que la cultura que l’acull presenta un públic marcadament diferenciat de l’original, en nacionalitat, llengua, rerefons cultural i temps. Canviar d’una representació a una publicació imita aquest moviment i tipus d’experiència, amb un públic de l’obra interpretada i un públic de l’edició publicada que no sempre coincideixen, ni comparteixen prioritats ni expectatives sobre l’edició traduïda. En conclusió, Lefevere escriu:

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)

D’aquesta manera, l’obra de Lorca filtra dins del sistema angloparlant i hi arriba sent un text ja reconegut com a canònic i àmpliament analitzat. S’anticipa el “potencial estètic” de l’obra mitjançant el disseny de la coberta, les ressenyes i el material crític que acompanya les traduccions, mentre que cada subsegüent publicació ha contribuït a l’assimilació de Lorca al cànon del teatre britànic. Utilitzant el terme d’Andruga, la “sedimentació” de l’obra en la consciència de la cultura que l’acull esdevé la substituta de l’original, així com el guió traduït funciona som a eina del “doble procés” de Zuber, que proveeix d’accés el text en espanyol en una producció anglesa. Les “refraccions” del disseny de coberta, les ressenyes i el material crític ofereixen informació valuosa per al públic a què van dirigits i justifiquen l’abundància de traduccions en un període determinat, però són les innumbrables produccions de l’obra arreu del món les que realment capturen la sedimentació de l’última obra de Lorca en la traducció.

Bibliografia

- 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

#11

ANTZEZPENETIK TESTURA: LORCA AZTERTUZ LA *CASA DE BERNARDA ALBA* (1998-2012) OBRAREN PAPEREZKO ITZULPENEN BIDEZ

Jennie Rothwell

Department of Hispanic Studies - Trinity College Dublin

Ilustrazioa || Laura Castanedo

Itzulpena || Nora Garmendia

Artikulua || Jasota: 31/01/2014 | Komite zientifikoak onartuta: 19/04/2014 | Argitaratuta: 07/2014

Lizentzia || 3.0 Creative Commons lizentzia Aitortu - ez merkatarizarako - lan eratorririk gabe.



Laburpena || 1988an azal bigunean argitaratutako García Lorcaren *La casa de Bernarda Alba* (1936) obraren ingelesezko itzulpenen eta bertsioen ugaritzea aztertzen du artikulu honek, Lorca ingelesezko kontzientzia dramatikoan integratzeko. Artikulu honetan itzultzaileek eta argitaratzaileek eskaintzen dituzten azalak, publizitateak eta material osagarriak aztertzen dira, horrela publiko anglofonoari espainiar identitatearen zein alderdi saltzen zaion jakiteko eta argitalpen horiek Lorcaren «dramagile klasikoa» irudia desnazionalizatzen duten ikusteko.

Gako-hitzak || Antzerki itzulpena | Argitalpen | Azal | Antzezipen.

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. Sarrera

Antzerki ingelesaren publikoak 1960tik izan du ikusgai Federico García Lorcaren azken obra, *La casa de Bernarda Alba*, San Franziskoko Encore Antzokian 1963an taularatu baitzen lehenengoz (Lee Brewsterrek zuzendua), eta ordutik emanaldi ugari izan dira bertan. David Johnstonek dioenez, Lorcak eragin nabaria izan du Britainia Handiko antzerkiaren kanonean, eta 1986tik aurrera ugaritutako emanaldien inguruan hitz egiten du, urte horretan poeta eta dramagilearen heriotzaren 50. urteurrena izan baitzen, baita copyrightaren legearen amaiera ere (Johnston, 2007: 78; 92-93 n1). Nuria Espert aktore eta zuzendari katalanak Londreseko berpizte bat zuzendu zuen urte berean, bere ustez urte «muy violenta, trágica, apasionada y muy española» izan zen (Torres, 1986)¹. Zuzeneko emanaldietatik idatzitako obretara igarota, artikulu honek 1998 urteaz gerotik Irlandan eta Britainia Handian azal bigunean argitaratutako itzulpen bertsio uholdeak aztertzen ditu, eta haien azalak eta material osagarriak nola mantentzen edo isilarazten dioten espainiar identitatea liburutegian testuarekin topo egiten duen irakurle atzerritar bati. Sei bertsioen konparaketa egingo da, Esperten emanaldi entzutetsua izan eta handik 11 urtera hasita, eta Espainian Lorcaren oroimen urteurrena izan ostean, hamarkada bat utziz antzezlan ingelesezko kontzientzia dramatikoan integratzeko². Els Adringak dio:

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).

