

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA
FACULTAD DE TRADUCCIÓN Y DOCUMENTACIÓN
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN
Trabajo de Fin de Grado

LAS TRADUCCIONES DRAMÁTICAS DE *YERMA*

Un análisis comparativo entre el alemán, el inglés, el
italiano y el francés

Autora:

Laura Gómez Martínez

Tutora:

Belén Santana López

Salamanca, 2025

RESUMEN

El presente TFG es un análisis comparativo de las traducciones más recientes de *Yerma*, una de las piezas teatrales de Federico García Lorca, al alemán, inglés, italiano y francés. Con este trabajo pretendemos estudiar los retos a los que se enfrentan los traductores de esta obra, así como examinar las diferencias existentes entre las diferentes lenguas en cuanto a estrategias de traducción. En primer lugar, se establece un marco teórico en el que se explican aspectos clave de la traducción dramática, las estrategias de naturalización y extranjerización, así como información sobre el autor y la obra. Después, se procede al análisis de seis ejemplos representativos en todas las lenguas del estudio. En él, se identifican las principales dificultades de traducir el texto, como el uso del lenguaje poético, los símbolos, los elementos culturales y las cuestiones relacionadas con la oralidad. Además, se examinan las soluciones adoptadas en cada lengua, que no solo varían de un idioma a otro, sino que incluso un mismo traductor puede optar por enfoques diferentes en distintos contextos.

Palabras clave: traducción dramática, estrategias de traducción, dificultades de traducción, *Yerma*, Federico García Lorca, análisis comparativo

ABSTRACT

This paper provides a comparative analysis of the most recent translations of *Yerma*, one of Federico García Lorca's plays, into German, English, Italian, and French. The aim of this work is to study the challenges faced by translators of this text and examine the differences between the languages in terms of translation strategies. First, a theoretical framework is established, explaining key aspects of dramatic translation, as well as strategies of naturalisation and foreignisation, alongside background information about the author and the play. This is followed by an analysis of six representative examples in all the languages considered. The analysis identifies the main difficulties in translating the text, such as the use of poetic language, symbols, cultural elements, and issues related to orality. Furthermore, it examines the solutions adopted in each language, which not only vary from one to another, but may also differ even for the same translator in different contexts.

Keywords: dramatic translation, translation strategies, translation challenges, *Yerma*, Federico García Lorca, comparative analysis

Índice de contenidos

1. INTRODUCCIÓN.....	2
2. MARCO TEÓRICO	5
2.1. Teoría de la traducción dramática.....	5
2.1.1. Conceptos y denominaciones.....	5
2.1.2. Características de la traducción dramática.....	7
2.1.3. Sobre la extranjerización y la naturalización	12
2.2. El caso de Federico García Lorca y <i>Yerma</i>	13
2.2.1. Federico García Lorca.....	13
2.2.2. <i>Yerma</i>	15
3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE SEIS EJEMPLOS	18
3.1. Lenguaje poético y simbolismo	18
Ejemplo A:	18
Ejemplo B:.....	21
3.2. Cultura y <i>realia</i> de España.....	24
Ejemplo C:.....	25
Ejemplo D:	27
3.3. Oralidad	29
Ejemplo E:.....	29
Ejemplo F:.....	31
4. CONCLUSIÓN	33
5. BIBLIOGRAFÍA.....	38
6. ANEXOS.....	43
Anexo 1.....	43
Anexo 2.....	48
Anexo 3.....	65

1. INTRODUCCIÓN

El presente Trabajo de fin de Grado (TFG) consiste en un análisis comparativo de las traducciones de *Yerma*, de Federico García Lorca, al alemán, inglés, italiano y francés. Nuestros objetivos son estudiar y comparar algunas de las versiones de la obra a estas lenguas; analizar los retos a los que se enfrenta un traductor al traducir a este escritor, y en especial este texto y, por último, observar qué versiones tienden más a la extranjerización y cuáles optan por la naturalización, en caso de que haya tendencias claras.

El TFG está dividido en dos grandes bloques: uno de tipo teórico y otro aplicado. En primer lugar, nos centraremos en explicar algunos aspectos generales relacionados con la traducción dramática, con el fin de asentar una base teórica sobre la que trabajar. Empezaremos aclarando determinados aspectos terminológicos que pueden crear confusión y que, en ocasiones, se utilizan indistintamente sin ser sinónimos. A continuación, comentaremos algunas de las principales características de la traducción dramática y de todo lo que esta conlleva. En este apartado también abordaremos las estrategias de extranjerización y naturalización, acuñadas por el traductólogo Lawrence Venuti en *The Translator's Invisibility* (1995) y posteriormente tratadas también por otros expertos que mencionaremos más adelante, pues nos servirán como marco teórico para analizar los ejemplos seleccionados y extraer nuestras conclusiones. En segundo lugar, daremos a conocer algunos aspectos relevantes de la biografía de Federico García Lorca, ya que es imprescindible tener un breve contexto para profundizar en su obra y analizar las traducciones. En tercer lugar, hablaremos de *Yerma*, la tragedia que hemos escogido, así como de los retos específicos que plantea traducirla a otras lenguas. En cuarto lugar, nos adentraremos en la parte más práctica del trabajo, en la que proporcionaremos seis ejemplos especialmente representativos extraídos de las traducciones seleccionadas. Estos están clasificados en tres grandes grupos en función de su naturaleza. El primero engloba todo el lenguaje poético y el simbolismo, en el que se incluyen nanas, canciones, figuras literarias y símbolos propios de la literatura lorquiana. El segundo grupo abarca los términos culturales y los *realia*, como la gastronomía, la religión, los instrumentos, las costumbres y las tradiciones españolas. El tercero reúne todo lo relacionado con la oralidad, como las cuestiones de registro, las variaciones dialectales, las expresiones y las frases hechas.

Dentro de la amplísima obra de Lorca, nos hemos querido centrar en el género del teatro, ya que, aunque al pensar en dificultades de traducción es común asociarlas a la poesía del autor granadino, su producción teatral también incorpora una gran cantidad de elementos poéticos. Esto, junto con otros factores, convierte los textos teatrales en especialmente complejos, pues aúnan elementos poéticos, dramáticos, simbólicos y culturales. De hecho, al decidir el tema concreto de este trabajo, desde el principio tuvimos claro que queríamos centrarnos en la figura de Federico García Lorca, tanto por una motivación personal, debido a que es un autor que nos ha gustado desde siempre y al que admiramos tanto por los temas que trata como por su forma de escribir, como por su destacada relevancia internacional. Como observaremos en los siguientes apartados, sus textos (entre los que se incluye *Yerma*) son conocidos en todo el mundo y cuentan con numerosas traducciones, lo que nos permite realizar un análisis comparativo interesante y que da lugar a futuras ampliaciones.

Tras decidimos por un estudio de distintas traducciones de esta obra, nos planteamos si centrarnos en una sola lengua o si ampliar a varias. Finalmente, optamos por adoptar una perspectiva multilingüe en función de nuestra combinación lingüística, pues consideramos que iba a enriquecer el trabajo y que le iba a aportar esa originalidad que tanto buscábamos. En lo que respecta al corpus, las traducciones que hemos seleccionado son las más recientes disponibles en cada una de las lenguas analizadas, lo cual garantiza que han sido realizadas en circunstancias similares en término de disponibilidad de medios y recursos documentales, como puede ser la literatura secundaria existente sobre *Yerma*. Sin embargo, desde el comienzo fue necesario imponer dos restricciones, especialmente importantes en el caso de la traducción teatral: 1) los textos debían ser obras publicadas para ser leídas, no para ser representadas sobre un escenario y 2) se descartarían versiones autoeditadas o de dudosa procedencia. En el anexo 1 se presenta una tabla con las traducciones disponibles en las lenguas seleccionadas a fecha de entrega de este trabajo (de nuevo, siguiendo los criterios mencionados). Después, comenzamos con la lectura del texto de Lorca en español y anotamos por categorías todos los posibles ejemplos a analizar (que se pueden consultar en el anexo 2). Una vez los recopilamos, leímos las traducciones a las cuatro lenguas meta y añadimos sus respectivas versiones a nuestra tabla (incluida en su totalidad en el anexo 3). Finalmente, procedimos al análisis general y a la selección de seis ejemplos representativos para estudiarlos en profundidad.

Debido a su enfoque multilingüe y a la elección concreta de *Yerma* como objeto de estudio, este trabajo aporta una visión distinta a los análisis traductológicos previos centrados en las tragedias de Lorca. La originalidad radica justamente en la utilización de cuatro lenguas meta (es decir, cinco lenguas si contamos con el original en español) y en el hecho de que, aunque la obra del escritor haya sido ampliamente estudiada, *Yerma* es una de las piezas menos analizadas en lo que respecta a nuestro ámbito. De hecho, hasta la fecha, no hemos encontrado ningún estudio que analice en profundidad y en tantas lenguas a la vez las traducciones de la obra que hemos escogido.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. Teoría de la traducción dramática

2.1.1. Conceptos y denominaciones

a) Diferenciación entre traducción dramática y teatral

La traducción de obras de teatro se enmarca dentro de la traducción literaria. A lo largo de la historia, este ámbito ha quedado relegado frente a otros géneros literarios, como la narrativa o la poesía, tal y como sugiere Susan Bassnett (2002, 123-124), experta en el campo de los estudios de traducción. Esto puede deberse a diferentes motivos, como la complejidad que supone la naturaleza híbrida de este tipo de textos, pues combinan rasgos literarios con otros escénicos. Sin embargo, a partir de mediados del siglo pasado, el interés por la traducción de textos dramáticos comenzó a aumentar, y cada vez son más los artículos y estudios académicos que abordan este tipo de traducción.

Dentro del campo de la traducción del teatro, es común hacer una distinción entre la traducción teatral y la traducción dramática. Estudiosos de este ámbito, como Aaltonen (2000, 33), señalan que cuando las traducciones de los textos dramáticos están destinadas específicamente a ser representadas en un escenario, es preferible llamarlas «traducciones teatrales». El concepto de traducción dramática genera mucha más controversia. Por un lado, Aaltonen (*idem*) considera que bajo este concepto se engloban los textos que pertenecen a ambos géneros: el literario y el escénico. Por otro lado, Braga Riera (2024, 27) señala que hay autores que denominan «traducciones dramáticas» a aquellas que «tienen una orientación más “literaria”» y que han sido creadas para ser leídas o estudiadas. En este trabajo de fin de grado adoptaremos la propuesta de Braga Riera y manejaremos el término «traducción dramática» para referirnos a todo lo relativo a las obras que analizaremos en los siguientes apartados.

Pese a que en la parte práctica de este trabajo nos centramos en la traducción dramática y no en la teatral, consideramos que es necesario tener en cuenta ciertos factores que influyen directamente en los textos pensados para ser representados. Aunque analicemos diversas traducciones destinadas en primer término a la lectura, muchas de las decisiones traductológicas están condicionadas por la posibilidad de llevar el texto a escena, entre otros factores. Además, hay elementos como el ritmo que no pueden separarse por completo del texto escrito. Hemos optado por añadir esta otra perspectiva, pues creemos que permite una mayor comprensión de la complejidad del texto original escrito en

español y todo lo que involucra traducirlo. De esta forma, sostenemos que se podrán observar con más claridad los retos a los que se enfrentan sus traductores y las soluciones que adoptan.

b) Diferenciación entre versión, adaptación y traducción

En el ámbito de la traducción dramática, se suelen utilizar términos como «traducción» «versión» y «adaptación» para describir diferentes grados de intervención en el texto origen. Pese a que toda esta terminología está relacionada y a que algunos expertos defienden que son prácticamente sinónimos, observamos que otros sostienen que hay ciertas diferencias.

De acuerdo con Braga Riera (2011, 7), la preferencia por otros términos distintos a «traducción» en el ámbito teatral puede deberse a varios factores. En primer lugar, a que las traducciones de obras dramáticas suelen ser menos «fieles» que las de otros géneros literarios, lo que provoca que los traductores opten por estas denominaciones alternativas para evitar críticas de diferentes sectores. En segundo lugar, a que a veces el que adapta la obra es alguien aclamado en «el mundo de las letras, el espectáculo o los medios de comunicación» (*idem*) y se prefiere usar otro término por razones de mercadotecnia. Desde el punto de vista sociológico, la posible influencia tanto de la terminología como de la identidad del traductor en las ventas de una traducción es de gran interés, pero debido a la extensión limitada de este trabajo, no nos es posible abordarlo en profundidad. No obstante, sería un punto de partida muy prometedor para futuras investigaciones. Lo cierto es que son numerosas las ocasiones en que los tres términos se emplean indistintamente. Después de contrastar las opiniones de diferentes expertos, Raquel Merino Álvarez concluye que «mientras que la definición de traducción, bien como proceso o como producto, implica el traslado o transvase entre dos lenguas (de la LO a la LM), la definición de adaptación implica el transvase entre géneros, medios, espacios o tiempos diferentes dentro de una misma lengua (LM o LO)» (Merino Álvarez 2001, 234). Esta autora señala que la traducción y la adaptación también pueden ser dos procesos consecutivos. Esto, por ejemplo, se vería reflejado en las adaptaciones literarias o cinematográficas de los clásicos, pues primero se debe traducir el texto a la lengua meta para posteriormente poder adaptarlo y actualizarlo. Por otro lado, Merino Álvarez considera que la versión hace referencia a un texto escrito destinado a un ámbito para el que no fue concebido en un primer momento.

Otro estudioso que también contempla la traducción y la adaptación como dos procesos sucesivos es David Johnston (2005). Este experto sostiene que hay una fase inicial (la «traducción») en la que se realiza un estudio lingüístico y literario del texto original, lo cual sienta las bases para un posterior análisis dramático en el que se prepara la obra para su puesta en escena (a lo que él denomina «adaptación»).

El dramaturgo Ignacio Apolo explica, en su artículo titulado *Versión y adaptación teatral: de la narrativa a la dramaturgia* (2010), la nomenclatura que propone Jorge Dubatti (2008). En ella, los términos «versión» y «adaptación» se contemplan como sinónimos. Sin embargo, Apolo (2010, 35) reconoce que en el uso habitual suele establecerse una pequeña distinción, pues se tiende a hablar de «versión» cuando se modifica una obra teatral ya existente y se subrayan las transformaciones introducidas. En cambio, sostiene que el término «adaptación» suele emplearse para referirse a la traslación de un texto de un género a otro, pero siempre preservando su esencia original.

Aunque esta distinción es útil desde el punto de vista terminológico, consideramos que la cuestión terminológica es algo confusa. Por esta razón, en este trabajo emplearemos «versión» para referirnos a las obras que analizaremos en los próximos apartados, debido a que necesitaremos una palabra más amplia que abarque todo tipo de traducciones. Creemos que así reflejamos la diversidad de enfoques de los traductores sin encasillarlos en categorías más rígidas que no siempre responden a la realidad de las obras.

2.1.2. Características de la traducción dramática

Tras haber abordado algunas cuestiones terminológicas en torno a la traducción dramática, resulta pertinente detenerse en las características propias de este tipo de traducción. Para ello nos centraremos en las seis características de los textos dramáticos propuestas por Braga Riera (2024, 41): la oralidad, la inmediatez, la multidimensionalidad, la teatralidad y la representabilidad. De forma adicional, trataremos la publicidad, a la que él mismo denomina así en base a López Lapeña (2014, 153 *apud* Braga Riera (2024, 45)). A continuación, explicaremos brevemente en qué consiste cada una de ellas, comentaremos su relación con la traducción y mostraremos su aplicación en lo que respecta a nuestro objeto de estudio.

a) La oralidad

A pesar de que los textos dramáticos suelen estar concebidos para ser representados sobre un escenario de forma oral, esta no siempre es la intención principal del autor. En determinados casos, el texto puede haber sido pensado para también (o incluso únicamente) ser leído, lo que puede influir en sus características estilísticas y formales. La dimensión oral es esencial, pues el lenguaje cobra vida a través de la voz, la entonación y el ritmo. Esta oralidad implica una cercanía mayor con el público, pues este percibe las emociones, los silencios y los matices que el texto escrito por sí mismo no es capaz de transmitir. Sin embargo, López Lapeña (2014, 153 *apud* Braga Riera (2024, 41)) afirma que la oralidad con la que trabaja el traductor no es completamente espontánea, sino que es «creada *ad hoc*»; es «una oralidad fingida¹ o prefabricada» que, igualmente, debe garantizar que el espectador comprenda el texto de forma inmediata.

b) La inmediatez

La inmediatez es una de las características de las obras de teatro, pero no del texto en sí mismo, sino del momento exacto en el que se representa. Por ello, esta propiedad se aplica en la traducción teatral (en lo que está concebido principalmente para ser representado), pero no en la dramática. En este tipo de obras, el público tiene un tiempo prolongado para leer y asimilar el mensaje, pero en las de esta naturaleza lo percibe en tiempo real y se tiene que provocar el efecto deseado de forma inmediata. En otras palabras, «el espectador que acude a una obra teatral solo dispone de ese preciso momento para disfrutar y comprender el texto teatral» (Buendía Alcaraz 2020, 51). A la hora de traducir es muy importante tener este factor en cuenta, ya que, a diferencia de un texto escrito, el espectador ve una representación física que tiene que ser comprensible al instante. Por esta razón, mantener la inmediatez es mucho más relevante en la traducción teatral que en la dramática, pues en esta última el texto se concibe como una obra más literaria y el lector puede tomarse un tiempo para leer y procesar el contenido. Además, muchas veces se prioriza la dimensión literaria o estética frente a la naturalidad y fluidez que requiere la traducción teatral.

¹ Para profundizar en el concepto de «oralidad fingida», véase la obra de Jenny Brumme, *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales* (Madrid: Iberoamericana/ Fráncfort del Meno: Vervuert, 2008), 21-64.

c) La multidimensionalidad (o multimodalidad)

Además del texto hablado, las obras de teatro incluyen diferentes elementos que enriquecen la representación. Estos pueden ser textuales, verbales, gestuales, visuales, sonoros o culturales, entre otros, que además se combinan y complementan en el escenario. Como señala Buendía Alcaraz, «el teatro es un arte que se percibe a través de los sentidos y este aspecto se refleja en el texto dramático» (2020, 54). En primer lugar, hablaremos de los elementos textuales, que son los más evidentes, ya que el teatro se basa en un texto escrito que será interpretado de forma oral por los actores. Este texto principalmente transmite la trama, pero esta incluye las emociones y características de los personajes. La elección de palabras, el ritmo y la entonación son imprescindibles para generar el impacto deseado en el público. En segundo lugar, es importante comentar algunos aspectos sobre los elementos gestuales, que son aquellos que hacen referencia a los movimientos corporales y a las expresiones faciales de los actores. Los gestos desempeñan un papel fundamental, pues complementan (y en ocasiones contradicen) el texto hablado. Toda esta comunicación no verbal también necesita una traducción, ya que como afirma Vilà Baños (2012, 231), «los gestos pueden ser muy diversos en modo y número de cultura a cultura». Debido a la extensión limitada de este trabajo, no nos es posible analizar las diferencias entre los sistemas no verbales de las lenguas que vamos a examinar, pero nos parece una posible línea adecuada en la que profundizar en una futura investigación. En tercer lugar, nos encontramos con los elementos visuales, que son aquellos que configuran el entorno de la obra y que ayudan a que el espectador se sitúe en el tiempo y espacio de la acción. Incluyen la escenografía, el vestuario, la iluminación, etc. Según nuestra clasificación, en cuarto lugar, estarían los elementos sonoros, que abarcan efectos de sonido específicos, como el sonido de la lluvia o el canto de un gallo al amanecer, pero también la música que acompaña ciertas escenas. Estos sonidos pueden desempeñar diversas funciones, como enfatizar las emociones de los personajes, señalar cambios en la trama, etc. No se traducen en sentido estricto, pero es posible que, a la hora de traducirlos, puedan requerir de una adaptación a la cultura de llegada. En quinto lugar, los elementos culturales se refieren a los símbolos propios de una determinada cultura que aparecen en la obra y que pueden ser de diversa naturaleza, como expresiones, refranes, referencias religiosas, costumbres, cuestiones de honor o de género, etc. Tal y como afirma Trovato (2023, 50), «el estudio de la dimensión cultural en ámbito

traductológico se configura como una nueva frontera, muy fértil en la investigación: de ahí que se conciba hoy en día la figura del traductor como un puente y mediador cultural que ha alcanzado cierto dominio de biculturalismo». De hecho, él mismo recoge en su artículo *Los colores como referentes culturales e idiosincrásicos: un análisis traductológico y comparativo español-italiano* las diferentes denominaciones que reciben. Algunos de los ejemplos que proporciona son: «realia (Vlakhov y Florin 1970), culturemas (Vermeer 1983, Nord 1997), palabras culturales extranjeras (Newmark 1992), culture-specific items (Franco Aixelà 1997), referentes culturales y segmentos textuales marcados culturalmente (Mayoral Asensio y Muñoz Martín 1997)». Tal y como se verá en los siguientes apartados, para traducir todos estos aspectos se puede optar por la naturalización, que traduce todo esto para que no resulte extraño al público receptor, o por la extranjerización, que los mantiene en su forma original por diferentes razones. No obstante, a la hora de analizar las traducciones de estos últimos, los *realia*, es relevante conocer las técnicas que sugiere Molina (2001, 114-116 *apud* Schäpers (2011, 77)), que son: «adaptación, ampliación lingüística, amplificación, calco, compensación, comprensión lingüística, creación discursiva, descripción, equivalente acuñado, generalización, modulación, particularización, préstamo, reducción, sustitución, traducción literal, transposición, variación».

Por último, en este punto nos parece imprescindible resaltar la multimodalidad de las obras de teatro. A diferencia de otros géneros literarios, el teatro no se limita únicamente al texto escrito, sino que, en múltiples ocasiones, combina diversas formas de expresión que incluyen la poesía, la música, la danza, etc. En el caso de *Yerma*, esta multimodalidad destaca especialmente ya que la obra, por ejemplo, incluye canciones populares que en un escenario generarían distintos efectos sonoros. Además, se mencionan espacios físicos como el campo o la casa, que, aunque no estén descritos con muchos detalles, constituyen elementos visuales que condicionan la escenografía. En cuanto a lo cultural, aparecen numerosas referencias al contexto de la Andalucía rural. Y, como suele ocurrir en las obras de este tipo, se cuenta con elementos gestuales entre acotaciones.

d) La publicidad

La publicidad hace referencia a que la representación es un acto público «que se lleva a cabo ante una multitud de personas (los lectores/ espectadores) que son los receptores del mensaje (el texto dramático/ teatral), cuyo emisor (el dramaturgo/ director) se vale de los

actores, entre otros muchos profesionales, como medio para llegar al receptor» (Buendía Alcaraz 2020, 61). Esto quiere decir que, si el público no estuviera, el acto comunicativo no sería posible. Además, en este apartado Lapeña (2014, 154) hace una distinción entre los agentes «activos» y los «pasivos». Los activos son los que reciben una obra escrita, mientras que los pasivos son los que reciben una representación de una obra de teatro. De acuerdo con la terminología adoptada en este trabajo, los receptores de las versiones de *Yerma* que vamos a analizar serían activos, pues se trata de traducciones dramáticas y no teatrales.

e) La teatralidad

La teatralidad es otra de las características únicas del texto dramático. Barthes (1954, 41-47 *apud* Vilvandre de Sousa (2000, 245)) propone una de las definiciones más conocidas:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación no de realización².

Engloba, por ende, todos aquellos componentes, tanto humanos como materiales que funcionan como signos que comunican información al espectador. A pesar de que muchos de estos elementos no aparecen de forma explícita en los textos, el autor los tiene en cuenta desde el primer momento. Debido a esto, aunque se traduzca solo un texto escrito, sería aconsejable tener en cuenta cómo podría funcionar sobre un escenario. Todos estos factores pueden ayudar a reforzar ciertos matices o a alterar el significado de otros, por lo que el traductor debe anticiparse a ellos y no ignorarlos. Por ejemplo, una frase puede transmitir emociones muy diferentes en función del tono o la cantidad de luz que haya, de la forma en la que se pronuncie, de los gestos que se empleen, etc.

² Cita traducida por Buendía Alcaraz (2020, 67).

d) La representabilidad

La representabilidad es una de las características esenciales del texto dramático que hace referencia a su capacidad de ser puesto en escena. En su artículo *Translating for the Theatre: The Case Against Performability* (1991), Susan Bassnett reflexiona de forma extensa sobre el concepto de representabilidad o *performability* en la traducción teatral. Señala que el texto dramático no está completo por sí solo, pues contiene un «texto gestual» implícito que no aparece de forma explícita en las palabras escritas. Ese «texto gestual» hace referencia a los elementos no verbales mencionados anteriormente, como los movimientos, los silencios, las pausas, el tono de voz, el ritmo, etc. Es decir, todo lo que ocurre en el escenario pero que no está en el texto escrito. Por tanto, Bassnett defiende que, al traducir una obra teatral, el traductor debe anticipar cómo podría desarrollarse esa dimensión escénica y gestual en la lengua y cultura meta.

2.1.3. Sobre la extranjerización y la naturalización

Cada vez que se traduce una obra, especialmente en el ámbito de la traducción dramática, no solo se trasladan palabras; también se traducen culturas y contextos distintos, ya que cada cultura encierra rasgos propios y singulares que la definen y la distinguen de las demás. Desde finales del siglo XX, se ha reflexionado en gran medida sobre las estrategias de traducción denominadas extranjerización y naturalización. El traductólogo estadounidense Lawrence Venuti es considerado el creador de estos dos conceptos, ya que, pese a que las estrategias se empleaban desde hacía ya tiempo, fue él quien las acuñó como *foreignization* (cuya traducción al español más empleada es «extranjerización») y *domestication* (cuya traducción al español más empleada es «naturalización») en *The Translator's Invisibility* (1995). Sin embargo, como hemos mencionado, ya se había hablado con anterioridad de todo esto, pese a que no hubiera términos acuñados. Numerosos estudios traductológicos, como los de Pulido Correa y Vega Cernuda (2011, 173) o Zhang (2022, 17), afirman que la conferencia *Sobre los diferentes métodos de traducir* (1813) que dio el filósofo y teólogo alemán Friedrich Schleiermacher sirve de base para el texto de Venuti, así como para otros teóricos de la traducción contemporáneos.

Ya en 1813, Schleiermacher afirmaba que había dos métodos de traducción: bien acercar al lector al autor (lo que posteriormente adoptaría la denominación de extranjerización), o bien acercar al autor al lector (lo que conocemos como naturalización). Tras retomar

estos dos conceptos en su obra de 1995, Venuti los relaciona con el concepto de ideología en traducción, establecido a raíz del giro cultural. Así, califica la dicotomía entre naturalización y extranjerización como profundamente ideológica, en el sentido de que la segunda tiene una connotación negativa, ya que favorece a las culturas dominantes. Estas estrategias nos sirven como base para el análisis de las traducciones de *Yerma* que realizaremos más adelante. En este caso, observamos cómo algunas presentan tendencias bastante marcadas hacia una u otra.

Sin embargo, hoy en día se siguen utilizando ambas estrategias, incluso de forma combinada en la misma obra, tal y como veremos en los próximos apartados. La elección de una u otra depende de diversos factores, entre los que destacan el contexto histórico, social y político en el que se realiza la traducción. No es lo mismo traducir un texto de forma interlingüística (un TO de Australia a un TM de España) que intralingüística (como puede ser el caso de adaptar una obra para formatos específicos como la lectura fácil o el lenguaje claro). Igualmente, la estrategia al traducir un relato feminista durante un periodo como la dictadura de Francisco Franco, en el que se promovían y reforzaban los roles de género tradicionales, es probable que no coincidiese con la que se emplearía en la actualidad. Además, los encargos de las editoriales también pueden influir en el enfoque del traductor.

Tras haber analizado determinados aspectos relacionados con la traducción, especialmente con la dramática, nos parece fundamental situar el objeto de estudio en su contexto literario e histórico. Por esta razón, a continuación proporcionaremos una introducción sobre Federico García Lorca y la obra que vamos a tratar: *Yerma*.

2.2. El caso de Federico García Lorca y *Yerma*

2.2.1. Federico García Lorca

Para analizar la obra de Lorca es imprescindible conocer su biografía. A continuación, presentamos un resumen basado en *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, escrito por el hispanista Ian Gibson en el año 2006. Federico García Lorca (1898-1936) fue un poeta, dramaturgo, músico, prosista y dibujante español. Nació en Fuentevaqueros, una localidad española situada en Granada, Andalucía, que posteriormente sería «fuente primordial de su inspiración literaria» (Gibson 2006, 15). Según su niñera, Carmen Ramos, ya desde pequeño Federico se interesó por los teatros de títeres. Puede que de ahí viniera la pasión por escribir obras de teatro. Además, fue Vicenta Lorca Romero, maestra

de enseñanza primaria, quien fomentó el gusto por la literatura y la música de su hijo. Entre 1919 y 1928, Lorca vivió en la Residencia de Estudiantes de Madrid, vinculada a la Institución Libre de Enseñanza, donde coincidió con Juan Ramón Jiménez, Salvador Dalí, Luis Buñuel, Rafael Alberti, etc. En el año 1929, realizó un viaje a Nueva York y a otras ciudades americanas que le marcaría profunda y vitalmente, y así lo manifestó en su poemario *Poeta en Nueva York*. En 1932 dirigió representaciones de teatro del Siglo de Oro por varios pueblos y ciudades de España con la compañía teatral universitaria La Barraca. Al comenzar la Guerra Civil, Lorca fue fusilado por los sublevados franquistas en Granada.

Junto con Valle Inclán, Lorca se puede considerar «el gran renovador del teatro español durante la primera mitad del siglo XX» (Losada 2011, s. p.). Sus obras combinan lo lírico y lo dramático, el verso y la prosa, de modo que se las engloba bajo la denominación de «teatro poético». Además, el autor entiende el teatro como un espectáculo total y completo en el que se unen elementos como el texto, la música y la escenografía. Pese a que no se dedicó a escribir obras de este género con tanta frecuencia como al final de su vida, «lo dramático es un fermento que actúa en su obra desde el principio, pero que poco a poco va depurándose hasta cristalizar en la obra teatral como cima definitiva», tal y como sostiene Cuevas García (1995, 7). Vilches de Frutos (1998, 11), por su parte, explica que en los textos de Lorca se abordan múltiples temas, desde los típicos de la literatura universal, como el amor, la muerte, la opresión, la libertad individual, la envidia, la ambición humana, etc. No obstante, los personajes del teatro lorquiano, en su mayoría femeninos, tienen pasiones, anhelos y deseos opuestos a la realidad que los condenan a la frustración, la soledad o la muerte.

Federico García Lorca es considerado uno de los escritores españoles más brillantes del siglo XX y obtuvo un gran prestigio tanto en vida como *post mortem*. Además de por sus obras, también destaca como un símbolo de todos los desaparecidos y fusilados en la Guerra Civil, ya que, en la actualidad, 89 años después de su muerte, sus restos aún permanecen en una fosa común. A pesar de su temprano final, las obras de Lorca siguen vivas y han trascendido fronteras, ya que se han traducido a numerosos idiomas y se siguen representando en muchos de los teatros más prestigiosos del mundo. Además, su legado teatral ha sido promovido por instituciones culturales como el Instituto Cervantes, que, por ejemplo, ha organizado múltiples actividades en torno a la figura del escritor,

entre las que se incluyen lecturas dramatizadas, exposiciones y ciclos teatrales. Asimismo, el hecho de que Lorca esté presente constantemente en instituciones educativas y bibliotecas lo consolida como un autor de referencia.

Desde el punto de vista de la traducción dramática, la obra de Lorca es igualmente singular, ya que encierra diversos retos. Como hemos mencionado, el teatro de este dramaturgo puede calificarse como poético e incluye elementos propios de este género literario. En sus obras encontramos nanas, canciones, figuras literarias, simbología, etc. Además, sus textos están cargados de referentes culturales locales (del mundo rural andaluz y español) y universales, lo que también constituye un desafío a la hora de traducirlos. Por último, traducir todos los aspectos relacionados con la oralidad también presenta una gran complejidad, ya que no dejan de ser obras de teatro que incluyen expresiones, onomatopeyas, frases hechas, etc. En resumen y como señala García de la Banda (1994: 509), «las obras de Lorca presentan numerosas dificultades a la hora de traducirlas, ya que están repletas de símbolos y hay una gran presencia de la cultura española, sobre todo de la andaluza. Pese a ser uno de los autores más traducidos, se le considera “el paradigma de un autor que se resiste a toda traducción”». Esta contradicción se sitúa en el centro de este TFG, que tiene como propósito estudiar algunas de las traducciones del escritor a cuatro lenguas extranjeras.

2.2.2. *Yerma*

Federico García Lorca escribió *Yerma* en 1934. Es una tragedia desarrollada en un ambiente rural, donde las normas conservadoras controlan la vida de las personas, especialmente de las mujeres. Además, como la escribió durante la Segunda República, la obra refleja las tensiones sociales, políticas y culturales de su tiempo. La protagonista es Yerma, que, tal y como sugiere su nombre, no puede tener hijos. Este es el centro del argumento y toda la trama se desarrolla en base a él. Yerma vive en una sociedad en la que no concebir siendo mujer está mal visto, ya que eso implica no cumplir con las obligaciones asociadas al género femenino. Juan, su marido, se muestra mucho más indiferente y distante. Lo único que le importa es su trabajo y su honra, por lo que procura controlar a su mujer para que el pueblo no hable de ellos. A lo largo de la obra, Yerma siente cada vez más presión y más desesperación. Finalmente, Juan admite que a él no le importa el hecho de que no tengan hijos, por lo que la protagonista, completamente

enfadada y desolada, lo estrangula. De este modo no solo mata a Juan, sino que también acaba con la posibilidad de tener hijos.

Desde el punto de vista literario, *Yerma* se inscribe en el teatro poético de Lorca del que hemos hablado en el punto anterior. En esta obra se unen lo lírico y lo dramático, el verso y la prosa. Además, la pieza cuenta con una simbología muy marcada, por ejemplo el agua como símbolo del deseo, la luna como la muerte, la tierra como la libertad, el nombre propio de Yerma como referencia al destino de la protagonista, etc.

Junto con *Bodas de sangre* (1933) y *La casa de Bernarda Alba* (1936), *Yerma* forma parte de la llamada «trilogía rural andaluza» (Vilches de Frutos 2002, 143) o «trilogía lorquiana» (Varela Álvarez 2009, 104). Una característica común es que las tres obras están basadas en lo popular. De hecho, tal y como afirma Megías Aznar (1985, 8), «la gran virtud de García Lorca fue dar formas de perennidad a lo popular». Además, los temas que se tratan son similares, como la pasión amorosa, los enfrentamientos familiares, la esterilidad femenina, la existencia de Dios, el honor, la represión sexual, el destino, el qué dirán, la muerte, etc.

Desde el punto de vista de la obra escrita en español, hay diferentes aspectos que habría que resaltar a la hora de discutir los retos de traducción. Para realizar el análisis que veremos en el próximo apartado, lo primero que hicimos fue crear un índice con todas las dificultades que encontramos en el texto original, que agrupamos en tres grandes grupos³. En primer lugar, lo más destacable a primera vista fue el lenguaje poético y el simbolismo. En esta categoría decidimos incluir nanas, canciones y poemas en verso; figuras literarias y símbolos propios de Lorca, como el agua. En segundo lugar, todo lo relacionado con la cultura española, en la que se engloban aspectos de la gastronomía, la religión, las costumbres y las tradiciones (música, costura, toros), así como otros más bien relacionados con la sociedad, como la honra, el machismo, lo tabú, el matrimonio adolescente, etc. En tercer y último lugar, incluimos lo asociado con la oralidad, como las

³ Para una descripción detallada de los ejemplos que forman parte de cada categoría, véase el anexo 2.

expresiones propias del registro, las variaciones dialectales, las frases hechas, las maldiciones, etc.

Antes de pasar a la parte práctica y después de hablar de los retos de traducir *Yerma* a otras lenguas, consideramos necesario explicar qué versiones hemos seleccionado para este trabajo y quiénes son sus respectivos traductores. En alemán hemos escogido *Yerma*, traducido por Susanne Lange y publicado por Suhrkamp en 2001. Lange es una filóloga y traductora literaria de Berlín que ha dado voz en alemán a grandes autores hispanohablantes, como Lorca, Luis Cernuda, Miguel de Cervantes, Carmen Laforet, Javier Marías o Juan Rulfo, entre otros. En el caso del inglés, a diferencia de las demás lenguas, hemos seleccionado una antología, publicada por Nick Hern Books en 2017, en la que se incluyen *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. El título es *Lorca: Three Plays: Blood Wedding / Yerma / The House of Bernarda Alba*. La traductora es Jo Clifford, una actriz, dramaturga y traductora británica. Es una mujer transexual muy comprometida con la visibilización del colectivo LGTBIQ+, lo cual podría explicar su interés particular en la figura del dramaturgo y en lo que esta significa para el colectivo. La traducción italiana es muy distinta al resto, pues se trata de una edición bilingüe. Además, es la más reciente de toda nuestra selección, del año 2023. El título vuelve a ser *Yerma*, como en español, la editorial es Le Lettere y la traductora Lia Ogno, que se dedica a la traducción editorial del español y el portugués al italiano, pero también es hispanista, investigadora y profesora en la Universidad de Turín, especializada en literatura española. El traductor francés es Albert Bensoussan y su obra también se titula *Yerma*. La publicó la editorial Éditions Gallimard en el año 2019. Bensoussan es un traductor, escritor y doctor en literatura francesa y española. Es argelino, pero actualmente vive en Francia. Sobre todo es conocido por haber sido el traductor al francés de Mario Vargas Llosa durante cuarenta años.