Atzerriko kulturaren domeinuan txertatutako harrera mekanismo horiek aztertuko ditugu liburu bakoitzaren argitalpenaren alderdi bisualei (azala eta publizitatea) eta edizio desberdinetan ematen material osagarriari (itzultzailearen oharrak edo hitzaurrea) dagokionez, eta alderdi horietako zeinek erakusten duen ingelesez irakurtzearen helburua eta antzezlanaren «ibilbidea» zehaztuko dugu. Gunilla Andermanek dio Lorca, Chekov eta Ibsenen moduan, ia Britainia Handiko ohorezko dramagile bihurtu dela (Anderman, 2006: 5), eta beraz, artikulu honek ebaluatuko du estatus hori islatuta geratzen den antzezlanaren ondoren, ingelesezko edizio argitaratu gisa.

OHARRAK

1 | Clifford (2012) Johnston (2007) eta Edwardsek (2007, 1998) ematen dituzte produkzio historia laburra.

2 | Artikulu hau paperezko liburuetan oinarritzen da, liburudenda komertzialetan gehien saltzen diren edizioak direlako.

1. Interpretazio gaiak

Susan Bassnettek antzerki itzulpengintzan falta den material teorikoaz idazten du, eta honako hau aipatzen du: «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). Antzerkiko gidoia, argitaratua edo argitaratu gabea, amaitu gabeko lana bada, eta azken itzulpena eszenatokian egiten bada, atzerriko esparru kultural batean *Bernarda Albar*en sedimentazioak garrantzi handia du obraren antzezpenean eta testuan. Jo Clifford (2012), Rona Munro (Methuen: 2009, Nick Hern: 1998), David Hare (Faber and Faber: 2005), Michael Dewell eta Carmen Zapata (Penguin Classics: 2001, Penguin: 1992), John Edmunds (Oxford World’s Classic: 1999) and Gwynne Edwards (Methuen: 1998, 2007an berrargitaratua) ezagunek hemen eztabaidatzen dituzten itzulpenen edizio bakoitzak martxan dagoen testu bat aurkezten dute, liburutik eszenatokira trantsizioan dagoen produktu bat. Kontuan hartuta Lorcaen lana 1975ean Frankoren erregimena erori eta gero soilik egon dela eskuragarri eta ordutik aurrera egin direla eztabaida guztiak, merkatuan oso denbora gutxiz egon ziren sei itzulpen horiek lekukotasuna ematen zioten Espainiako momentuko ospari eta ia ezinbesteko bihurtu ziren unibertsitateko Hispaniar ikasketetan edo hogeigarren mendeko Antzerki ikasketetan. Eztabaidatutako bertsio argitaratu bakoitzak Lorca modu desberdinean aurkezten du kultura eta merkatu ingelesean, gehienak azala eta publizitatea moduko ezaugarri bisualetan oinarrituz, lanaren eta jatorriaren inguruan jendeak izan ahal zituen alde zurretiko pertzepzioekin inplikatzeko material osagarriaz lagundua.

1.1 Hizkera eta kanona

Nahiz eta Lorca esan *Bernarda Albar* ez zuela «not a drop of poetry», soilik «reality! Pure realism!» (Gibson, 1989: 435), Falangistek homosexualekiko zuten intolerantzia eta emakumeei ezarritako errepresioa islatuz, antzezlanaren opresio metafora poetiko bat da. Pertsonaiak unibertsalak dira, zapalduak antzezten dituzte zentzu kolektibo batean, eta bertako kultura eta historia³ ere islatzen dute. C.B Morrisen ustez, haien hizkerak «possess 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). Bertako kolore eta perfil psikologiko zehatz horiek dira itzultzailearen erronka handiena, izan ere, orduko dialekto andaluziarra eta antzezlanaren aspektu metaforikoak itzuli behar ditu, irakurle ingelesean arraro sentiarazi gabe. Horrez gain, poetaren anaiak, Francisco García Lorca, honako hau idatzi zuen:

OHARRAK

3 | Antzezlaneko pertsonaien gaztelerazko izena garrantzitsua da, denak zapalkuntzarekin edo sufrimendurekin lotuta baitaude. Angustias, *angustia* hitzetik, estutasuna, Martirio *martirio* hitzetik, nekea, Amelia, *amargo* hitzetik, mikatza. Magdalena ere sufrimendutik eratorritako izen ezaguna da, *llorar como una Magdalena* esalditik, hain zuzen, Maria Magdalenak Jesusen heriotzean negar egiteagatik sortutako esaldia. Pepe el Romano izenak jatorri geografiko zehatz batean maten dio, Granadako Vega eremuko jendea *romanos* esaten baitzitzaizen (Ikus Gibson, 1989: 4). Izen horrek Pepe «edonor» dela adierazten du, *romano* ezezagun bat. Izen-joko hau ohikoa da Lorcaen lanetan, eta ez dago itzulpen egokirik atzerriko hitzkuntzetarako, baina oso garrantzitsua eta aberasgarria da gazteleraz.

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 eta O'Connell, 1976: 6).

Beraz, nola itzuliko du itzultzaileak espainiaritasun hori ingeleseko bertsio berri batera? André Lefeverek obra originalaren munduan sartzeko atzerriko irakurle elebakarrak itzultzailearengan duen konfiantza aipatzen du (Lefevere, 2004: 239-256). Hala ere, Lorcak mundu ingelesean duen arrakasta kontuan hartuta, pentsatzekoa da irakurleek antzezlanaren historiaz zerbait badakitela, edo Borgesek dioen moduan, «with famous books, the first time is actually the second, for we begin them already knowing them» (Borges, 1999: 69). Hispaniarrentzat, ikasleentzat eta antzerkikira joaten direnentzat Lorca froga-harrizko antzerkigile bat dela kontuan hartuta, audientzia desberdin hauen behar ezberdinek denbora-tarte honetako itzulpenen ugaritzea azaltzen dute. Askotan Lorcaren maisulantzak hartu eta 1936an bere heriotzaren aurretik idatzitako azken lana zela gogorarazteko oharrik gabe saltzen den obraren estatusa handiagoa da bere balio sozio-historikoagatik. Izan ere, Penguinin edizioan, Dewell eta Zapataren itzulpen «ofizial» bat duenak (2001), *The House of Bernarda Alba and Other Plays* izenburuak antzezlanaren botere komertziala azaltzen du; bilduma bere ospearen unerik gorenean merkaturatu zen eta Lorcaren trilogiako antzezlan ezaguntzat jo zuten. Espainiako historiaren une jakin bateko Andaluziako emakumeen irudi hau azal desberdinetan ageri da; azal bakoitza irakurle desberdin bati zuzendua dago eta argitalpen merkatuaren ikuspegi ezberdinen itzaropenak azaleratzen ditu.

2. Azala eta esamolde nazionalak

Johnstonen ustez «residual cultural opacity»-ak eta «an embarrassing level of melodrama» bateranzko joerak Lorcaren antzerki itzulpenen emanaldiei eragin die, penintsulako kultura eta ohituren interpretazio estereotipoetara jaitsiz (Johnston, 2007:78). Artikulu honek dioenez, berdin gertatzen da Lorcaren emanaldien edizio argitaratuen azalekin, espainiar identitatearen alderdi batzuk eskaintzen baitizkie atzerriar baten begiei. Azal gehienak atzerriarrek Andaluziaren eta bertako jendearen inguruan duten aurretiko ideiarekin dute zerikusia, eta ez emanaldiko pertsonaiekin, Lorkaren emanaldi arketipikoak irudikatuz Espainian. Literatura ingelesak *Homage to Catalonia* edo *For Whom the Bell Tolls* obrek adibidez, Espainiako gudaren ikuspegi turistiko bat eskaintzen dute, baina Lorcaren emanaldien itzulpenen edizioek bere barneko ikuspegia erakustea eta obra historia kulturalaren benetako pieza izatea dute helburu. Ikerketa honetan, harrigarria da testu beraren azalaren diseinuak nola aldatzen diren. Edizio hauek

ez dira andaluziarrentzat, ezta espainiarrentzat ere; Lorcaren laneko “pertsonei nazionala”, poetaren anai edo Espert gisa identifikatzen dena, azal guztietan agertzen da, baina atzerriko merkatura egokitua. Azalen aldaketa naturalak agerian uzten du Lorcaren integrazioa kanon britainiarrean, edo antzerkiaren inguruko kontzientzietan behintzat, batik bat artelana ez dagoelako hain nazionalizatua eta produkzioan oinarritzen delako.

Methuenen 1998ko edizioan (Lorcaren ikasle izan zen Gwynne Edwardsek itzulita) eszena bat deskribatzen da, Espertek zuzendutako 1986ko Lyric Theatreko ekoizpenekoa. Bernarda, Poncia eta alabetako hiru III. ekitaldian irudikatzen dira, eta haien harridura aurpegiek eta Bernarda belauniko egoteak emanaldiaren amaiera adierazten dute, izan ere, matriarkatuak lehia denboraldi berria aldarrikatzen du Adela alabarentzat. Azalak, berezitasun moduan, ekoizpen bizidun gisa aurkezten du lana, eta ez beste liburu askoren azaletan ikusi ohi izan diren argazki kultural homogeneoekin edo margolan erdi-famatu batzuekin. Esperten ekoizpenari dagokionez, Methuenek berezitasun nazionala mantentzen du eta jatorrizkoa errespetatzen du. Txuri-beltzean dagoen argazkiak ikutu artistikoa ematen dio azalari, baina, aldi berean, egiatzotasuna ematen dio Esperten ekoizpenaren dokumentuari, nahiz eta Robert MacDonaldek emandako *Lyric Theatre*ren itzulpena zati batzuetan «antzua» dela esaten duen Edwardsek (Edwards, 1988: 346). Hala ere, argazki horietan agertzen den «egiak» edo «historiak» Lorcaren nahiarekin bat egiten dute, eta hiru ekitaldiak ‘argazki dokumental’ gisa agertzen dira (García Lorca/Ramsden, 1983: 2).

Bestalde, 1992 Penguin eta 2001 Penguin Klasiko edizioek (Michael Dewell eta Carmen Zapatak itzuliak) margolan bat dakarte azalean, «Spanish Night» 1922an Francis Picabia artista kubista/dadaista/surrealistak egina. Margolanaren izenburua, sinadura eta azalpena (*Sangre andaluza*/odol andaluziarra) edizioen titulua bezain handiak dira. Margolana monokromoa da, emakumearen gorputzeko diana gorri eta horiez gain (Espainiako banderaren koloreak). Gizonaren eta emakumearen siluetek kontrastea egiten dute kolorean, arropan eta posturan: gizona jantzita dago eta flamenko pose dinamiko bat du; emakumea, berriz, biluzik dagoela dirudi, hildako gorpu baten inguruko klariona lerroa bezain geldo. Hala ere, margolaneko gizonaren dominazioa ez dago lerrokatua, nolabait. Lorcaren lanetan ez dira gizonak nagusitzen, emakumeen zapalkuntza baizik, batez ere landa eremukoen, emanaldien trilogia honetatik ateratakoak. Argazkian arbela beltz bat agertzen da margotzeko asto baten gainean, eta kutxa huts bat (klarionena ziurrenik) alboan lurrean. Elementu didaktiko horrek, eta argazkiak Andaluziako odolaren inguruko pintura-klase baten gisa funtzionatzen duela kontuan hartuta, testuaren konnotazio bera du liburuan; Lorcaren landa trilogia klase baten gisakoa da Andaluzian, bere tragediak, tradizioak

eta jendea. Bodas de Sangre/Blood Wedding eta Yerma beste obrek ere azal honekin zerikusia dute. Lehenengo orritik dakigunez, Dewell eta Zapata dira Lorcaren itzultzaile ofizialak, eta haien ospeak beste didaktika geruza bat ematen diote testuari.

Ildo beretik, 1998ko Oxford edizioak (John Edmundsek itzulia) margolan bat du, Vanessa Bellen «The Spanish Model» hain zuzen ere. Hala ere, Espainiako *maja* irudi estereotipiko horrek ez du zerikusirik *La casa de Bernarda Alba*ko lutoan beltzez jantzitako familiarekin. Baina, kontuan hartuta Edmundsen edizioak lau emanaldi biltzen dituela, lauekin bat egingo lukeen irudi koherente eta perfektua bilatzea nahiko zaila izango litzateke. Azala erakargarria eta argia da; modelo pentsakor bat ageri da, Andaluziako tradizioaren irudia. Abanikoak, beloak, loreek eta xala moduko osagarriek hain irudi espainiarra ematen diote ingelesari, ezinezkoa dela testua beste nonbait kokatzea. Aldi berean, margolanak emanaldia denboran kokatzen du, baina espezifikoezia izan gabe; orainaldia baino gehiago, iraganeko denbora irudikatzen duen irudia. Oxforden Munduko Klasiko bat denez, azalaz gain historiak ere pisu handia du argitalpenean, testua azkar batean iraganean kokatzen duen «klasiko» bat gisa.