A continuación, nos centraremos en el análisis comparado de las traducciones de algunos pasajes de *Yerma*. Observaremos los retos que plantean y las estrategias que siguen los traductores para enfrentarse a ellos.

3. ANÁLISIS COMPARATIVO DE SEIS EJEMPLOS

En este apartado analizaremos de forma comparativa seis ejemplos, dos por cada una de las tres grandes categorías que hemos establecido: fragmentos poéticos y/o simbólicos (3.1), referencias culturales (3.2) y elementos relacionados con la oralidad. Todos los fragmentos que forman parte del corpus están enumerados en el anexo 3 de forma más extensa. Una vez finalizado el análisis, podremos extraer una serie de conclusiones que desarrollaremos más adelante.

3.1. Lenguaje poético y simbolismo

Uno de los mayores retos en la traducción de *Yerma*, como ya hemos mencionado anteriormente, es la presencia de fragmentos líricos en los que se combinan el lenguaje poético y el simbolismo. El teatro lorquiano está lleno de símbolos, como el agua, que en esta obra hace referencia a la fertilidad, así como de canciones y figuras literarias que no siempre tienen equivalentes directos en otras lenguas. Los dos ejemplos que hemos seleccionado son dos manifestaciones distintas de este lirismo. El primero es una nana que aparece al principio de la obra y el segundo, una canción popular. Se han escogido porque requieren que el traductor tome decisiones complejas en cuanto al ritmo, el tono y la interpretación de las imágenes simbólicas.

Ejemplo A:

ES:

«A la nana, nana, nana,

a la nanita le haremos

una chocita en el campo

y en ella nos meteremos».

Este fragmento constituye la primera intervención en la obra y, por lo tanto, aparece justo al principio. Podría considerarse algo introductorio, pues lo dice una voz anónima que precede el diálogo entre Yerma y Juan. Se trata de una nana, que, a diferencia de otro tipo de textos, destaca por su origen en la tradición popular. De esta forma, Lorca introduce desde el primer momento el deseo de maternidad de la protagonista que está presente a lo largo de toda la obra. Traducir este tipo de pasajes conlleva numerosos retos. En primer

lugar, la estructura. El texto funciona de forma muy similar a un poema, por lo que es necesario decidir si, en la traducción, conviene mantener los versos con la misma disposición que en el texto original. Además, en este caso concreto, la nana en español presenta una rima consonante en el segundo y cuarto verso («haremos» con «meteremos»). Esto dota al texto de musicalidad y de un ritmo marcado que se puede intentar conservar o sacrificar en favor del contenido exacto del mensaje. En segundo lugar, es importante tener en cuenta tanto la función como el tono. No hay que olvidar que las nanas se utilizan para ayudar a que los niños se duerman, por lo que el lenguaje debería ser sencillo y cercano y tendría que evocar a un ambiente íntimo y familiar.

En este caso concreto, también es necesario que destaquemos ciertos términos. El primero es «nana», una palabra muy concreta del español que remite directamente a este tipo de canción. Por otro lado, aparecen varios diminutivos, como «nanita» o «hocita», que refuerzan el tono y la función del texto. Además, este tipo de léxico es muy frecuente en contextos infantiles, pues transmite cercanía e incluso cariño. El término «hocita» plantea una dificultad doble: por un lado, el diminutivo y todo lo que este conlleva; por otro, el propio significado de la palabra. Se refiere a una construcción pequeña y humilde que normalmente está hecha con materiales como madera, ramas, etc. El problema es que, según el contexto en el que aparezca, puede tener diferentes significados, desde un ambiente doméstico acogedor hasta una referencia a la precariedad. A continuación, reproducimos las soluciones adoptadas por los traductores en las distintas lenguas de llegada.

DE	EN
Mein Kindchen, schlaf nur fein, wir ziehen bald aufs Land hinaus, dort bauen wir ein kleines Haus und richten uns drin ein.	Rock-a-bye baby Let's go and hide In a tiny wee housey Where we'll shelter inside.
IT	FR
Alla ninna, nanna, nanna, per la nannina faremo tra i campi una capanna Dove poi ce ne andremo.	Dodo, l'enfant do, on fera à l'enfant une cabane dans les champs pour nous mettre dedans.

En la traducción alemana no solo se mantiene la rima consonante en dos de los versos, sino que se duplica y aparece en todos. La traductora opta por rimar el primer verso con el cuarto («fein» con «ein») y el segundo con el tercero («hinaus» con «Haus»). Esto vuelve a reforzar la musicalidad del fragmento y mantiene esa melodía característica. En cuanto a los términos más específicos, omite por completo «nana» y «nanita», y sustituye ese inicio por uno que recuerda al de este tipo de canciones en alemán, tanto por la estructura como por el tono o por el uso del diminutivo «Kindchen». Esta decisión hace que el mensaje se adapte a la cultura de llegada, pero pierde el término concreto de «nana»; es decir, no incluye «Kinderlied» ni «Schlaflied» que serían traducciones directas de la palabra. Por otro lado, Lange traduce «chocita» por «ein kleines Haus», lo que conserva esa idea de que es un espacio pequeño y acogedor, pero no que sea un lugar humilde, que es algo que puede sugerir la palabra en el texto origen. En esta ocasión, puede que haya optado por esto para priorizar la rima con «hinaus».

Algo parecido sucede en la traducción al inglés. En este caso, la musicalidad está marcada por la rima entre el segundo y el cuarto verso («hide» con «inside»). Pese a no ser la misma métrica exacta, el sujeto también está dividido en cuatro versos y mantiene el carácter melódico propio de una nana. Al inicio del fragmento («Rock-a-bye baby»), Clifford sigue una clara estrategia de naturalización. No traduce el término «nana» ni su diminutivo, sino que recurre a una fórmula tradicional muy arraigada en la cultura anglosajona y en el género de las *lullabies*. En cuanto al léxico, «chocita» lo traduce por la expresión «tiny wee housey». Utiliza un doble diminutivo («tiny» y «wee») y el sufijo «y» añadido a «house» que hace que el sonido sea más infantil. Sin embargo, esta elección, al igual que la de Lange, hace que la casita se vea como algo pequeño y acogedor.

En italiano se vuelve a conservar la forma de canción de cuna y se mantiene la musicalidad y el ritmo. De hecho, Ogno, al contrario que Lorca, opta por utilizar una rima cruzada en el primer y tercer verso («nanna» con «capanna»), y en el segundo y cuarto («faremo» con «andremo»). Gracias a esto, preserva el carácter melódico de este tipo de textos y se adapta correctamente a las expectativas que pueda tener la audiencia italoparlante a la que va dirigido. En lo que respecta a los términos específicos, la traducción de «nana» se conserva al igual que en español, mediante la repetición («alla ninna, nanna, nanna»). Esta, reproduce la forma y la función del original. Para traducir

«chocita» emplea la palabra «capanna», que hace referencia a una construcción muy similar. Probablemente sea la traducción más fiel al término español, pero esto puede deberse a que son países cercanos con culturas similares. A pesar de no utilizar un diminutivo como en el original, «capanna» ya evoca esa idea de sencillez y de refugio natural.

La traducción al francés, al igual que las anteriores, mantiene el carácter de nana, pero de forma más libre. El fragmento empieza con la fórmula «Dodo, l'enfant do», el título de una canción de cuna francesa. Al igual que en las traducciones al inglés y al italiano, Bensoussan no traduce literalmente el término «nana», sino que lo adapta al contexto de la lengua meta. Por lo tanto, utiliza la estrategia de la naturalización y sustituye el término original por una forma equivalente en francés. En lo que se refiere a la estructura, también se conservan los cuatro versos con una rima consonante del segundo con el cuarto verso («l'enfant» y «dedans»), pero además hay una asonancia parcial entre «champs» y los dos versos anteriores, aunque está menos marcada. Sin embargo, la rima no es tan clara como en español. En cuanto a los diminutivos, en francés no aparecen en ningún momento, aunque Bensoussan puede haber querido compensar esa ausencia con el tono general del texto y con la fórmula inicial. Para traducir «chocita» se utiliza «cabane», que hace referencia a algo muy parecido, al igual que en italiano. En este caso, remitiría al término en español «cabaña». Esto puede volver a deberse a la proximidad entre nuestras culturas.

Ejemplo B:

ES:

«No te pude ver

cuando eras soltera,

mas de casada

te encontraré.

Te desnudaré

casada y romera,

cuando en lo oscuro

las doce den»

Esta canción la pronuncia un grupo de mujeres al inicio del cuadro segundo, dentro del acto tercero. Las acotaciones indican que es un canto a telón corrido y que se recita en una ermita situada en medio de la montaña, por lo que Yerma está fuera de casa. El ambiente, por lo tanto, es íntimo, religioso y simbólico, y eso es lo que pretende sugerir este canto, que sirve de introducción al cuadro. Después, la protagonista se entretiene hablando con la Vieja sobre su deseo de tener hijos, lo que hace que al llegar a casa Juan le diga que su honra está en peligro. En lo que respecta a la estructura, este fragmento está formado por ocho versos. En este caso, al contrario que en el anterior, la rima no sigue un esquema marcado en español, pues solo aparecen dos consonantes: una en el segundo y sexto verso («soltera» con «romera»), y la otra en el cuarto y quinto («encontraré» con «desnudaré»), aunque esta última consiste en dos verbos en la primera persona del singular del futuro simple, por lo que puede tratarse de una mera casualidad.

Una de las principales dificultades terminológicas es el término «romera», ya que es una palabra con una gran carga cultural y simbólica. Hace referencia a una mujer que va en peregrinación a una romería, que es una festividad popular y religiosa que se suele celebrar en el campo. Por lo tanto, no solo es una mujer que peregrina en sentido religioso, sino que también es alguien vinculado con lo festivo y lo rural.

DE	EN
Nicht sehen durft ich dich, als du noch ledig warst und frei, bist du getraut, komm ich zu dir. Nicht sehen durft ich dich, als du noch ledig warst und frei. Getraute Pilgerin, ich löse dir dein Unterkleid,	When you were single, my lovely We never could meet. But now that you're married, my lovely Your body I'll greet. When the clocks strike twelve, my lovely, I will strip you bare. Join the pilgrims, my lovely,

um Mitternacht, wenn's dunkel ist.	And I'll meet you there.
IT	FR
<p>Non ti ho potuta vedere da signorina, ma da sposata ti cercherò. Ti troverò, maritata e pellegrina, e a mezzanotte ti spoglierò.</p>	<p>Je n'ai pu te trouver quand tu étais fille, mais une fois mariée je te mettrai nue, épouse et pénitente, aux douze coups de minuit dans la nuit battante.</p>

En la traducción al alemán también se conservan los ocho versos, pero todos son notablemente más largos que los del texto original. Esto afecta al ritmo, pues al leerlo se tarda mucho más tiempo y se pierde parte de la fluidez. No hay rimas como tal, pero sí que aparece una duplicación de dos versos («Nicht sehen durft ich dich» y «als du noch ledig warst und frei»), que se repiten al principio y en medio del fragmento. Esto aporta cierta musicalidad y compensa, en cierta parte, la falta de rima. En cuanto a los términos específicos, Lange traduce «romera» como «Pilgerin». Hace referencia a la peregrinación, pero más a toda esa connotación religiosa que a la popular. También es verdad que en alemán no existe una palabra equivalente, así como tampoco existe la tradición de las romerías. En conclusión, se pierden algunos de los matices del texto origen, pero es algo comprensible si tenemos en cuenta que esto no forma parte de la cultura germanoparlante. También nos parece curiosa la traducción del verso «te desnudaré». Lange opta por la expresión «ich löse dir dein Unterkleid», en lugar de usar un verbo más directo como «sich entkleiden» o «sich ausziehen». Esto describe con mucha más precisión lo que está ocurriendo y hace que la imagen sea más visual y concreta.

Clifford, por su parte, al traducir este fragmento también mantiene los ocho versos, pero apuesta por una rima mucho más marcada, algo que no está tan presente en el texto en español. Todos los versos tienen alguna: el primero, el tercero, el quinto y el séptimo terminan en «my lovely»; el segundo rima con el cuarto («meet» con «greet»), y el sexto con el octavo («bare» con «there»). La repetición de la fórmula «my lovely» nos parece bastante llamativa, ya que no aparece nada similar en el original. Probablemente se haya añadido para reforzar la musicalidad a través de la rima, pero puede que también se quiera suavizar un poco el tono del original. En cuanto al contenido, aunque el mensaje general es similar, se observan varias adaptaciones y cambios de orden. La frase «join the pilgrims» reinterpreta por completo la figura de la «romera» del original, debido a que, en lugar de presentar a la mujer como una romera, ahora se le invita a unirse a ese grupo.

Al contrario que en las anteriores, la traducción italiana solo tiene seis versos. Sin embargo, conserva el mensaje y el orden del original. El ritmo es más parecido al español, por lo que, en el lenguaje oral, sería el más similar. También hay rimas: el segundo con el quinto verso («signorina» con «pellegrina») y el tercero con el cuarto y el sexto («cercherò», «troverò», «spoglierò»). En cuanto al contenido, es muy parecido al original. En este caso, el término «romera» se traduce por «pellegrina», que es reconocible en el contexto italo parlante. Sin embargo, pese a que mantiene el significado de que es una mujer en peregrinación, pierde el matiz popular o festivo que tiene en español, el relacionado con las romerías.

La traducción al francés, a diferencia del texto original, cuenta con siete versos en lugar de ocho. El ritmo es más pausado, en parte por la longitud de los versos, que es mayor. Aun así, se conserva cierta musicalidad, como la que se puede apreciar en la rima entre los últimos dos versos («minuit» y «nuit»). En este caso, «romera» se traduce por «pénitente». Es un equivalente que se aleja algo más del original, pues hace referencia a un concepto más religioso y elimina la imagen popular o festiva que puede evocar una romería. Es un término que se refiere mucho más a la penitencia que a la celebración.

3.2. Cultura y *realia* de España

Otro de los desafíos que presenta la traducción de esta obra es la presencia de elementos culturales muy específicos del contexto de la Andalucía rural de la época. Todas estas referencias forman parte de la cultura española y andaluza, por lo que a veces es complicado traducirlos, pues no existen equivalentes directos en otras lenguas. Dentro de

esta categoría hemos escogido dos ejemplos que muestran esta dificultad. El primero es un instrumento, la bandurria, que es poco conocido fuera del entorno hispanohablante. El segundo es una expresión que contiene una gran carga social y cultural, pero en la que también influye el tono despectivo y lo que implica. Se han seleccionado estos porque muestran cómo se enfrentan los traductores a la transferencia entre culturas de este tipo de referentes.

Ejemplo C:

ES:

«bandurrias»

La bandurria es un instrumento tradicional de cuerda, típico de diversas regiones españolas. Es todo un símbolo de la cultura y el folclore del país y su sonido evoca la esencia de las fiestas populares. Así se puede apreciar en *Yerma*, donde aparece en el cuadro segundo del acto primero. Forma parte de una intervención de la Vieja en la que habla de su juventud y de su forma de ser en aquel entonces. Esta comienza cuando Yerma menciona el nombre de su padre, lo que hace que la Vieja recuerde su vida y reflexione sobre el paso del tiempo. Menciona que en algunas madrugadas creía que escuchaba música de bandurrias, pero en realidad era solo el viento. Debido a esto, el instrumento está cargado de nostalgia y asociado a la vida festiva, la juventud y el deseo de algo que ya no tiene. Por esta razón, el término presenta dificultades léxicas, ya que es algo que no existe en otros países, pero también dificultades culturales o simbólicas, pues recuerda a estas celebraciones. Por esta razón y al observar que en cada traducción ocurre algo distinto, hemos decidido analizar cada variante con más detenimiento.

DE	EN	IT	FR
Bandurrias	tambourine	mandolini	aubade

La traductora al alemán es la única que ha optado por la estrategia de la extranjerización, pues ha mantenido el término en español. Asimismo, cabe destacar que el término aparece en redonda, como si se hubiese adaptado por completo a la grafía alemana. Esta decisión tiene sus ventajas, pero también sus inconvenientes. Lo más probable es que el lector germanoparlante no conozca el instrumento, por lo que puede resultarle extraño. Sin embargo, Lange opta por explicar de forma no explícita de qué se trata, ya que la frase

completa es «Bandurrias spielen zu hören». Aunque no aparezca escrito explícitamente, esto indica que es un instrumento. Por esta razón, lo esperable sería que el lector dedujera que se está hablando de algo típico de la cultura española sin un equivalente directo en su lengua, aunque no le transmita la misma carga de significado (lo relativo a las fiestas populares) que a un español. De acuerdo con la clasificación propuesta por Molina (2001, 114-116 *apud* Schäpers (2011, 77)), se trataría de un préstamo.

Al contrario que en la versión alemana y en este caso concreto, las traducciones al inglés y al italiano son más naturalizantes, pues sustituyen el instrumento por otros más comprensibles para un lector meta. Clifford lo cambia por «tambourine», que es una pandereta, y que según Molina (*idem*) se asociaría a la técnica de adaptación. Este cambio es más drástico, ya que la traductora reemplaza un instrumento de cuerda por uno de percusión. Si bien es cierto que ambos están asociados a las fiestas y a las celebraciones, en la versión inglesa se pierde ese sonido característico y el matiz relacionado con la cultura española. Además, la pandereta puede parecer algo más general, ya que a un angloparlante quizá no le quede del todo claro que sea algo tradicional, festivo, etc. De hecho, es posible que tenga una connotación más infantil.

Ogno, por otro lado, opta por «mandolini», que es el plural que se refiere a la mandolina. Este sí que es un instrumento de cuerda más similar a la bandurria, pero de acuerdo con Molina (*idem*) estaríamos hablando de nuevo de una adaptación. Además, el sonido es más similar y también recuerda a la música popular italiana. Es decir, este equivalente adapta el término a la cultura de llegada, pero conserva el mismo efecto.