Margolanak dituzten bi azalen intertestualitatea eta 1998ko Methuenena oso desberdinak dira, azken hori testuz gaindiko arte bisuala izenez ezaguna. Edwarsen azala, aldiz, antzerkiaren esparrura mugatzen da. Bestalde, Faber edizioak argazki huts bat dakar zuri-beltzean, 2005ean argitaratua, Antzoki Nazionalean David Harek zuzendutako emanaldiaren bertsioarekin bat egiten duena. Argazkian, emakume gazte batek aurpegia tapatzen du, makurtuta dago eta itxura indartsua du. Dirudienez, Adela da argazkikoa, Bernardaren alaba gazteena, bere amodio ez hain klandestino Pepe el Romanorekin aurkitu eta gero. Hala ere, argazki honek baditu beste konnotazio batzuk ere, batez ere istorioaren testuingurua ezagutzen ez duten irakurleentzat. Figura biluzi hau unibertetsala da, irudi sentsual bat argazki zuri-beltz artistiko batean: aurpegirik gabeko emakume zatitu bat, edonor izan zitekeena, baina informaturik dagoen erosleak Adelarekin lotuko duena. Figura hau ez da espainiarra bereziki, eta Andaluziako estereotipoetatik kanpo geratzen da, drama mundu osoko emanaldien kanonetara zabalduz, drama nazional edo historiko bat nabarmendu gabe. Espainiarrak ez diren irakurleak ez dira arrotz sentitzen; izan ere, emanaldiaren hasieran nazionalista ez den irudi ezagun bat eskaintzen zaie.

Geraldine Brodiek dioenez, Antzoki Nazionaleko produkzioa denez, hau da, publikoki finantzaturako instituzio batekoa, gauero bere auditorio handia betetzeko beharra duena, eta emanaldiaren erantzun kritikoa alboratua gelditzen denez, honako hau gertatzen da:

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).

Gauza bera esan daiteke azken urteetako itzulpenen azalen inguruan, berrikuntzak dakartza Lorcaren betiko jarraitzaileentzat, eta erraz iristen zaio irakurle edo publiko berriari.

Ulregarritasun kontzeptu hori lehen planora ekartzen du Methuenek, bere Lorcaren itzulpen eta egokitzapenen inguruko katalogoan 2009ko argitalpenarekin, *The House of Bernarda Alba: A Modern Adaptation by Rona Munro*. Eskoziako testuingurura ekarrita, Munroren lehenengo bertsioa Nick Hernek argitaratu zuen 1999an. Azala zuri-beltza zen eta bertan bi neska ageri ziren dantzan, eta berezitasun nazional oro alboratzen zen. Hala ere, artikulua honek Methueneren edizioa adibide gisa erabiltzen du, argitaletxe berak irakurleengana iristeko erabiltzen dituen modu ezberdinak erakusteko, batez ere liburu-denda ez espezializatuetakoa apaletan egoteko aukera daukan batek. 2009ko bertsioak Siobhan Redmond aktorearen argazki bat du azalean, beltzez jantzita eta irakurleari doiki begira aulki dekoratutik, Rottweiler batekin alboan. Faber edizioaren moduan, argitalpen hau Eskoziako Antzoki Nazionalaren produkzio jakin bati dago lotuta, Munroren bertsioa hainbat tokitatik pasatzen zen bitartean 2009an.

Edwardsen 2007ko itzulpen berrargitaratuak itxura berri bat zekarren, barrotez inguratutako leiho bat ageri zen horma zuri batean, eta ia leihoraino iristen ziren kaktus batzuk. Azal osoan odol koloreko iragazki bat zegoen, Lorcaren *Yerma* eta *Blood Wedding* itzulpenen osagarri gisa, atzeko azalean iragartzen zirenak. Obra erakargarri eta koherenteak ekoizteak abantaila komertzialak zituen arren, itzulpen berrienen argitalpenei ematen zaien enfasi gero eta handiagoak Lorcaren nazionalizazio eza eta antzerki ingeleseko kanonean integrazioa handitzen du. Nahiz eta 2012ko Nick Hernen edizioak (Jo Cliffordek itzulia) ez duen irakurlea erakartzeko azalik, liburua «Drama Classics» seriearen parte da (1945 aurreko drama klasikoaren seriea, Nick Hernen webgunean adierazten denez), eta liburua irakurle talde zabal bati eskainia dago, edizioaren orrian izendatzen dira «students, actors and theatre-goers» izenean. Idazlearen izena Lorca gisa ageri da azalean, eta horrek bere lana ezaguna dela konfirmatzen du; atzeko azalean, aldiz, idazle kanonikoa dela adierazten da, serietan argitaratutako beste dramagile batzuen alboan, hala nola, Chekhov, Ibsen eta nazionalitate ezberdinetako beste batzuk. Serietan zentratutako diseinu honek obraren nazionalizazioa gutxitzen du, Andermanen adierazpenekin bat egin gabe (Lorcaren ohorezko britainiartasuna onartuz), eta drama «klasikoaren» dimentsio post-nazionalen kokatuz, eta agian kultura artekotasan prozesua jarraituz. Lefeverek dioenez:

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).

Ildo honetan, aztertutako itzulpen bakoitzak jasotako kultura desberdin, baina batzuetan bata bestearen gainean jartzen direnak, aurkezten ditu, eta argialetxe bakoitzak Lorcaen azken obra naturalizazio desberdinez aurkezten dituela erakusten du.

2.1 Publizitateak

Edizio bakoitzeko publizitatea «most avowedly commercial of all criticism» (Lefevere, 2004: 252), iragarki moduko bat da irakurlearentzat, argitalpen edo adituek aipatutako lanaren handitasuna baieztatzen duen laburpen motz eta argi bat. Lefeverek material, erreseina eta «errefrakzio» azalpen kritiko gehigarriak itzultzen ditu, eta aitortzen du «it is through critical refractions that a text establishes itself inside a given system» (Lefevere, 2004: 252). Argitalpen bakoitzak barruan dakarren material kritikoak ere laguntzen du lan baten publizitatea egiten audientzia jakin batentzat, baina azalak eta publizitateak duten berehalakotasun hori falta zaio.

Publizitate bakoitza gaiaren arabera aldatu egiten da, eta bertan argitaratutako Lorcaen antzezlanen hainbat alderdi azpimarratzen ditu; baina, eztabaida honetan garrantzitsuena itzulpen bakoitzaren inguruan egiten diren iruzkin zuzenak eta zeharkakoak dira. Adibidez, Faber/Hareren argitalpenak ez du bere izena aipatzen egiaztagirietan, eta ez du argitalpenaren edota Antzerki Nazionalaren emanaldiaren inguruko kritikarik eskaintzen. Lehen argitalpen gisa, liburu honetatik egindako kopia bakoitzak horrelako informazioa izango zuela uste zen.

Methuen eta Edwardsen argitalpenek *The Guardian* eta *The Observer* gazeten bi kritika dituzte, eta biek Lorcaen dramarako ausardia aipatzen dute. Aldiz, Penguin/Dewell eta Zapata testuek Seamus Heaneyren aipua iturri handi batekin aurkezten dute, eta Lorca «the epitome of Romantic Spain» gisa aurkezten du. Horrek antzerki kanoniko gisa testuak duen pisua aldarrikatzen du, baita Lorcak antzerkigile klasiko gisa ere. Methueneren argitalpenaren gisako kritika bat argitaratu zuen egunkariaren izena soilik aipatu beharrean, Heaney moduko Nobel Saridunak aipatzeak beste autoritate itxura bat ematen dio Dewell eta Zapataren bertsioari, eta irakurleari Lorcaen jatorria gogorarazten dio. Itzultzailearen izenak ez dira ageri Penguinin argitalpenetako liburuen azalean, baina atzealdean ageri dira, hiru antzezlanen itzulpenekin batera. Edmunds, Hare eta Monroren publizitateek ez dute inolako kritikarik ageri, eta argialetxeek atzeko azalean aipatzen dituzte Lorca eta

itzultzaileak. Orokorrean, publizitateek lanaren inguruko beste balio bat ematen dute; obra itzultzeak merezi duela balioztatzen dute, eta argumentuaren, Lorcaren eta edizioaren beraren laburpen kristalizatu bat gehitzen dute. Clifforden edizioak soilik ekiditen du publizitatea, eta horren orde, lehenago aipatutako Antzerki Klasikoen estilo etxeak zerrendatutako «Munduko antzerkigile Onenak» eskaintzen ditu.