En la traducción al francés ocurre algo totalmente distinto. La bandurria no se traduce como un instrumento, sino por «aubade», que es un tipo de composición musical. Es un término más literario que hace referencia a un canto de amor que se entona al amanecer bajo el balcón de una enamorada. Sería algo similar a lo que en español se conoce como «alborada». Estaríamos frente a un ejemplo de la técnica de creación discursiva que sugiere Molina (*idem*). En este caso, el equivalente hace que el tono del texto sea más poético, pero se pierde el significado que evocan las bandurrias, ya que dejan de ser elementos propios de una fiesta para convertirse en algo más íntimo y romántico.

Ejemplo D:

ES:

«Estas machorras son así»

Esta frase no es un simple comentario, sino un juicio moral que refleja la mentalidad de una sociedad que define a las mujeres en función de su maternidad. Se sitúa en el cuadro primero del acto segundo y forma parte de una intervención de una de las lavanderas, concretamente de la quinta. Las lavanderas hablan y cotillean acerca de todo lo que sucede. Además, informan sobre lo que sucede en las escenas anteriores. En esta escena, comentan ciertos temas relacionados con la protagonista, como que no tiene hijos, que su honra está en peligro, que tiene un amante, etc. Todas ofrecen distintos puntos de vista, pero la mayoría coinciden en el desprecio hacia Yerma y su vida. El principal desafío a la hora de traducirla es que tiene una gran carga cultural. Se trata de una expresión oral enunciada con un tono despectivo y, además, está relacionada con cuestiones de género. Aquí, Lorca deja muy claro cómo la sociedad de su tiempo juzga abiertamente a las mujeres que no cumplen con el papel que se espera de ellas.

Por un lado, en español la frase generaliza, ya que indica que todas las mujeres que no encajan en ese rol de madre son iguales. El tono es completamente despectivo, vulgar y ofensivo. Por otro lado, la palabra «machorras» no tiene equivalentes directos en ninguna de las lenguas tratadas en este trabajo. En principio, alude a las mujeres que no cumplen con los roles tradicionales de género. En este caso, se refiere a las que no tienen hijos, independientemente de que sea por decisión propia o por la imposibilidad de hacerlo. Sin embargo, el término tiene más matices. Una «machorra» en la actualidad puede ser una mujer a la que se le considera poco femenina por no cumplir con los roles de género, o, en algunos casos, también puede usarse como una insinuación de que es homosexual. Sin embargo, en la época en la que se escribió *Yerma* parece que solo se utilizaba para denominar a las hembras estériles, tal y como sugieren el *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* (1927, 1214) y el *Diccionario de la lengua española* (1936, 797).

DE	EN	IT	FR
So sind diese fruchtlosen Weiber	She's just a withered old bitch that'll never have kids. They're all the same.	Queste infeconde sono così	Celles qui n'ont pas d'enfants sont comme ça

En la traducción al alemán dicho término se generaliza, aunque el tono ofensivo es algo más suave. El adjetivo «fruchtlos» hace referencia a las mujeres sin fruto, es decir, a las que no tienen hijos, por lo que se conserva esa relación con el tema de la maternidad. Sin embargo, se pierde parte del significado original, ya que no transmite la idea de que se trata de una mujer que encaja con roles tradicionalmente considerados masculinos. El sustantivo que acompaña, «Weiber», tiene varias acepciones según el diccionario en línea de *Duden* (Duden Online, s. v. «Weib»). En alemán estándar es un término claramente despectivo y ofensivo para referirse a las mujeres. Si hablamos de un registro más coloquial, puede tener una connotación sexualizada y hacer que se vea a la mujer como un objeto de deseo. Y, en un lenguaje más arcaico, también podía aludir a la figura de la esposa. En conclusión, la frase alemana también es un juicio cargado de desprecio hacia las mujeres que no tienen hijos, pero pierde el matiz de género que implica «machorra» en español.

La traducción al inglés es mucho más libre, empezando por la estructura, ya que el contenido se divide en dos frases y la longitud del texto aumenta. Es destacable que reformula el sujeto y pasa del plural al singular, aunque, a continuación, la traductora añade una frase que indica que todas (las mujeres) son iguales, por lo que la generalización se mantiene. Por sí sola, la frase no sugiere que la mujer en cuestión tenga o no hijos, pero sí implica que es una mujer mayor, lo que intensifica el tono. Aunque el insulto no deja claro a qué se refiere exactamente, luego se añade el sintagma «that'll never have kids», con lo que se conserva uno de los matices principales. «Withered old bitch», por su parte, es un insulto que podría considerarse mucho más explícito y ofensivo que en español, ya que incluye «bitch», uno de los insultos más fuertes en inglés. Esto hace que el tono se vea intensificado. Es una traducción mucho más explicativa, probablemente porque en inglés no existe una palabra que acumule tanta carga cultural

como «machorra». Así, se pierde el matiz relacionado con los roles de género, pero este se compensa en parte con la alusión a la vejez, que también funciona como forma de exclusión.

La versión italiana es bastante literal, ya que mantiene la misma estructura que el TO. En este caso, Ogno traduce «machorras» por «infeconde», un término técnico con el que se pierden por completo las connotaciones del original. Además, podría considerarse que esto afecta a la oralidad, debido a que no es un término propio de este tipo de lenguaje. De esta forma, no solo se pierde el tono despectivo, sino también la oralidad y la carga coloquial. En conclusión, es una traducción que prioriza el contenido frente al tono.

En el caso de la traducción francesa, Bensoussan opta por una variante neutra: *Celles qui n'ont pas d'enfants*. El insulto desaparece por completo y, con él, el tono despectivo y todo lo que implica el término «machorras». Esta opción es más bien una simple descripción de las mujeres que no tienen hijos, sin someterlas a ningún tipo de juicio. A pesar de esto, la generalización sí se mantiene, aunque sin ese matiz de desprecio que caracteriza la frase en español.

3.3. Oralidad

A lo largo de toda la obra, el lenguaje reproduce la forma de hablar de los personajes, en la que se puede apreciar la oralidad propia del ámbito rural en el siglo XX. Lorca introduce expresiones coloquiales, frases hechas y estructuras de diversos tipos que pueden presentar dificultades cuando se traducen. Esto se debe a que no siempre se pueden reproducir de forma exacta y a que pueden requerir una adaptación a otras culturas. El primer ejemplo que hemos seleccionado es una exclamación agresiva, mientras que el segundo tiene un tono mucho más afectivo, cercano y coloquial.

Ejemplo E:

ES:

«¡Puñalada que les den a las gentes!»

Esta frase tiene una gran carga emocional. Es una exclamación exagerada y espontánea que se emplea para expresar desprecio, en este caso, hacia la gente en general, ya que el plural «las gentes» indica que la ofensa se dirige hacia la sociedad como grupo. Se utiliza el sustantivo «puñalada» para darle ese toque violento, pero no de forma literal. En este

caso, aparece al final del cuadro segundo en el acto primero. La dice Yerma en respuesta a un reproche de Juan, su marido. Este, se preocupa por lo que puedan decir los demás, pero no por lo que él o su mujer piensen o sientan. Le importa la honra y la reputación, por lo que, como Yerma no está en casa, Juan le llama la atención. Yerma, exhausta y frustrada, responde que no le importa lo que diga la sociedad. De esta forma, expresa su deseo de libertad personal. El acto primero acaba con esta discusión.

DE	EN	IT	FR
Zur Hölle mit den Leuten.	I hope they all choke!	Che l'accoltellino la gente!	Qu'ils crèvent !

La traducción al alemán opta por una expresión idiomática bastante común. Mantiene el plural para expresar el desprecio generalizado, aunque desaparece la imagen concreta de la puñalada y se sustituye por una expresión en la que se hace una referencia al infierno. Nos parece importante comentar esta decisión de traducción, ya que, pese a tratarse de una frase hecha, el que se mencione esto es relevante, sobre todo si tenemos en cuenta el contexto cultural en el que se escribió *Yerma*. Lorca no escribe directamente sobre la religión católica, pero sí sobre la cultura y el pueblo español, y particularmente el andaluz. En esta época, la sociedad estaba muy marcada por el catolicismo, tal y como se refleja en sus obras. En los años treinta, tanto en España como en Alemania, este tipo de alusiones podrían haber parecido mucho más ofensivas que hoy en día. Si la traducción fuera de la misma época que el original, es probable que el mensaje impactara sobre el lector. Sin embargo, al tratarse de una traducción del siglo XXI, el uso de estos términos no conlleva necesariamente las mismas connotaciones.

La traducción al inglés es bastante más libre y también opta por una expresión muy coloquial. Es un insulto que se suele utilizar en el lenguaje oral y cotidiano. Pese a que la imagen de la puñalada desaparece, sí se conserva la violencia verbal y el tono, por lo que el mensaje final es similar.

La versión italiana es más literal, lo cual parece razonable por la cercanía de nuestras lenguas y culturas. Mantiene la idea de la puñalada, aunque sustituye el subjuntivo por el indicativo. El contenido se transmite de forma literal y es muy similar a la frase en español.

Por último, la frase que se utiliza en la traducción francesa es breve, directa y concisa. Esto favorece a la oralidad ya que se pronuncia rápidamente y de forma natural, por lo que se mantiene la fluidez en la obra. Aunque no hay ninguna referencia directa a la puñalada, sí que se transmite esa violencia con una expresión relacionada con la muerte. Aquí, al contrario que en el italiano, se prioriza más la naturalidad en la lengua meta que la fidelidad a la lengua origen.

Ejemplo F:

ES:

«Pero ven acá, criatura; hablas como si fueras una vieja»

Esta frase se enmarca en el cuadro primero del acto primero, al inicio de la obra. Yerma conversa con María, una vecina, que le da la noticia de que está en estado de buena esperanza tras estar solo cinco meses casada. La protagonista siente envidia y entristece al saber que María va a tener un bebé, pero ella no. De hecho, expresa que lleva demasiado tiempo esperando, a lo que su vecina le contesta la frase que hemos seleccionado como ejemplo. De esta forma, a la vez que sostiene que madre tuvo un hijo a los catorce años de casada, pretende convencer a Yerma de que aún le queda tiempo para tener descendencia. Hemos escogido esta frase, ya que presenta diferentes retos de traducción. En primer lugar, el tono, pues es una frase directa y con un tono cercano y familiar. Esta expresión de cariño se percibe gracias al apelativo «criatura», entre otras cosas. Sin embargo, esta palabra evoca mucho más que afecto, ya que implica un cierto factor generacional. No solo se refiere a un niño, sino que también se puede utilizar para llamar a alguien más joven. Aquí se utiliza para recordarle a la protagonista que aún sigue estando en su juventud. En cuanto al componente generacional, también aparece la palabra «vieja», que puede tener diferentes connotaciones. En este caso, es una exageración que se refiere a que la destinataria habla como si fuese mucho más madura o seria.

DE	EN	IT	FR
Na hör mal, Mädchen! Du redest ja wie eine Alte.	Oh, come here, love! You're talking like you were old.	Ma dài, vieni qua; parli come se fossi già vecchia.	Voyons, ma belle, tu parles comme une vieille.

En la traducción al alemán, Lange utiliza «Mädchen» para traducir «criatura». Si bien es cierto que la palabra es acertada en lo que respecta a la edad a la que se refiere el original (para evocar así la idea de la juventud), es una palabra más literal y neutra, pero se pierde ligeramente ese tono afectivo del término en español. En cuanto a la interjección «Na hör mal», se sustituye el verbo «venir» por «escuchar». Sin embargo, el verbo no es tan relevante en el original, ya que lo importante es el tono coloquial de la afirmación y la cercanía que transmite. En este caso, la interjección en alemán es muy natural y mantiene todos los matices importantes del original.

En inglés se conserva la estructura y el tono del original. Para traducir «criatura», se utiliza «love». Esto no refleja el hecho de que la destinataria sea alguien más joven, pero realmente es un apelativo cariñoso, cálido y típico en esta lengua. A pesar de esto, como en el texto meta luego aparece la mención de que parece mayor, no se pierde ese componente de edad.

El italiano es bastante similar al español; de hecho, es como si fuera una traducción literal, pero es eficaz. La estructura es la misma y funciona, los términos también son similares. En este caso, se omite el sustantivo «criatura» y por esa razón también se pierde el matiz generacional, pero luego se añade «già» a «vecchia» (que, traducido de forma literal palabra por palabra, sería «ya vieja», lo que añadido al tiempo verbal implica que todavía no lo es), lo cual quiere decir que la destinataria todavía no es vieja.

En francés ocurre algo parecido. El tono es muy similar. Y esto se consigue con el uso de la primera persona del plural en «voyons», lo que indica que la emisora incluye a la receptora, es decir, que es algo que van a hacer juntas. En este caso, «ma belle» se emplea para traducir «criatura». Vuelve a ocurrir como antes, la frase no incluye nada relativo a la edad, pero se pronuncia en un tono cariñoso y natural.

4. CONCLUSIÓN

Tras este breve estudio de las distintas traducciones de *Yerma* al alemán, inglés, italiano y francés, y después de haber analizado con profundidad seis fragmentos representativos de los diferentes retos de traducción, hemos llegado a varias conclusiones, relacionadas tanto con las dificultades que plantea la obra original como con las estrategias que han seguido los traductores. Igualmente, cabe destacar que, en base al marco teórico, podemos observar que el panorama general relativo a la terminología es bastante confuso, y así se aprecia en las diferentes denominaciones que se emplean indistintamente, aunque no sean sinónimas. Como hemos observado, existen diversas opiniones respecto a la utilización de unos términos u otros, como con «traducción teatral» o «traducción dramática» y no hay una guía establecida a seguir. En cuanto a la parte práctica, este trabajo fue concebido como multilingüe por una razón fundamental, que era estudiar cómo se enfrenta cada profesional de la traducción (y, por ende, cada lengua) a una obra de estas características. La decisión de trabajar con una lengua origen y cuatro lenguas meta ha enriquecido el análisis comparativo, ya que nos ha ayudado a observar similitudes y diferencias que, de otra forma, no habríamos detectado. De hecho, existen estudios individuales sobre traducciones de *Yerma*, pero ninguno que analice las versiones en estas lenguas a la vez. Este TFG pretende servir de ayuda a la hora de observar cómo se ha adaptado la obra de Federico García Lorca en distintos contextos, y, por tanto, en diversas culturas. Otra aportación relevante ha sido la selección y clasificación de los ejemplos en tres grandes categorías según su naturaleza: en una poética y simbólica, una cultural y una relativa a cuestiones de oralidad.

Como hemos afirmado anteriormente, traducir a Lorca no es fácil, y traducir *Yerma* tampoco. Hay diversas formas de abordar el texto origen y todos los retos que plantea, y así lo han demostrado los traductores seleccionados. Todas las versiones están condicionadas por la obra de Lorca, con todo lo que esta conlleva, pero también por el contexto en el que se ha realizado cada una de ellas. Todas son recientes, pero cada una se publicó en un año distinto; todas son europeas, pero de países muy diferentes con costumbres diversas, etc. Cada una de ellas está influida por muchos factores, pero en la variedad de ellos radica lo que las enriquece y las hace únicas. A continuación, ofrecemos un breve resumen de las estrategias más relevantes utilizadas en cada idioma.

En el caso del alemán, Lange no se ha decantado por una sola estrategia para traducir el texto, sino que ha ido alternándolas. Según los seis ejemplos analizados, podríamos sostener que ha utilizado más la naturalización. Así se demuestra en el inicio de la nana, donde Lange recurre al comienzo típico de ese tipo de canciones en contextos germanoparlantes; lo mismo ocurre con la maldición, pues la traductora emplea una expresión idiomática en alemán que conserva el tono, pero no exactamente el contenido del original. Sin embargo, también hay ocasiones en las que la versión alemana prioriza la extranjerización, como a la hora de traducir el nombre del instrumento musical. En este caso, en alemán se escoge mantener la palabra en el idioma original, pero sin utilizar cursiva. En lo que respecta al ritmo, por lo general la traducción alemana es más pausada. Esto puede deberse a que el alemán es un idioma con palabras más largas, por lo que, en los versos que requieren un mayor número de palabras, el texto tiende a ser más extenso, lo que podría afectar a cuestiones relacionadas con la oralidad. En cuanto al tono, la versión alemana suele conservarlo en la mayoría de los fragmentos, pero hay momentos en los que lo intensifica (como el ejemplo del infierno y todas las connotaciones que implica) y otros en los que lo neutraliza, como ocurre en el juicio moral. En lo que respecta al resto de los ejemplos, podemos afirmar que en numerosas ocasiones opta por mantener muchos rasgos característicos del texto y de la cultura origen. Suele reproducir la forma del original y muchas veces recurre a equivalentes que pueden parecer más extraños para un lector germanoparlante. En conclusión, utiliza ambas estrategias en su texto, pero sí que es cierto que, a diferencia del inglés (puesto que ambas son lenguas germánicas menos parecidas al español), Lange utiliza la de la extranjerización en más ocasiones.

En la traducción al inglés, Clifford opta claramente por la estrategia de la naturalización. Una posible hipótesis que explicaría este rasgo sería que principalmente se dedica a la dramaturgia, por lo que podría estar más acostumbrada a escribir guiones y obras para ser representadas. Esto justificaría la preferencia de la traductora por la estrategia empleada, pero también que haya dado prioridad a mantener la oralidad y la musicalidad en lugar de ser fiel al contenido. Así se refleja en la canción de cuna, en la que emplea un inicio de una canción de cuna tradicional; en la inclusión de la fórmula «my lovely», con la que refuerza el tono y la musicalidad; en el instrumento, pues sustituye la bandurria española por una pandereta; en la maldición, pues la sustituye por otra coloquial que se suele usar en inglés, etc. Según lo analizado, podríamos afirmar que la traducción de la británica es

más libre y que prioriza otros aspectos frente a conservar elementos propios de la cultura española, por ejemplo. De hecho, en numerosas ocasiones recurre a la técnica de la creación discursiva. Además, al centrarnos en otros ejemplos de nuestro corpus que no están recogidos en la parte práctica de este TFG, observamos que esta tendencia se repite a lo largo de todo el texto, lo que nos hace volver a plantearnos la hipótesis que proponíamos al principio de este párrafo.