2.2 Hitzaurrea / Itzultzailearen oharra / Oin oharra

Itzulitako obrara gehiago gerturatzeko, hitzaurreak, itzultzailearen oharra edo sarrerak aukera ematen diote itzultzaile edota egokitzaileari haien lana beste bertsioen artean kokatzeko, eta haien bertsioa defendatzeko. Adibidez, Methuen/Edwardsen 1998 eta 2007ko edizioek ikasleei zuzendutako edizioak dira, eta testu paralelo bat dute ohar askorekin. Serie horrek Brecht eta Chekhov idazleen lanak ditu, beste batzuen artean, baina Edwardsen testuek soilik eskaintzen dute originala eta itzulpena, ingeleseko bertsio koherente bat eskaintzeko helburuz ikasleentzako sarbide gisa. Edwardsek bere aurreko lanen inguruan hitz egiten du, eta Dewell eta Zapata, eta Graham-Lujan eta O'Connellen aurreko itzulpenek «a marked American tone and both translate the original fairly literally» dutela esaten du, eta honako hau gehitzen du: «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).

1999an ere, John Edmundsek, bere bertsioa atzeko azalean «arina eta erritmiko» gisa deskribatzen dutena, bere itzultzailearen oharretan dio itzultzaileak obra baten esanahia landu behar duela, aktore bate egiten duen moduan, eta antzezteko moduko bertsio bat lortzeko itzultzaileak eduki beharreko konpromisoa azpimarratzen du (García Lorca/Edmunds 1999: iii). Bassnettek dioen moduan:

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).

Bassnettek aipatzen duen «dualtasun» hori *La casa de Bernarda Alba* itzultzen dutenek izaten duten arazo nagusia da. Edundsek bere bertsioaren antzezteko gaitasunaz hitz egiten du; hala ere, bere azalpenak irakurle akademikoago bati zuzenduta daude. Ohar horiek erabilgarriak dira zuzendari edo aktorearentzat (Edmundsek bi paper horiek ditu), baina ez dira antzezteko elementuak. Agian Edmundsek antzezlanaren egiteko moduko bertsio bat aldarrikatzen du, antzerki-gidoi bat baino gehiago.

Geroago, Dewell eta Zapatak haien estatusa lortzen dute Lorcaren

itzultzaile «ofizial» gisa *The House of Bernarda Alba and Other Plays: The New Authorized English Translation by Michael Dewell and Carmen Zapata* lanean. Bere itzultzailearen oharra idaztean, Dewellek 1991an antzezteko moduko itzulpenak falta zirela aipatzen du (García Lorca/Dewell and Zapata, 2001: xxvii). *Bodas de sangre/ Blood Wedding* Zapata eta bere itzulpenaren arrakasta aipatzen du, eta horrekin lortu zituzten aipu eta sariekin Lorcaren itzultzaile baimendu eta ofizial gisa haien lekua indartu zutela. Hitzaurrean antzeppen kontuak aipatzen badituzte ere, Dewell eta Zapataren bertsioa antzerkia maite dutenei zuzenduta dago, eta ez bereziki antzezleei, «klasikoak» maite dituztenei (Penguin Classics Series bildumako liburu baten helburu bera du). Antzezlan hauek ingelesez ikusi ez dituzten Lorcaren jarraitzaileak seguru egon daitezke itzulpen hau zilegia eta sinesgarria dela, eta hori edizioan modu posible guztietan aipatzen da. Hala ere, Borgesek dioen moduan «there can only ever be drafts» (Borges, 1999: 69), eta Dewellek zabaltzen du «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), horrela bere itzulpenaren nagusitasun zorrotz hori ahulduz eta originala baino gutxiago dela onartuz.