Con el italiano sucede algo completamente diferente, que es probable que se deba a la cercanía de lenguas, al provenir ambas del latín, pero también de ambas culturas. Se podría considerar que, en términos de fidelidad, el texto de Ogno está mucho más próximo al original que el resto de las versiones, pues hay muchos casos en los que se puede mantener el contenido sin alterar el tono, la estructura o la intención del mensaje original. No obstante, hay ocasiones en las que la traducción italiana naturaliza términos o expresiones, como sucede con la bandurria o con la nana, aunque estas no influyen especialmente en el resultado final, pues son elementos muy parecidos (la mandolina es un instrumento similar y el inicio de la nana en italiano es bastante próximo al del español). Esto se repite a lo largo de toda su traducción, en la que procura ser fiel al texto origen, pero sin olvidar añadir elementos propios de su lenguaje, su cultura o su tradición oral. Sin embargo, también se podría considerar que hay momentos en los que Ogno prioriza el contenido frente al tono, como es el caso de las «infeconde», en el que utiliza un término especializado y no uno coloquial, o en el de la puñalada, que puede no parecer del todo natural en la lengua meta.

En cuanto al francés, cabría pensar que, al tratarse de una lengua románica, las estrategias podrían ser similares a las de la traductora italiana. Sin embargo, tras analizar los ejemplos seleccionados, podría decirse que Bensoussan se inclina por la naturalización más que Ogno. Esto se demuestra en la nana o en la traducción de «bandurrias» por «aubade» (lo cual, al ser una composición musical, podría evocar otras cosas), etc. Por lo tanto, Ogno parece que suele priorizar más la fluidez y la naturalidad, a pesar de que esto implique renunciar en mayor medida a la fidelidad al contenido. Sin embargo, en cuanto a las propiedades de los elementos culturales, a veces se pierden. Este es el caso de «aubade», de «romera» (en la que se evoca más lo religioso que lo popular). No obstante, hay otros elementos que en francés se naturalizan y que mantienen los matices del original.

En cuanto a las dificultades específicas de *Yerma*, hemos comprobado que la lista de ejemplos del texto origen que realizamos al leer y analizar la obra original (véase anexo 2) era adecuada. Los principales retos para los traductores que se enfrentan a una obra de estas características son el lenguaje poético, en el que se incluyen todas las canciones, nanas, poemas, figuras literarias; los símbolos, como todo lo relacionado con el agua, como en «pero tú has de venir, amor, mi niño, porque el agua da sal, la tierra fruta, y nuestro vientre guarda tiernos hijos, como la nube lleva dulce lluvia», donde este símbolo remite a la fertilidad; los elementos culturales, como pueden ser la gastronomía, la música, las costumbres, las tradiciones, la costura; el registro y las variaciones dialectales; las expresiones más o menos coloquiales; las frases hechas, en las que incluiríamos los refranes, por ejemplo; las cuestiones relacionadas con la sociedad, como la honra, el matrimonio, la situación de la mujer, la religión, etc. Además, nos gustaría recalcar que, en las decisiones que toma cada traductor, también influyen aspectos como el tono, el ritmo, la musicalidad, etc. Las versiones analizadas demuestran que no existe solo una versión o una solución válida, sino que cada lengua, y, por ende, cada traductor, se aproxima a su texto de forma distinta. También es cierto que dentro de cada texto aplican distintas estrategias. Estas elecciones pueden revelar posturas diferentes frente a conflictos típicos en la traductología, como aquellos que se refieren a mantener el estilo del original, al grado de fidelidad, a lo que se prioriza, etc. Dicho esto, no es fácil extraer resultados concluyentes de toda la obra para confirmar esta hipótesis con seguridad, puesto que la naturaleza de este trabajo no consiste en hacer tablas clasificatorias para obtener resultados estadísticos.

Pese a sus limitaciones, consideramos que nos hemos centrado en ejemplos que permiten realizar un análisis representativo de los textos meta, pese a dejar fuera otros que también podrían ser interesantes. Como líneas de trabajo futuro, podríamos proponer varias. Por ejemplo, se podría realizar un análisis como este, pero más amplio; o también se podría establecer como objeto de estudio la traducción de los elementos poéticos (o culturales o de cualquier otra naturaleza) en *Yerma*. Asimismo, podría ser interesante ampliar el enfoque a más lenguas o a otras obras del autor. Al analizar otras traducciones a idiomas como el japonés, el chino o el hindí, podríamos apreciar cómo se adaptan las obras de Lorca en contextos que no son ni europeos ni occidentales. Otra posibilidad sería analizar diferentes versiones en un mismo idioma extranjero, para lo cual proporcionamos la tabla con las traducciones existentes de *Yerma* en las lenguas que hemos tratado (véase anexo

1). También sería interesante escoger como objeto de estudio los antropónimos, especialmente el de *Yerma*, pues su significado en español está muy vinculado al argumento de la obra, pero no se explica ni se cambia en ninguna de las traducciones seleccionadas. Además, este trabajo (con el cuerpo, pero también con los anexos) puede servir de base para realizar uno de corte estadístico, en el que se configure una tabla clasificatoria de los ejemplos según sus lenguas, sus naturalezas y las estrategias que siguen los traductores. De esta forma, sería posible analizar la frecuencia de uso de la naturalización y la extranjerización en toda la obra.

En conclusión, este trabajo de fin de grado ha servido como un acercamiento a lo que implica traducir una obra como *Yerma*, de un autor tan relevante a nivel internacional como Federico García Lorca. Hemos comprobado que no hay una única solución válida para enfrentarnos a los retos que supone traducir y que cada decisión depende de diversos factores. El ánimo de este análisis no era señalar una versión como la mejor o la peor, sino reflexionar sobre cómo se transmiten las palabras del escritor a otras lenguas con las que no compartimos ni cultura, ni estructuras lingüísticas, ni simbología. Gracias a este estudio, hemos apreciado cómo un texto escrito en la Andalucía rural de los años treinta sigue viajando a diferentes lugares del mundo para que todos puedan acceder a ella. Y, mientras *Yerma* se siga traduciendo, leyendo y representando, Lorca y su obra seguirán vivos.

5. BIBLIOGRAFÍA

- Aaltonen, Sirkku. *Time Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Clevedon/Búfalo/Toronto/Sidney: Multilingual Matters Ltd., 2000.
- Apolo, Ignacio. «Versión y adaptación teatral: de la narrativa a la dramaturgia». *Cuadernos de picadero*, 19 (abril 2010): 34–39, <https://inteatro.ar/editorial/cuaderno-de-picadero-no19/#versiondigital>
- Bassnett, Susan. «Translating for the Theatre: The Case Against Performability». *Languages and Cultures in Translation Theories TTR: Traduction, terminologie, rédaction*, 4, 1 (primer semestre 1991): 99–111, <https://doi.org/10.7202/037084ar>
- Bassnett, Susan. *Translation Studies*. Londres: Routledge, 2002.
- Braga Riera, Jorge. «¿Traducción, adaptación o versión?: maremágnun terminológico en el ámbito de la traducción dramática». *Estudios de Traducción*, 1 (agosto 2011): 59–72, <https://doi.org/10.5209/rev ESTR.2011.v1.36477>
- Braga Riera, Jorge. «*Theatre is different*»: la traducción de la experiencia dramática. Madrid: Guillermo Escolar Editor, 2024.
- Brumme, Jenny. *La oralidad fingida: descripción y traducción*. Madrid: Iberoamericana/ Fráncfort del Meno: Vervuert, 2008.
- Buendía Alcaraz, Antonia. 2020. «Los rasgos de la oralidad fingida y su tratamiento en la traducción de textos dramáticos en español, italiano e inglés». Tesis doctoral. Universidad de Murcia. <http://hdl.handle.net/10201/98271>
- Cuevas García, Cristóbal. «Palabras liminares», en *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa: actas del IX Congreso de Literatura Española Contemporánea Universidad de Málaga*. Coordinado y editado por Cristóbal Cuevas García y Enrique Baena. Málaga: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea. 1994 [1195/2024] <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1221441>
- Dubatti, Jorge. *Cartografía Teatral, introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

- Duden. «Weib» *Duden online: Rechtschreibung, Bedeutung, Definition, Herkunft*. Consultado el 30 de junio de 2025. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Weib>
- García de la Banda, Fernando. «Traducir a Lorca». En *Actas de los IV Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. Coordinado por Margit Raders y Rafael Martín-Gaitero. Madrid: Editorial Complutense, febrero 1992. 509–522. https://cvc.cervantes.es/lengua/iulmyt/pdf/encuentros_iv/47_garcia.pdf
- García Lorca, Federico. *Yerma*. Editado por Ildefonso-Manuel Gil. Madrid: Ediciones Cátedra, 1934 [1996].
- García Lorca, Federico. *Yerma*. Traducido por Susanne Lange. Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2001.
- García Lorca, Federico. *Lorca: Three Plays: Blood Wedding / Yerma / The House of Bernarda Alba*. Traducido por Jo Clifford. Londres: Nick Hern Books, 2017.
- García Lorca, Federico. *Yerma*. Traducido por Albert Bensoussan. París: Éditions Gallimard, 2019.
- García Lorca, Federico. *Yerma*. Traducido por Lia Ogno. Florencia: Le Lettere, 2023.
- Gibson, Ian. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: DEBOLSILLO, 2006.
- Johnston, David. «Securing the Performability of the Play in Translation». En *Drama Translation and Theater Practice*, editado por Sabine Coelsch-Foisner y Holger Michael Klein, 24–43. Fráncfort del Meno: Peter Lang, 2005.
- Losada, Teresa. «Lorca: el teatro hecho poesía, la poesía hecha teatro». Acceso el 30 de junio de 2025. <https://www.dientedeleon.blog/2011/04/teatro-de-lorca.html>
- Pulido Correa, Martha y Miguel Ángel Vega Cernuda. «De las dos maneras de traducir de Schleiermacher en las traducciones de García Yebra y Antoine Berman». *Mutatis Mutandis: Revista Latinoamericana de Traducción* 4, 2 (2011): 172–179. <https://doi.org/10.17533/udea.mut.10710>
- Megías Aznar, José. «Una lectura de la trilogía rural de Federico García Lorca». *Aldaba: revista del Centro Asociado a la UNED de Melilla*, 4 (1985): 7–34 <https://doi.org/10.5944/aldaba.4.1985>

- Merino Álvarez, Raquel. «Traducción, adaptación y censura de productos dramáticos», en *La traducción en los medios audiovisuales*, editado por Frederic Chaume y Rosa Agost, 231–238. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2001. <http://dx.doi.org/10.6035/EstudisTraduccio.2001.7>
- Molina Martínez, Lucía. 2001. «Análisis descriptivo de la traducción de los cultuemas árabe-español». Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona. <http://hdl.handle.net/10803/5263>
- Real Academia Española. «Machorra». *Diccionario manual e ilustrado de la lengua española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1927), facsímil digital en *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Consultado el 30 de junio de 2025.
- Real Academia Española. «Machorra». *Diccionario de la lengua española* (Madrid: Espasa-Calpe, 1936, facsímil digital en *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Consultado el 30 de junio de 2025.
- Schäpers, Andrea. 2011. «La Alemania vista por Heinrich Heine en sus "Reisebilder" a través de las referencias culturales y su tratamiento en las traducciones españolas». Tesis doctoral. Universidad Pontificia Comillas Madrid. <http://hdl.handle.net/11531/7160>
- Trovato, Giuseppe. «Los colores como referentes culturales e idiosincrásicos: un análisis traductológico y comparativo español-italiano». *Estudios de Traducción* 13 (julio 2023): 49–60. <https://doi.org/10.5209/estr.87704>
- Varela Álvarez, Violeta. «El concepto de tragedia en la trilogía lorquiana». *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo* 9 (2009): 89–107. <https://parnaseo.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia9/Lorca.pdf>
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility: A History of Translation*. Londres: Routledge, 1995.
- Vilà Baños, Ruth. «Los aspectos no verbales en la educación intercultural». *Ra Ximhai: revista científica de sociedad, cultura y desarrollo sostenible* 8, extraordinario 2, fascículo 2 (abril 2012): 223–239. <https://doi.org/10.35197/rx.08.01.e.2012.09.rv>

- Vilches de Frutos, María Francisca. «Compromiso y vanguardia en "La casa de Bernarda Alba", de Federico García Lorca». *Hispanística XX*, 20 (2002): 133–152. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3653194.pdf>
- Vilches de Frutos, María Francisca. «El teatro de Federico García Lorca en el contexto internacional: la dirección de escena». *Acotaciones: revista de investigación teatral*, 1 (1998): 11–22. <https://www.resad.es/acotaciones/acotaciones1/1francisca.pdf>
- Vilvandre de Sousa, Cécile. «La teatralidad en el espacio contemporáneo francés». En *La philologie française à la croisée de l'an 2000: panorama linguistique et littéraire* 1, editado por Montserrat Serrano Mañes, Lina Avendaño Anguita, María del Carmen Molina Romero, 245-254. Granada: Universidad de Granada, 2000.
- Zhang, Min. «A Comparison of Schleiermacher, Venuti and Lu Xun's Conception on Foreignizing Translation». *International Journal of Education and Humanities* 3, 1 (mayo 2022): 17–19. <https://doi.org/10.54097/ijeh.v3i1.407>

6. ANEXOS

Anexo 1.

LENGUA	TÍTULO	TRADUCTOR/A	EDITORIAL	AÑO DE PUBLICACIÓN
DE	<i>Yerma</i>	Susanne Lange	Suhrkamp	2001
DE	<i>Bluthochzeit</i> <i>Yerma</i>	Enrique Beck	Suhrkamp	1995
DE	<i>Yerma (die Brache)</i>	Uwe Kolbe	Henschel	1986
DE	<i>Spanische Stücke</i>	Wolfgang Schuch	Henschel	1976
DE	<i>Bluthochzeit. Yerma</i>	Enrique Beck	Suhrkamp	1975

EN	<i>Yerma (Student Editions)</i>	Gwynne Edwards	Methuen Drama	2007
EN	<i>Yerma: 1 (Oberon Modern Plays)</i>	Ursula Rani Sarma	Oberon Books	2011
EN	<i>Lorca: Three Plays: Blood Wedding / Yerma / The House of Bernarda Alba</i>	Jo Clifford	Nick Hern Books	2017
EN	<i>Yerma: 0001 (Hispanic Texts)</i>	Rebecca Warner (Robbin Warner)	Manchester University Press	1994
EN	<i>Yerma & The Love of Don Perlimplin for Belisa in the Garden.</i>	David Johnston	Hodder and Stoughton	1990
EN	<i>Yerma</i>	Gwynne Edwards y Peter Luke Lorca	Methuen	1991
EN	<i>Yerma</i>	Jean Bodin	Lulu.com	2013

EN	<i>Yerma</i>	J.R. Macpherson, J. Minett, John E. Lyon	Aris & Phillips Ltd	1987
EN	<i>Yerma</i>	Kathryn Phillips-Miles, Simon Deefholts	The Clapton Press Limited	2020
EN	<i>Yerma</i>	Langston Hughes, W. S. Merwin	Theatre Communications Group	1994
FR	<i>Oeuvres complètes Théâtre, Noces de sang. Yerma. Doña Rosita</i>	Marcelle Auclair	Gallimard	1982
FR	<i>Théâtre II - Noces de sang – Yerma – Doña Rosita</i>	Marcelle Auclair, Jean Prévost, Michel Prévost, Paul Lorenz	Gallimard	1953

FR	<i>THÉÂTRE. Noces de sang. Yerma. La maison de Bernarda Alba. Illustrations de G. Wakhevitch</i>	Marcelle Auclair, Jean Prévost, Michel Prévost, Paul Lorenz	Gallimard	1967
FR	<i>Yerma</i>	Albert Bensoussan	Gallimard	2019
FR	<i>Yerma/Yerma. Poème tragique en trois actes et six tableaux/Poema trágico en tres actos y seis cuadros</i>	Marcelle Auclair, André Belamich et Paul Lorenz	Gallimard	2016
FR	<i>Yerma</i>	Fabrice Melquiot	L'Arche	2007
FR	<i>Yerma: tragédie en 3 actes et 6 tableaux</i>	Jean Camp	Avibon	1955
FR	<i>Yerma. Poème tragique en prose et en vers</i>	Etienne Vauthier	Les Cahiers du Journal des Poètes	1939
IT	<i>Yerma</i>	Lia Ogno	Le Lettere	2023

IT	<i>Yerma</i>	Ruggero Jacobbi	Edizione del secolo	1944
IT	<i>Yerma. 1934</i>	Carlo Bo	Rosa e Ballo	1944
IT	<i>Teatro</i>	Vittorio Bodini	Einaudi	1952
IT	<i>Nozze di sangue; Yerma; Donna Rosita nubile; La casa de Bernarda Alba</i>	Vittorio Bodini	Mondadori	1967

Anexo 2.