Hareren edizioa antzezle eta zuzendariei zuzenduta dagoela dirudi. Bere hitzaurrean aitortzen du berea Simon Scardifielden itzulpen literaletik egokitutako testua dela (García Lorca/David Hare, 2005: v). Zeharkako itzulpen sistema honi dagokionez, Bassnettek dio antzezteko gaitasunaren nozioa «is 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). Harek argi dio ez duela gaztelera menperatzen, eta itzultzaile bat baino gehiago «egokitzzaile» bat dela dio. Hala ere, *The House of Bernarda Alba: In a New English Translation by David Hare* argitalpenak kontrakoa erakusten du. Hasiera batean, testu hori itzulpen gisa iragartzen da, eta ez egokitzapen edo bertsio gisa. Edmundsen modura, Harek ere antzezteko gaitasunaz hitz egiten du, baina 1990eko bertsioak ez bezala, ez du azalpenik ematen oin oharretan, amaierako oharretan edo glosarioetan. Munroren edizioak ez dauka hitzaurrerik ez itzultzailearen oharrik, baina liburuaren lehen orriak idazleak zinean, telebistan eta antzerkian izan duen ibilbidearen laburpen bat dakar, Lorcaren biografia labur baten azpian, garrantzi bera emanez berari.

Nick Hern Liburuek gehienbat antzezteko gidoiak eskaintzen dituzten arren, eta nahiz eta argitaratzen dituzten antzezlanen produkzio eskubideak kontrolatu, Clifforden edizioak, serie horretako beste batzuen moduan, sarrera luze baina «ulergarri» bat dakar, Lorcaren bizitzaren kronologia bat eta beste irakurketa gomendagarri batzuk.

Lehen horri honek «antzezteko modukoa eta zehatza» izatearen garrantzia ere aipatzen du; halaber, azpimarratzen du eskolatzea kontuan hartu dela, eta ez duela oin oharririk eskaintzen; «hitz zailez» osatutako glosario bat aurki daiteke obraren ostean (García Lorca/Clifford, 2012). Clifforden itzulpena 1989an antzeztu zen Edinburgoko Royal Lyceumean, baina aztertutako edizio honen hasierako unea 1990ko edizioetako ikuspuntu akademikoetara gerturatzen da, izan ere, edizioarekin bat datorren materialak Hare edo Munroren bertsiok baino tonu didaktikoago bat du, bi horiek dagokien emanaldietara lotuago baitaude.

3. Ondorioak

Ortrun Zuberrek antzerki itzulpenaren arazoak identifikatu eta honako hau azpimarratzen du: «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). Hori dela eta, itzulitako obra baten audientziak garrantzi itzela du; izan ere, antzezlanaren aldatua egoteaz gain, kultura horrek beste audientzia bat izango du, nazionalitatean, hizkuntzan, kultur tradizioan eta denboran orijinaletik desberdina izango dena. Emanalditik argitalpenera igarotze hori imitatu eta esperientziak aldatu zituen; horrela, antzezlaren baten audientzia eta argitaratutako edizio baten irakurleak ez ziren beti gainjartzen, edo ez zituzten itzulitako edizioaren inguruan itxaropen handiegiak egiten. Ondorioz, Lefeverek honako hau idatzi zuen:

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» (Lefevre, 2004: 252).

Hori dela eta, Lorcaren emanaldia bete betean sartzen da sisteman ingelesean, jada kanonikotzat hartu eta oso disekatua dagoen testu gisa. Antzezlaren «potentzial estetiko» azaleratu egiten da itzulpenarekin bat datozen azalari, publizitateei eta material kritikoei esker, eta ondorengo argitalpen guztiek antzerkiaren kanon ingelesean barneratzen lagundu dute. Adringaren hitzetan, antzezlaren harrera-kulturaren kontzientzietan «sedimentatzen» denean lortzen da originalaren ordezkapena, itzulitako gidoia Zubereren «prozesu bikoitza» tresna baita eta testu espainiarrari produkzio ingeles bat egiteko aukera ematen dio. Azalaren, publizitateen eta material kritikoaren «errefrakzioak» informazio baliagarria eskaintzen dio audientziari eta periodo horretako itzulpenen ugaritasuna azaltzen du, baina munduan egindako emanaldi anitzek lortzen dute benetan Lorcaren azken antzezlaren itzulpena sedimentatzea.

Bibliografia

- 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