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
1. Lenguaje poético y simbolismo	Nana	A la nana, nana, nana, a la nanita le haremos una chocita en el campo y en ella nos meteremos.	41
1. Lenguaje poético y simbolismo		<p>¿De dónde vienes, amor, mi niño? «De la cresta del duro frío.» (<i>Enhebra la aguja.</i>)</p> <p>¿Qué necesitas, amor, mi niño? «La tibia tela de tu vestido.» ¡Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor! (<i>Como si hablara con un niño.</i>)</p> <p>En el patio ladra el perro, en los árboles canta el viento. Los bueyes mugen al boyero y la luna me riza los cabellos. ¿Qué pides, niño, desde tan lejos? (<i>Pausa.</i>)</p> <p>Los blancos montes que hay en tu pecho. ¡Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor! (<i>Cosiendo.</i>)</p> <p>Te diré, niño mío, que sí. Tronchada y rota soy para ti. ¡Cómo me duele esta cintura donde tendrás primera cuna! ¿Cuándo, mi niño, vas a venir? (<i>Pausa.</i>)</p> <p>«Cuando tu carne huele a jazmín. ¡Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor!</p>	45

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
1. Lenguaje poético y simbolismo	Canción	¿Por qué duermes solo, pastor? ¿Por qué duermes solo, pastor? En mi colcha de lana dormirías mejor. ¿Por qué duermes solo, pastor?	61
1. Lenguaje poético y simbolismo	Canción	¿Por qué duermes solo, pastor? En mi colcha de lana dormirías mejor. Tu colcha de oscura piedra, pastor, y tu camisa de escarcha, pastor, juncos grises del invierno en la noche de tu cama. Los robles ponen agujas, pastor, debajo de tu almohada, pastor, y si oyes voz de mujer es la rota voz del agua. Pastor, pastor. ¿Qué quiere el monte de ti, pastor? Monte de hierbas amargas, ¿qué niño te está matando? ¡La espina de la retama!	61
1. Lenguaje poético y simbolismo	Canción (copla)	En el arroyo frío lavo tu cinta, como un jazmín caliente tienes la risa	67

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
1. Lenguaje poético y simbolismo	Canción (copla)	Yo planté un tomillo, yo lo vi crecer. El que quiera honra que se porte bien.	67

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
		<p>En el arroyo frío lavo tu cinta. Como un jazmín caliente tienes la risa. Quiero vivir en la nevada chica de ese jazmín. LAVANDERA 1.^a ¡Ay de la casada seca! ¡Ay de la que tiene los pechos de arena! LAVANDERA 5.^a Dime si tu marido guarda semillas para que el agua cante por tu camisa. LAVANDERA 4.^a Es tu camisa nave de plata y viento por las orillas. LAVANDERA 3.^a Las ropas de mi niño vengo a lavar, para que tome al agua lecciones de cristal. LAVANDERA 2.^a Por el monte ya llega mi marido a comer. Él me trae una rosa y yo le doy tres. LAVANDERA 5.^a Por el llano ya vino mi marido a cenar. Las brasas que me entrega cubro con arrayán. LAVANDERA 4.^a Por el aire ya viene mi marido a dormir. Yo alhelíos rojos y él rojo alhelí.</p>	

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
1. Lenguaje poético y simbolismo	Poesía	<p>¡Ay, qué prado de pena! ¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura! que pido un hijo que sufrir, y el aire me ofrece dalias de dormida luna. Estos dos manantiales que yo tengo de leche tibia, son en la espesura de mi carne dos pulsos de caballo que hacen latir la rama de mi angustia. ¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido! ¡Ay, palomas sin ojos ni blancura! ¡Ay, qué dolor de sangre prisionera me está clavando avispas en la nuca! Pero tú has de venir, amor, mi niño, porque el agua da sal, la tierra fruta, y nuestro vientre guarda tiernos hijos, como la nube lleva dulce lluvia.</p>	80
1. Lenguaje poético y simbolismo	Canto	<p>No te pude ver cuando eras soltera, mas de casada te encontraré. Te desnudaré casada y romera, cuando en lo oscuro las doce den.</p>	99
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	<p>A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras, éstas se ablandan y hacen crecer jaramagos, que las gentes dicen que no sirven para nada. «Los jaramagos no sirven para nada», pero yo bien que los veo mover sus flores amarillas en el aire.</p>	44
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	<p>No andes mucho y cuando respires respira tan suave como si tuvieras una rosa entre los dientes.</p>	48

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	No me lo dice, pero se pone junto a mí y sus ojos tiemblan como dos hojas verdes.	48
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Lloraba como un torito, con la fuerza de mil cigarras cantando a la vez y nos orinaba y nos tiraba de las trenzas y cuando tuvo cuatro meses nos llenaba la cara de arañazos.	49
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	[...] me cogió en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes.	56
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Y que voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca.	62
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Porque dan miedo. Son como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros. Están untadas con cera. Son metidas hacia adentro. Se me figura que guisan su comida con el aceite de las lámparas.	67
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Roca que es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce.	78
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	¡Cómo no me voy a quejar cuando te veo a ti y a las otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura!	81
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	La mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos [...]	81
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Son piedras delante de mí. Pero ellos no saben que yo, si quiero, pedo ser agua de arroyo que los lleve.	83
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Es todo lo mismo. Las mismas ovejas tienen la misma lana.	85
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	De mí sé decir que he aborrecido el agua de estos pozos.	85

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Que mi lengua se llene de hormigas, como está la boca de los muertos, si alguna vez he mentido.	90-91
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	[...] estaba seca más tiempo que tú.	91
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Yo tengo la idea de que las recién paridas están como iluminadas por dentro y los niños se duermen horas y horas sobre ellas, oyendo ese arroyo de leche tibia que les va llenando los pechos para que ellos mamen, para que ellos jueguen hasta que no quieran más, hasta que retiren la cabeza: «otro poquito más, niño...» y se les llene la cara y el pecho de gotas blancas.	91
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	A veces, cuando ya estoy segura de que jamás, jamás..., me sube como una oleada de fuego por los pies y se me quedan vacías todas las cosas, y los hombres que andan por la calle y los toros y las piedras me parecen como cosas de algodón.	92
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Tú estás vieja y lo ves ya todo como un libro leído.	92
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego.	93
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Porque se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón y que sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué?	96
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar.	96

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma en el cielo. ¡Mírame!	97
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Mi hijo es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías.	107
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo.	107-108
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	JUAN ¿Pasaron las yuntas? YERMA Ya pasaron.	42
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	No me lo dice, pero se pone junto a mí y sus ojos tiemblan como dos hojas verdes.	48
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís.	60
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	Estaré toda la noche regando. Viene poca agua, es mía hasta la salida del sol y tengo que defenderla de los ladrones.	65
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	En el arroyo frío lavo tu cinta, como un jazmín caliente tienes la risa.	66
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos.	68
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	Pero ellos no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que los lleve.	83

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	No se adelantaría nada. La acequia por su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado.	86
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad.	92
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	Si pudiera dar voces, también las daría yo para que se levantaran hasta los muertos y vieran esta limpieza que me cubre.	95
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	Mi hijo es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías.	107
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	Cuando se tiene sed, se agradece el agua.	107
1. Lenguaje poético y simbolismo	-	[...] tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja.	48
2. Cultura española	Gastronomía	guiso de carne	42
2. Cultura española	Gastronomía	tajada de melón	54
2. Cultura española	Gastronomía	torta de azúcar	54
2. Cultura española	Gastronomía	pan tierno y requesón y cordero asado	76
2. Cultura española	Gastronomía	más de cuarenta toneles de vino	101
2. Cultura española	Gastronomía	Como los cardos del secano	108
2. Cultura española	Costumbres y tradiciones (folclore)	fiesta	54
2. Cultura española	Costumbres y tradiciones (folclore)	bandurrias	54
2. Cultura española	Costumbres y tradiciones (folclore)	las higueras	54
2. Cultura española	Costumbres y tradiciones (folclore)	los toros	92
2. Cultura española	Costumbres y tradiciones (folclore)	romería	99, 100, 107
2. Cultura española	Vocabulario específico de la costura	He comprado encajes, tres varas de hilo, cintas y lanas de color para hacer madroños	46
2. Cultura española	Vocabulario específico de la costura	Blusa	46
3. Registro y variaciones dialectales	-	E	54

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
3. Registro y variaciones dialectales	-	Ca	54
3. Registro y variaciones dialectales	-	Acá	47
3. Registro y variaciones dialectales	-	Las gentes	64
3. Registro y variaciones dialectales	-	Criatura(s)	47, 69, 82
3. Registro y variaciones dialectales	-	Críos	90
3. Registro y variaciones dialectales	-	Mozo(s)	100
3. Registro y variaciones dialectales	-	Zagalón	56, 86
3. Registro y variaciones dialectales	-	Zagales	70
4. Expresiones y frases hechas	-	Me entró un temblor que me sonaron los dientes	56
4. Expresiones y frases hechas	-	Sin despegar los labios	69
4. Expresiones y frases hechas	-	Llevar mi cruz	77
4. Expresiones y frases hechas	-	mala cosa	82
4. Expresiones y frases hechas	-	Dios es Dios	91
4. Expresiones y frases hechas	-	has puesto el dedo en la llaga más honda que tienen mis carnes	92
4. Expresiones y frases hechas	-	Tu estás vieja y lo ves ya todo como un libro leído	
4. Expresiones y frases hechas	-	Anda con Dios	94
4. Expresiones y frases hechas	-	cuatro leguas a la redonda	100
4. Expresiones y frases hechas	-	cien leguas a la redonda	107
5. Sociedad	La honra	No quiero hablarte más. Son asuntos de honra y yo no quero la honra de nadie.	57
5. Sociedad	La honra	Yo planté un tomillo, yo lo vi crecer. El que quiera honra que se porte bien.	66

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
5. Sociedad	La honra	Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. Y mi honra es también vuestra.	75
5. Sociedad	La honra	<p>JUAN No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa.</p> <p>[...]</p> <p>YERMA Hablar con la gente no es pecado.</p> <p>[...]</p> <p>Y que las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre dos.</p>	79

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
5. Sociedad	La honra	<p>YERMA No te dejo hablar ni una sola palabra. Ni una más. Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis honra, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar. Anda. Acércate a mí y huele mis vestidos; ¡acércate! A ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo, que no sea de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos.</p> <p>JUAN No soy yo quien lo pone, lo pones tú con tu conducta y el pueblo lo empieza a decir. Lo empieza a decir claramente. Cuando llego a un corro, todos callan; cuando voy a pesar la harina, todos callan, y hasta de noche, en el campo, cuando despierto me parece que también se callan las ramas de los árboles.</p>	96
5. Sociedad	Matrimonios concertados	<p>Porque me han casado. Se casan todas. Si seguimos así no va a haber solteras más que las niñas. Bueno, y además..., una se casa, en realidad, mucho antes de ir a la iglesia. Pero las viejas se empeñan en todas estas cosas. Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar, ni lavar.</p>	59

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
5. Sociedad	Desconocimiento del tema embarazo (tabú)	MARÍA Estoy aturdida. No sé nada. YERMA ¿De qué? MARÍA De lo que tengo que hacer. Le preguntaré a mi madre.	47
5. Sociedad	Situación de la mujer	¿Dices que salió hace poco? [...] Debe estar en la fuente. Pero ya sabéis que no me gusta que se haga sola. [...] Puedes poner la mesa. [...] Bien ganado tengo el pan que como. [...] Ésa no viene... Una de vosotras debía salir con ella, porque para eso estáis aquí comiendo en mi mantel y bebiendo mi vino. Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. Y mi honra es también la vuestra.	75
5. Sociedad	Situación de la mujer	¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?	76
5. Sociedad	Situación de la mujer	JUAN Cada hombre tiene su vida. YERMA Y cada mujer la suya.	76

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
5. Sociedad	Situación de la mujer	Alerta ¿de qué? En nada te ofendo. Vivo sumisa a ti, y lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes. Y cada día que pase será peor. Vamos a callarnos. Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda, pero no me preguntes nada. Si pudiera de pronto volverme vieja y tuviera la boca como una flor machacada te podría sonreír y conllevar la vida contigo. Ahora, ahora déjame con mis clavos.	77
5. Sociedad	Situación de la mujer	Quiero dormir fuera y pensar que tú duermes también.	77
5. Sociedad	Situación de la mujer	Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado.	78
5. Sociedad	Situación de la mujer	Cuando te den conversación cierra la boca y piensa que eres una mujer casada.	79
5. Sociedad	Situación de la mujer	Aunque me miras de un modo, que no debía decirte: perdóname, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido.	79
5. Sociedad	-	JUAN No maldigas. Está feo en una mujer. YERMA Ojalá fuera yo una mujer.	65
5. Sociedad	-	machos	96
5. Sociedad	-	Estas machorras son así	68
5. Sociedad	-	Es que las regalonas, las flojas, las endulzadas, no son a propósito para llevar el vientre arrugado.	68
5. Sociedad	-	Ya está vieja y habrá olvidado estas cosas	47

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
5. Sociedad	-	El año pasado se mataron dos por una casada seca y quiero vigilar.	100
5. Sociedad	-	También tú me dirás loca, ¡la loca, la loca!	60
6. Religión	-	Pero acuérdate de las llagas de Nuestro Señor	83
6. Religión	-	Dios es Dios	91
6. Religión	-	Pero mientras esperas la gracia de Dios debes ampararte en el amor de tu marido	92
6. Religión	-	La oración del laurel dos veces, y al mediodía la oración de Santa Ana.	93-94
6. Religión	-	Anda con Dios.	94
6. Religión	-	¿Habéis bebido ya el agua santa?	99
6. Religión	-	Venís a pedir hijos al Santo y resulta que cada año vienen más hombres solos a esta romería.	99
6. Religión	-	¡Que Dios te perdone!	100
6. Religión	-	Más de cuarenta toneles de vino he visto en las espaldas de la ermita.	101
7. Salud / cuerpo	-	Ahora tienes la cara blanca como si no te diera en ella el sol.	42
7. Salud / cuerpo	-	Yo he visto a mi hermana dar de mamar a su niño con el pecho lleno de grietas [...]	49-50
8. Maldiciones / intensidad	-	¡Puñalada que les den a las gentes!	64
8. Maldiciones / intensidad	-	Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado.	78
9. Otros temas	Sarcasmo	MUJER 1. ^a ¡Que Dios te perdone! (<i>Entran.</i>) VIEJA. (<i>Con sarcasmo.</i>) Que te perdone a ti.	100

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
9. Otros temas	Amor, deseo, relaciones	Te busco a ti. Te busco a ti, es a ti a quien busco día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo.	96
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Yerma	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	María	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Vieja	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Lavandera (1ª, 2ª, 3ª, 4ª, 5ª y 6ª)	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Muchacha (1ª y 2ª)	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Hembra	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Cuñada (1ª y 2ª)	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Mujer (1ª y 2ª)	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Niño	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Juan	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Víctor	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	machos	-
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Hombre (1º, 2º y 3º)	-
10. Dificultades de traducción	-	[...] la lluvia cala nuestra vivienda.	42
10. Dificultades de traducción	-	Yo conozco muchachas que han temblado y que lloraban antes de entrar en la cama con sus maridos.	43
10. Dificultades de traducción	-	¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo?	43
10. Dificultades de traducción	-	JUAN Cada año seré más viejo. YERMA Cada año... Tú y yo seguimos aquí cada año...	43

Categoría	Subcategoría	ES cita	ES página
10. Dificultades de traducción	-	En cambio, mi madre no hace más que darme verbajos para que los tenga [...]	59
10. Dificultades de traducción	-	Cada criatura tiene su razón	82
10. Dificultades de traducción	-	Muerta me vea y sin mortaja, si alguna vez les dirijo la conversación.	82
10. Dificultades de traducción	Onomatopeya	Chiss.	83

Anexo 3.

Categoría	Subcategoría	ES cita	DE cita	EN cita	IT cita	FR cita
1. Lenguaje poético y simbolismo	Nana	A la nana, nana, nana, a la nanita le haremos una chocita en el campo y en ella nos meteremos.	Mein Kindchen, schlaf nur fein, wir ziehen bald aufs Land hinaus, dort bauen wir ein kleines Haus und richten uns drin ein.	Rock-a-bye baby Let's go and hide In a tiny wee housey Where we'll shelter inside.	Alla nanna, nanna, nanna, per la nanina faremo tra i campi una capanna Dove poi ce ne andremo.	Dodo, l'enfant do, ou fera à l'enfant une cabane dans les champs pour nous mettre dedans.
1. Lenguaje poético y simbolismo		¿De dónde vienes, amor, mi niño? «De la cresta del duro frío.» (<i>Enhebra la aguja.</i>) ¿Qué necesitas, amor, mi niño? «La tibia tela de tu vestido.» ¿Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor! (<i>Como si hablara con un niño.</i>) En el patio ladra el perro, en los árboles canta el viento. Los bueyes mugen al boyero y la luna me riza los cabellos. ¿Qué pides, niño, desde tan lejos? (<i>Pausa.</i>) Los blancos montes que hay en tu pecho. ¿Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor! (<i>Cosiendo.</i>) Te diré, niño mío, que si. Tronchada y rota soy para ti. ¿Cómo me duele esta cintura donde tendrás primera cuna! ¿Cuándo, mi niño, vas a venir? (<i>Pausa.</i>) «Cuando tu carne huele a jazmín. ¿Que se agiten las ramas al sol y salten las fuentes alrededor!	Wo kommst du her, mein Liebes? »Vom Kamm des rauhen Eises.« <i>Sie fädelt den Faden ein.</i> Was suchst du, Kind, mein Liebes? »Das Tuch des warmen Kleides.« Laßt Zweige in der Sonne schwingen und drunter fröhlich Quellen springen! <i>Als spräche sie mit einem Kind:</i> In Baum, da scufzt der Wind, im Hof, da bellt der Hund. Zum Hirten spricht das Kind, Das Haar wellt mir der Mond. Mein Kind, was suchst du aus der Ferne? <i>Pause.</i> »Auf deiner Brust die weißen Berge.« Laßt Zweige in der Sonne schwingen und drunter fröhlich Quellen springen! <i>Sie näht</i> So glaube mir, mein Kleines, für dich reiß ich entzwei. Die Wiege meines Leibes erwartet dich voll Leid! Kind, wann wirst du bei mir sein? <i>Pause.</i> »Lädt mich dein Jasminduft ein.« Laßt Zweige in der Sonne schwingen und drunter fröhlich Quellen springen!	Where are you, my baby, my dear one? On the slope of the cold cold hill What are you needing my baby, my dear one? To cuddle your dress with its frill. <i>She threads her needle.</i> The tree waves its branches in the sun The fountain's clear water does run, does run. <i>As if she was talking to a child:</i> The dog barks in the doorway The wind sings in the trees The sheep baa to their shepherd My hair waves up to the moon. What do you want, my baby forlorn? <i>Pause.</i> I want the white mountains, I want your white breasts The tree waves its branches in the sun The fountain's clear water does run, does run. <i>Sewing.</i> I'll say yes to you, my baby, my loved one Though for you I've been battered and broken Here in my womb it hurts me, my dear one My baby, where your first cradle will be. When will you come, my loved one, come to me, come to me? <i>Pause.</i> When your skin smells of the white jasmine tree! The tree waves its branches in the sun The fountain's clear water does run, does run.	Da dove vieni, amore, bimbo mio? «Dalla gelida cresta di un rio». Di che hai bisogno, amore, bimbo mio? «Della tiepida tela del tuo vestito». (<i>Infilà l'ago</i>) Che si agitino i rami al sole e zampillino le fonti al calore. (<i>Come se parlasse a un bambino</i>) In cortile il cane abbaia tra gli alberi il vento canta. Il buie muggisce al bovaro e la luna mi arriccia i capelli. Cosa chiedi, bimbo, da così lontano? (<i>Pausa</i>) «Le bianche montagne dei tuoi seni». Che si agitino i rami al sole e zampillino le fonti al calore! (<i>Mentre cuce</i>) Bimbo mio, solo si avrai da me, sono rotta e spezzata per te. Come mi duole questa cintura Che ti farà da prima culla! Bimbo mio, quand'è che verrai? (<i>Pausa</i>) «Quando di gelsomini odorerei!» Che si agitino i rami al sole e zampillino le fonti al calore!	D'où viens-tu, amour, mon enfant ? «Du froid, de sa dure crête.» Que veux-tu, amour, mon enfant ? «De ta robe l'étoffe tiède» Elle enfle son aiguille. Bruissent les branches au soleil, jaillissent les fontaines alentour ! Comme si elle parlait à un enfant. Le chien aboie dans la cour, dans les arbres chante le vent. Les bœufs mugissent au bouvier, la lune frise mes cheveux. Que cherches-tu, si loin, mon enfant ? Silence. «Le blanc mamelon de ton sein.» Bruissent les branches au soleil, jaillissent les fontaines alentour ! Elle coud. Mon enfant, je te dirai oui, déclirée par toi, endolorie. Mes hanches me feront souffrir, mais ce sera ton premier nid ! Quand, mon enfant, vas-tu venir ? Silence. «Quand ta chair fleurera le jasmin» Bruissent les branches au soleil, jaillissent les fontaines alentour !
1. Lenguaje poético y simbolismo	Canción	¿Por qué duermes solo, pastor? ¿Por qué duermes solo, pastor? En mi colcha de lana dormirías mejor. ¿Por qué duermes solo, pastor?	So einsam, Schäfer, in der Nacht? So einsam, Schäfer, in der Nacht? In meinem wollenen Bett, da schläfst du weich und warm. So einsam, Schäfer, in der Nacht?	Shepherd, why sleep alone? Shepherd, why sleep alone? You'd sleep so much better On my mattress at home. Shepherd, why sleep alone?	Perché dormi solo, pastore? Tra le mie coltri di lana avresti un sonno migliore.	Pourquoi dors-tu seul, berger ? Pourquoi dors-tu seul ? Sous mon édreton de laine tu dormirais mieux. Berger, pourquoi dors-tu seul ?
1. Lenguaje poético y simbolismo	Canción	¿Por qué duermes solo, pastor? En mi colcha de lana dormirías mejor. Tu colcha de oscura piedra, pastor, y tu camisa de escarcha, pastor, juncos grises del invierno en la noche de tu cama. Los robles ponen agujas, pastor, debajo de tu almohada, pastor, y si oyes voz de mujer es la rota voz del agua. Pastor, pastor. ¿Qué quiere el monte de ti, pastor? Monte de hierbas amargas, ¿qué niño te está matando? ¿La espina de la retama!	So einsam, Schäfer, in der Nacht? In meinem wollenen Bett, da schläfst du weich und warm. Aus dunklem Stein die Decke, Schäfer, aus Rauhreif deine Jacke, Schäfer, wintergraue Binsen des Nachts auf deinem Lager. Unter deinen Kissen, Schäfer, sticht der Eichenhagel, Schäfer, und horst du Frauenstimmen, ruft nur das Wasser klagend. Schäfer, Schäfer. Was begehrt von dir der Berg, Schäfer, der Berg des bittern Grases, welch Kind Will dir ans Leben? Der Dorn des Ginsterstrauchs!	Shepherd, why sleep alone? Shepherd, why sleep alone? You'd sleep so much better On my mattress at home. Your shirt is stiff with frost, Shepherd, and your mattress of grey stone. Winter's splintered straw for a blanket For your pillow, just thistles and thorns. You spend the winter's night alone. If you hear a woman sighing See a woman in your dreams It's just the wind blowing The water eddying in the streams.	Perché dormi solo, pastore? Tra le mie coltri di lana avresti un sonno migliore. Il tuo letto di pietra scura, pastore, e la tua camicia di rugiada, pastore, grigi giunchi dell'inverno nel tuo letto sino all'alba. Sotto il mio guanciale, pastore, la quercia è come lama, pastore, e se senti voce di donna è la voce rotta dell'acqua. Cosa vuole il monte da te, pastore? Ah!, monte di erba amara, che figlio ti sta uccidendo? «La spina della lavanda!».	Berger, pourquoi dors-tu seul ? Sous mon édreton de laine tu dormirais mieux. Ton édreton de sombre pierre, berger, et ta chemise de givre, berger, sont les joncs gris de l'hiver dans la nuit de ta couche. Le chêne plante sous ton oreiller ses dents épineuses, berger, et si tu entends voix de femme c'est la voix brisée de l'eau. Berger, berger, que veut de toi la montagne, berger ? Montagne d'herbes amères, quel enfant va te tuer ? L'épine du genêt !
1. Lenguaje poético y simbolismo	Canción (copla)	En el arroyo frío lavo tu cinta, como un jazmín caliente tienes la risa	Am Berg im kalten Bach wasche ich dein Band. Feurig strahlt dein Lachen wie blühender Jasmin.	Cold is the water Washing this hour Warm is your laughter Like Jasmine flower.	Nel fresco del ruscello lavo la tua fuscaccia, un gelsomino caldo è la tua risata.	Je lave au clair bassin ta ceinture de laine. Ton rire épané un chaud jasmin.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Canción (copla)	Yo planté un tomillo, yo lo vi crecer. El que quiera honra que se porte bien.	Thymian hab ich gesät, der wächst Jahr für Jahr. Wer in gutem Rufe steht, hat ihn sich bewahrt.	No fire without smoke.	Io ho piantato del timo, l'ho visto germogliare. Chi ci tiene all'onore, si sappia comportare.	J'ai planté du thym et je l'ai vu grandir. Qui à l'honneur s'en tient n'a qu'à bien se tenir.

Categoria	Subcategoria	ES cita	DE cita	EN cita	IT cita	FR cita		
		En el arroyo frío lavo tu cinta. Como un jazmín caliente tienes la risa. Quiero vivir en la nevada blanca de ese jazmín. LAVANDERA 1. ^a ¡Ay de la casada seca! ¡Ay de la que tiene los pechos de arena! LAVANDERA 5. ^a Dime si tu marido guarda semillas para que el agua cante por tu camisa. LAVANDERA 4. ^a Es tu camisa nave de plata y viento por las orillas. LAVANDERA 3. ^a Las ropas de mi niño vengo a lavar, para que tome al agua lecciones de cristal. LAVANDERA 2. ^a Por el monte ya llega mi marido a comer. El me trae una rosa y yo le doy tres. LAVANDERA 5. ^a Por el llano ya vino mi marido a cenar. Las brassas que me entrega cubro con arrayán. LAVANDERA 4. ^a Por el aire ya viene mi marido a dormir. Yo alhicles rojos y él rojo alheli. LAVANDERA 3. ^a Hay que jutar flor con flor cuando el verano seca la sangre al segador. LAVANDERA 4. ^a Y abrir el vientre a pájaros sin sueño cuando a la puerta llama tembloroso el invierno. LAVANDERA 1. ^a Hay que gemir en la sábana. LAVANDERA 4. ^a ¡Y hay que cantar! LAVANDERA 5. ^a Cuando el hombre nos trae la corona y el pan. LAVANDERA 4. ^a Porque los brazos se enlazan. LAVANDERA 5. ^a Porque la luz se nos quiebra en la garganta. LAVANDERA 4. ^a Porque se enlaza el tallo de las ramas. LAVANDERA 5. ^a Y las tiendas del viento cubran a las montañas. LAVANDERA 6. ^a (<i>Apareciendo en lo alto del torrente.</i>) Para que un niño funda yertos vidrios del alba. LAVANDERA 4. ^a Y nuestro cuerpo tiene ramas florosas de coral. LAVANDERA 5. ^a Para que haya remeros en las aguas del mar. LAVANDERA 1. ^a Un niño pequeño, un niño. LAVANDERA 2. ^a Y las palomas abren las alas y el pico. LAVANDERA 3. ^a Un niño que gane, un hijo.	Am Berg im kalten Bach wasche ich dein Band. Feurig strahlst dein Lachen wie blühender Jasmin. Leben will ich im weißen Flockenfall deines Jasmins. ERSTE WÄSCHERIN: Ach, die Frau mit dem verdorren Bauch! Ach, die Frau mit ihrer Brust voll Sand! FÜNFTE WÄSCHERIN: Sag mit, hat dir dich dein Mann Samen aufbewahrt, damit das Wasser singen kann und dein Hemd umarmt. VIERTE WÄSCHERIN: Dein Hemd als Silberschiff tanzt am Ufer flatternd und ist doch nur Wind. DRITTE WÄSCHERIN: Die Wäsche meines Kindes wasche ich im Bach, damit das Wasser leuchtet, rein wie ein Kristall. ZWEITE WÄSCHERIN: Mein Mann ist den Bergen, zum Essen kommt er heim, er kommt mit stolzer Rose an, ich Reich ihm dafür drei. FUNFTE WÄSCHERIN: Mein Mann kam von den Feldern zum Abendbrot nach Haus, auf seine glühenden Kohlen leg ich den Myrtenstrauch. VIERTE WÄSCHERIN: Mein Mann kommt mit den Winden zum Schlafen heimgeflogen. Levkjeerot erghilt er, rot mein Strauch Levkjoen. DRITTE WÄSCHERIN: Laßt eine Blume zu der andern kommen, wenn die Sommergut das Blut des Schnitlers trocknet. VIERTE WÄSCHERIN: Laßt wache Vogel euren Bauch anfüllen, wenn die Winter an den Türen rütteln. ERSTE WÄSCHERIN: Laßt es aus den Liken stöhnen! VIERTE WÄSCHERIN: Und laßt Singen hören! FUNFTE WÄSCHERIN: Wenn der Mann bei euch erscheint und hat Kranz und Brot dabei. VIERTE WÄSCHERIN: Denn ein Arm laßt den anderen. FUNFTE WÄSCHERIN: Denn im Hals will uns das Licht ersterben. VIERTE WÄSCHERIN: Denn es biegen sich die schwachen Äste. FUNFTE WÄSCHERIN: Und nur die Winde sind der Berge Zelte. SECHSTE WÄSCHERIN <i>erscheint an oberem Ende des Bachs:</i> Damit ein Kind die Scherben des starren Morgens schmelze. VIERTE WÄSCHERIN: Damit aus unserem Körper Koralenarme brechen. FUNFTE WÄSCHERIN: Damit wir rudern können auf den Meereswellen. ERSTE WÄSCHERIN: Ein kleines Kind, ein Kindelchen. ZWEITE WÄSCHERIN: Tauben grüßen es mit Schnäbeln und mit Schwingen. DRITTE WÄSCHERIN: Ein Kind aus See, das nimmst	Cold is the water Washing this hour Warm is your laughter Like jasmine flower. I'm dreaming of living In the tiny white snowfall Of the jasmine's white flower. WÄSCHERWOMAN 1. Pity the woman whose breasts are dry Barren as the desert Under the empty sky WÄSCHERWOMAN 5. Tell me does your husband Keep seed in your house So the water starts singing In your linen blouse WÄSCHERWOMAN 6. Your blouse floats like a ship By the bend of the river Its sails fill with wind WÄSCHERWOMAN 3. The clothes of my baby I've come here to wash They're teaching the water To be clear as glass WÄSCHERWOMAN 2. My husband is coming Down the high road to eat A rose he will bring me And I'll give him three WÄSCHERWOMAN 5. My husband is coming Down the low road to dine His hands full of fire Like hot coals are mine WÄSCHERWOMAN 4. My husband is coming Through the air to his bed I give him red poppies His roses are red WÄSCHERWOMAN 3. Flower lies with flower The summer heat warms the seed WÄSCHERWOMAN 4. When winter sets the whole world shivering and shaking Still the belly lies open to the birds that are waking WÄSCHERWOMAN 1. Time to be mooning in between the sheets WÄSCHERWOMAN 4. Time to be singing in the bed off the streets WÄSCHERWOMAN 5. When the man brings in bread and brings in the crown WÄSCHERWOMAN 4. When arms are embracing what's up and what's down WÄSCHERWOMAN 5. Because our throat is open to the golden light WÄSCHERWOMAN 4. The branches are bending, the flowers are bright WÄSCHERWOMAN 5. The mountains are covered by the wings of the wind WÄSCHERWOMAN 6 (<i>appearing high up at the top of the torrent</i>). So a baby can melt The cold fingers of dawn WÄSCHERWOMAN 4. So the coral's branches of red Can crown our fierce heads WÄSCHERWOMAN 5. And the sailors sing gladness On the waves of the sea WÄSCHERWOMAN 1.			Nel fresco del ruscello lavo la tua fasciaccia, un gelsomino caldo è la tua risata. Voglio stare vicino alla neve leggera di quel gelsomino. PRIMA LAVANDAIA Ah! della sposa arida! Ah! della donna col seno di sabbia! QUINTA LAVANDAIA Dimmi se tuo marito preserva il seme perché l'acqua ti canti dentro alle vene. QUARTA LAVANDAIA La tua camicia, nave d'argento e vento lungo la riva. TERZA LAVANDAIA I panni del mio bimbo lavo al ruscello affinché l'acqua tragga lezioni di cristallo. SECONDA LAVANDAIA Dal marito mio marito torna a pranzo da me. Lui mi porta una rosa io gliene do tre. QUINTA LAVANDAIA Dal piano mio marito viene a casa per cena. Le braci che mi porta le ricopio di menta. QUARTA LAVANDAIA Dal vento mio marito torna quando vien notte. Lui violaccioca rossa, io rosse violacciocche. TERZA LAVANDAIA Bisogna congiungere fiore con fiore quando l'estate secca il sangue al mietitore. QUARTA LAVANDAIA E a uccelli insonni apriro il ventre quando l'inverno alle porte si sente. PRIMA LAVANDAIA Si deve gemere tra le lenzuola. QUARTA LAVANDAIA Si deve cantare! QUINTA LAVANDAIA Quando l'ottimo ci porta corona e panc. QUARTA LAVANDAIA Perché le braccia si stringono. QUINTA LAVANDAIA Perché la luce ci si spezza in gola. QUARTA LAVANDALA Perché i gemogli si addolciscono. QUINTA LAVANDALA E il vento copre la montagna in ombra. SESTA LAVANDAIA (<i>Comparendo nell'alto del torrente</i>) Perché i vetri gelidi dall'alba un bambino sciogla. QUARTA LAVANDAIA E il nostro corpo ha rami di corallo furiosi QUINTA LAVANDAIA così che in mare vi siano rematori. PRIMA LAVANDAIA	Je lave au clair bussin ta ceinture de laine. Ton rire épand un chand jasmin. Je veux toute ma vie la tendre neige de ce jasmin. L'AVANDIÈRE 1 L'épouse sèche, pauvre d'elle ! La femme aux seins de sable, pauvre d'elle ! L'AVANDIÈRE 5 Dis-moi s'il reste à ton mari de la semence pour que l'eau chante sous ta chemise. L'AVANDIÈRE 4 Ta chemise est navire d'argent et vent sur la rive. L'AVANDIÈRE 1 Je viens laver le linge de mon enfant et donner à l'eau des leçons de cristal. L'AVANDIÈRE 2 Mon mari pour manger descend des criées Il m'apporte une rose, je lui en donne trois. L'AVANDIÈRE 5 Pour dîner, mon mari a parcouru la plaine. Il m'offre des braises, je les couvre de myrte. L'AVANDIÈRE 4 Mon mari par les airs descend pour dormir. Moi, rouge renouele, Lui, bouton d'or. L'AVANDIÈRE 1 Il faut unir fleur avec fleur quand l'été sèche le sang du fancheur. L'AVANDIÈRE 4 Éventer les oiseaux sans sommeil quand l'hiver grelotte à la porte. L'AVANDIÈRE 1 Il faut gémir sur les draps. L'AVANDIÈRE 4 Et il faut chanter ! L'AVANDIÈRE 5 Si l'homme nous offre la couronne et le pain. L'AVANDIÈRE 4 Ah que les bras s'enlacent ! L'AVANDIÈRE 2 Que l'éclat se brise dans la gorge ! L'AVANDIÈRE 4 Et flechisse la tige des branches ! L'AVANDIÈRE 1 Que l'aveut des brises coiffe la montagne ! L'AVANDIÈRE 6, <i>apparaissant en haut du torrent.</i> Pour qu'un enfant déglive les glaçons de l'aube. L'AVANDIÈRE 1 Et notre corps s'affole d'une furie de corail. L'AVANDIÈRE 6 Pour qu'il y ait des remeurs sur les flots de la mer.

Categoría	Subcategoría	ES cita	DE cita	EN cita	IT cita	FR cita
1. Lenguaje poético y simbolismo	Poesía?	¡Ay, qué prado de pena! ¡Ay, qué puerta cerrada a la hermosura! que pido un hijo que sufrir, y el aire me ofrece dalias de dormida luna. Estos dos manantiales que yo tengo de leche tibia, son en la espesura de mi carne dos pulsos de caballo que hacen latir la rama de mi angustia. ¡Ay, pechos ciegos bajo mi vestido! ¡Ay, palomas sin ojos ni blancura! ¡Ay, qué dolor de sangre prisionera me está clavando avispas en la nuca! Pero tú has de venir, amor, mi niño, porque el agua da sal, la tierra fruta, y nuestro vientre guarda tiempos hijos, como la nube lleva dulce lluvia.	Ach, dies Weideland der Qualen! Ach, das Tor zum Schönen ist verboten, leiden will ich für den Sohn, doch Winde bringen Dahlien vom Schlaf des Mondes! Zwei Fontänen berge ich im Innern, voll von lauer Milch, sie laufen tosend auf Pfiederhufen durch mein dichtes Fleisch, es beb't der Zweig der Angst bei ihrem Toben. Ach, ihr blinden Brüste unterm Kleid! Tauben ohne Weiß, ihr Augenlosen! Dieser Schmerz des eingeschlossnen Blutes, wie die Wespen, die im Nacken bohren! Dennoch wirst du kommen, Kind, mein Liebes, Salz gibt uns das Wasser, Frucht der Boden, und der Bauch trägt unsre zarten Kinder, saunfen Regen trägt die Wolke oben.	Oh, the road I travel is paved with thorn The door of love is shut against me I'm asking to suffer the birth pangs of a baby And all I'm given are limp flowers Wilting under a half-formed moon! These should be two springs of warm milk But instead in my thickened coarsened flesh They feel like the hoof beats of a wounded animal. My breasts have been blinded. They're doves without eyes or whiteness. My blood is a prisoner going round and round my body And my pulse nails thorns to my throat. You have to come, my child, my loved one, You have to come, like the ocean gives salt, Trees give their fruit, and our wombs Keep tender children safe in warm darkness Like the cloud that carries sweet rain.	Ahi, che prato di pena! Ahi, questa porta allà bellezza chiusa! Io chiedo un figlio da accudire, e il vento mi offre dalie d'addormentata luna. Queste due sorgenti di latte tiepido che io ho nel petto, sono nell'arsura dalle carne palpiti di cavallo che scuotono il ramo della mia angoscia dura. Ahi, colombe senz'occhi né biancore! Ahi, seni ciechi sotto la mia blusa! Ahi, dolore di sangue prigionero che punge come vespe nella nuca! Ma arriverai, tesoro, bimbo mio, ché l'acqua dà sale e la terra frutta, ché dolci figli alberghiamo nel ventre come la pioggia sta dentro a una nuvola.	Ah, quelle vallée de larmes ! Porte close à la beauté ! Je veux souffrir pour un fils et le vent m'offre des dahlias de lune endormie. Ces deux sources de lait tiède dans l'épaisseur de ma chair sont deux pulsations de cheval battant les branches de mon angosse. Ah, mes seins aveugles sous ma robe ! Ah, colombes sans yeux ni blancheur ! La douleur de mon sang prisonnier me cloue des guêpes sur la nuque ! Mais toi, tu dois venir, mon amour, mon fils, parce que l'eau donne du sel, la terre des fruits, et notre ventre de tendres enfants, comme le mage la douce pluie.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Canto	No te pude ver cuando eras soltera, mas de casada te encontraré. Te desmudará casada y romera, cuando en lo oscuro las doce den.	Nicht sehen durft ich dich, als du noch ledig warst und frei, bist du getraut, komm ich zu dir. Nicht sehen durft ich dich, als du noch ledig warst und frei. Getraute Pilgerin, ich löse dir dein Unterkleid, um Mitternacht, wenn's dunkel ist.	When you were single, my lovely We never could meet. But now that you're married, my lovely Your body I'll greet. When the clocks strike twelve, my lovely, I will strip you bare. Join the pilgrims, my lovely, And I'll meet you there.	Non ti ho potuta vedere da signorina, ma da sposata ti cercherò. Ti troverò, maritata e pellegrina, e a mezzanotte ti spoglierò.	Je n'ai pu te trouver quand tu étais fille, mais une fois mariée je te mettrai nue, épouse et pénitente, aux douze coups de minuit dans la nuit battante.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	A fuerza de caer la lluvia sobre las piedras, éstar se ablandan y hacen crecer jaramagos, que las gentes dicen que no sirven para nada. «Los jaramagos no sirven para nada», pero yo bien que los veo mover sus flores amarillas en el aire.	Auch die Steine macht der Regen weich, und es wachsen Ranken darauf. Die Leute sa-gen, sie seien zu nichts nütze. Die Ranken mögen zu nichts nütze sein, aber ich sehe doch, wie sie ihre gelben Blüten im Wind wiegen.	The rain falls on the stones, it falls and it falls, and they become soft earth and a place where the gillyflower grow. And people say they're no use to anybody but I can see their yellow flowers dancing in the sunshine.	A forza di caderci sopra la pioggia, le pietre si inteneriscono e fanno spuntare la rucchetta selvatica, che la gente dice che non serve a nulla, eppure io li vedo quei fiorellini gialli come si muovono al vento.	La pluie tombe dru et les pierres s'attendrissent, on voit pousser de la roquette qui, à ce qu'on dit, ne sert à rien. C'est vrai, la roquette ne sert à rien, mais moi ses fleurs jaunes je les vois bien s'agiter sous la brise.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	No andes mucho y cuando respires respira tan suave como si tuvieras una rosa entre los dientes.	Lauf nicht zuviel umher, und atme so behutsam, als hättest du eine Rose zwischen den Zähnen.	Don't overdo things and when you breathe, breathe really gently as if in your mouth you were holding a rose.	Non camminare troppo e, quando respiri, respira così dolcemente come se avessi una rosa tra i denti.	Ne marche pas trop et quand tu respires, dis-toi que tu as une rose entre les dents, respire lentement.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	No me lo dice, pero se pone junto a mí y sus ojos tiemblan como dos hojas verdes.	Sagen tut er's mir nicht, aber er drückt sich an mich, und seine Augen zittern wie grünes Laub.	He never says so, but when he comes close to me his eyes kind of shiver like two green leaves.	Non me lo dice, ma mi viene accanto e i suoi occhi tremano come due foglie verdi.	Il ne me le dit pas, mais quand il s'approche de moi, ses yeux tremblent comme deux feuilles vertes.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Lloraba como un torito, con la fuerza de mil cigarras cantando a la vez y nos orinaba y nos tiraba de las trenzas y cuando tuvo cuatro meses nos llenaba la cara de arañazos.	Es hat gebrüllt wie ein kleiner Stier und trompetet wie ein Chor von tausend Zikaden, es hat uns vollgepinkelt und an den Zöpfen gezogen, und als es vier Monate alt war, hat es uns das Gesicht verkratzt.	He used to yell like a little bull, so loud he deafened us. And then he peed on us. And he pulled our hair, and when he was four months old he covered our faces with scratches.	Piangeva come un torello, con la forza di mille cicalche che cantano insieme, e ci faceva la pipì addosso e ci tirava le trecce, e quando aveva quattro mesi ci graffiava tutta la faccia.	Il pleurait comme un taureau, avec la force de mille cigales chantant à la fois, il nous faisait pipi dessus, il nous tirait les cheveux, et à quatre mois il nous grattait la figure.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	[...] me cogió en sus brazos para saltar una acqueña y me entró un temblor que me sonaron los dientes.	Er sprang mit mir über den Wassergraben, und da durchfuhr mich ein Beben, daß mir die Zähne klapperten.	[...] he picked me up to cross a stream and I was shaking so much my teeth started chattering.	[...] mi prese tra le braccia per attraversare un corso d'acqua e provai un temito che mi batterono i denti.	[...] il m'a prise dans ses bras pour me faire sauter un ruisseau et je me suis mise à trembler, à claquer des dents.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	¡Ay, qué flor abierta!	Was für eine prächtige Blüte du bist!	Oh, you open flower!	Ahi, che fiore aperto!	Ah, quelle fleur ouverte !
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Y que voz tan pujante. Parece un chorro de agua que te llena toda la boca.	Was für eine kräftige Stimme. Wie ein Schwall Wasser, von dem dein Mund voll ist.	Such a strong voice. It's like a mountain stream. It just flows out to your mouth so naturally.	E hai una voce possente! È come un getto d'acqua che ti riempie tutta la bocca.	Et quelle voix puissante ! On dirait un flot qui l'emplit la bouche.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Porque dan miedo. Son como esas hojas grandes que nacen de pronto sobre los sepulcros. Están untadas con cera. Son metidas hacia adentro. Se me figura que guisan su comida con el aceite de las lámparas.	Vor denen graut es einem. Die sind wie diese schiefen, Gesichter wie Wachsfingern schießen. Gesichter wie Wachsfingern und wenn ich mich selbst ansehe, unnütz inmitten all der Kirchenlichter.	They're so creepy. They're like those slimy plants with the big green leaves that you see growing on a freshly dug grave. They're greasy with candle wax. I think they must cook with the oil from the lamps in church.	Perché fanno paura. Sono come quelle foglie grandinose che spuntano all'improvviso sulle tombe. Sono unte di cera. Sempre rinfanate in casa. Mi son fatta l'idea che cucino con l'olio delle lampade.	Elles font peur. On dirait ces grandes feuilles qui poussent sur les tombes. Elles sont comme passées à la cire et toutes ratatinées. J'imagine qu'elles font la cuisine avec l'huile des lampes.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	El marido está como sordo. Parado, como un lagarto puesto al sol.	Der stellt sich taub. Stur wie die Eidechse in der Somme.	It's like he was deaf and blind. Paralysed. Like a lizard in the noonday sun.	Il marito sembra sordo. Immobile come luertola al sole.	Il fait la sourde oreille. Pétrifié comme un lézard au soleil.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Roca que es una infamia que sea roca, porque debía ser un canasto de flores y agua dulce.	Eine Schande, daß eine Mauer ist, was ein Korb Blumen, was Quellwasser sein sollte.	A stone wall which shouldn't be a wall. The fact it's there is a kind of crime. When what it should be is a basket of flowers and a jug of sweet water.	Roccia che è un'infamia che sia roccia, perché dovrebbe essere un cesto di fiori e acqua dolce.	Une saleté de murs alors que ce devrait être une corbeille de fleurs et une douce fontaine.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	¡Cómo no me voy a quejar cuando te veo a ti y a las otras mujeres llenas por dentro de flores, y viéndome yo inútil en medio de tanta hermosura!	Wie soll ich nicht klagen, wenn ich dich und die anderen Frauen sehe, inwendig voller Blumen, und wenn ich mich selbst ansehe, unnütz inmitten all der Schönheit!	What else can I do when I see you and all the other women so full of flowers and me so useless in the midst of so much beauty!	Come faccio a non lamentarmi quando vedo te e le altre donne tutte piene di fiori dentro, e vedo me così inutile in mezzo a tanta bellezza!	Comment ne pas me plaindre quand je te vois, toi, et te vois les autres femmes pleines de fleurs à l'intérieur, et moi inutile au milieu de tant de beauté !
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	La mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojito de espinos [...]	Auf dem Land ist die Frau, die keine Kinder gebärt, so unnütz wie ein Büschel Weißdorn [...]	The country woman who has no children is as useless as a handful of thistles.	La donna di campagna che non dà figli è inutile come un fascio di spini [...]	Une femme paysanne qui ne donne pas d'enfants est aussi inutile qu'une brassée d'épines [...]

Categoría	Subcategoría	ES cita	DE cita	EN cita	IT cita	FR cita
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Son piedras delante de mí. Pero ellos no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que los lleve.	Wie Felsen hocken sie vor mir. Aber sie wissen nicht, wenn ich nur will, kann ich das Wasser im Bach sein, das sie fortspült.	They stand in my way like boulders... But what they don't understand is that, if I want, I can be water of a mountain torrent that will wash them away.	Sono pietre davanti a me. Ma loro non sanno che io, se voglio, posso essere acqua di torrente che le trascina via.	Ce sont des pierres devant moi, sans savoir que, si je veux, je peux être l'eau d'un torrent qui les emporte.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Es todo lo mismo. Las mismas ovejas tienen la misma lana.	Die gleichen Schafe, die gleiche Wolle.	It's all the same. The sheep are the same. They all have wool.	È la stessa dappertutto. Le stesse pecore danno la stessa lana.	C'est du pareil au même. Mêmes brebis, même laine !
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	De mí sé decir que he aborrecido el agua de estos pozos.	Ich dagegen weiß sehr wohl, daß mir das Wasser der Brunnen hier zuwider ist.	All I can say about me and this place is that I have learnt to hate the water that comes from its wells.	Di me posso solo dire che ho preso in odio l'acqua di questi pozzi.	Mais moi je peux dire que j'ai détesté l'eau de ces puits.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Que mi lengua se llene de hormigas, como está la boca de los muertos, si alguna vez he mentido.	Ameisen sollen mir über die Zunge krabbeln wie bei den Toten, wenn ich je falsch gewesen bin.	If I have ever lied may my tongue be covered in ants like a corpse's.	Che mi si riempia la lingua di formiche, come la bocca dei morti, se ho mai detto una bugia.	Que ma langue se couvre de fourmis comme la bouche des morts si j'ai jamais menti.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	[...] estaba seca más tiempo que tú	[...] ihr Bauch war schon länger hart als deiner	[...] who was barren for longer than you	[...] era secca da più tempo di te	[...] plus sèche que toi
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Yo tengo la idea de que las recién paridas están como iluminadas por dentro y los niños se duermen horas y horas sobre ellas, oyendo ese arroyo de leche tibia que les va llenando los pechos para que ellos mamen, para que ellos jueguen hasta que no quieran más, hasta que retiren la cabeza: «otro poquito más, niño...» y se les llene la cara y el pecho de gotas blancas.	Wer frisch entbunden hat, denke ich, ist von innen erleuchtet, das Kind schläft stundenlang auf dir und lauscht dem Quell der warmen Milch, die in die Brüste schießt, damit es saugen und spielen kann, bis es genug hat und den Kopf wegdreht — «noch ein Schlückchen, mein Kleines...», und dann rinnen ihm weiße Tröpfchen übers Gesicht und über die Brust.	I think that new mothers must be lit up by a light inside them and that the babies sleep for hours and hours and hours just listening to this stream of warm milk that fills their breasts so the babies can suck and suck and take their pleasure until they don't need any more, till their heads drop back, have another wee drop my baby, and their faces and their chests are spattered with the white drops.	Crede che le puerpere siano come illuminate da dentro e i bambini gli stanno ore addormentati in grembo, in ascolto di quel ruscello di latte tiepido che fluisce fino a riempirgli le mammelle perché loro lo succhino, perché ci giochino fino a quando non ne vogliono più, e allontanano la testolina — «ancora pochino, amor mio...» — e gli si riempia la faccia e il petto di goccioline bianche.	L'accouchée est comme illuminée de l'intérieur, l'enfant dort sur elle des heures et des heures, il écoute ce ruisseau de lait tiède qui gonfle le sein maternel pour qu'il tète et qu'il joue jusqu'à sein soif, jusqu'à retirer sa bouche... « encore un petit peu, mon bébé... ». Et son visage, sa poitrine s'éclaboussent de gouttes blanches.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	A veces, cuando ya estoy segura de que jamás, jamás... me sube como una oleada de fuego por los pies y se me quedan vacías todas las cosas, y los hombres que andan por la calle y los toros y las piedras me parecen como cosas de algodón.	Manchmal, wenn ich schon überzeugt bin, daß ich irg, niemals... dann steigt von den Füßen die Feuerwelle in mir auf, alles wird leer, und die Leute auf der Straße, die Stiere und die Steine kommen mir vor wie aus Watte.	At times when I think that he will never come if it's like a wave of fire that comes up from my feet and burns everything up, so that the men who walk down the street and the bulls and the stones just look like bits of cotton wool.	A volte, quando sono sicura che ormai, ormai... mi vien su dai piedi come un'ondata di fuoco, e tutte le cose mi paiono vuote, e gli uomini che passano per strada e i tori e le pietre mi paiono come di cotone.	Parfois, quand je me dis que jamais, que jamais... il me monte des pieds à la tête comme une vague de feu et tout me semble vide, les hommes dans la rue, les taureaux, les pierres, tout me paraît flou.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Tú estás vieja y lo ves ya todo como un libro leído.	Du bist alt, für dich ist alles ein gelesenes Buch.	You're an old woman and life's like a book you finished reading years ago.	Tu sei vecchia e vedi le cose come un libro già letto.	Tu es vieille et tu vois tout comme un livre déjà lu.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Cuando me cubre cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego.	Er besticht mich, um seine Pflicht zu tun, aber seine Lenden sind so kalt wie die eines Toten. Mir sind die hitzigen Weiber stets zuwider gewesen, aber in diesen Momenten würde ich am liebsten zu einem glühenden Vulkan.	And when he covers me, when he tries to inseminate me, he's just doing it out of duty and he's as cold as a corpse. And me, who's always been disgusted by women on heat, and that moment... that moment I wish I were a mountain of fire.	Quando mi copre fa il suo dovere, ma io gli noto la cintura fredda, come se avesse il corpo morto, e io, che ho sempre disprezzato le femmine calde, in quell'istante vorrei essere come una montagna di fuoco.	Quand il me couvre, il fait seulement son devoir, mais ses flancs sont froids comme si j'avais sur moi un corps mort. Moi qui ai toujours eu horreur des femmes en chaleur, à cet instant j'aurais voulu être une montagne de feu.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Porque se necesita ser de bronce para ver a tu lado una mujer que te quiere meter los dedos dentro del corazón y que sale de noche fuera de su casa, ¿en busca de qué?	Du mußt schon aus Eisen sein, wenn du eine Frau an deiner Seite hast, die dir ihre Finger ins Herz krallt und sich nachts draußen herumtreibt. Und wonach sucht sie da?	You'd have to be made out of stone to put up with a woman who wants to stick her fingers right into your heart and who goes out into the street at night looking for what? Tell me! Looking for what?	Perché bisogna essere di bronzo per stare accanto a una donna che vuole infilarti le dita fino al cuore e che poi se ne esce di casa nel mezzo della notte. In cerca di che?	Il faudrait avoir une résistance à tous crins pour vivre à côté d'une femme qui plonge ses doigts dans votre cœur et qui la nuit quitte sa maison. Pour chercher quoi ? Dis-moi ! Pour chercher quoi ?
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Las calles están llenas de machos. En las calles no hay flores que cortar.	Die Straßen sind voller Kerle. Auf die Straße geht man nicht, um Blumen zu pflücken.	The streets are full of men. And you don't go out the door to pick flowers.	Le strade sono piene di uomini. Per strada non ci sono fiori da raccogliere.	Les rues sont pleines de cavaliers. Dans les rues il n'y a pas de fleurs à couper.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Mira que me quedo sola. Como si la luna se buscara ella misma en el cielo. ¡Mírame!	Sieh nur, wie einsam ich dastehe. Als würde der Mond sich selbst am Himmel suchen. Sieh mich an!	Look at me. I am abandoned and alone. As if the moon had to look for herself in the sky. Look at me!	Guarda che resto sola. Come se la luna per il cielo cercasse sé stessa. Guardami!	Vois comme je suis seule. Comme si la lune se cherchait elle-même dans le ciel. Regarde-moi !
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Mi hijo es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de cenizas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías.	Mein Sohn hat wahrhaftig Blut in den Adern. Wie ich. In meinem Haus riecht es noch immer nach Wiege. Die Asche deiner Decke wird dort zu Brot und Salz für die Kinder.	My son has real blood in his veins. Like me. If you come into my house it still smells of babies. The ash of your mattress will turn into bread and salt for your children.	Mio figlio si che ce l'ha il sangue. Come me. Se entri a casa mia, c'è ancora odore di culla. La cenere del tuo letto diventerà pane e sale per i figli che verranno.	Mon fils a le sang vif. Comme moi. Si tu entres dans ma maison, il reste encore une odeur de berceau. La cendre de ta couche deviendra pain et sel pour ta nichée.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Figuras literarias	Yo soy como un campo seco donde caben arando mil pares de bueyes y lo que tú me das es un pequeño vaso de agua de pozo.	Ich bin ein trockener Acker, auf dem tausend Ochsen gespannt pflügen könnten, und du bietest mir ein Gläschen schales Wasser.	I'm like a dried-up field where there's room for a thousand pairs of oxen. And what you offer me is a small glass of water from the well.	Io sono come un campo secco dove potrebbero arare mille coppie di buoi e quello che tu mi offri è un piccolo bicchiere d'acqua di pozzo. Il mio è un dolore che non sta più nella carne.	Je suis comme un champ desséché ouvert à mille paires de bœufs. Tout ce que tu me donnes, toi, c'est un petit verre d'eau de puits. Alors que ma douleur ne tient plus dans ma chair.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	JUAN ¿Pasarón las yuntas? YERMA Ya pasaron.	JUAN Sind die Gespanne durch? YERMA Alle durch.	JUAN Have they let out the goats? YERMA Yes.	JUAN Sono già passati i buoi? YERMA Sono già passati.	JUAN Les attelages sont passés ? YERMA Ils sont passés.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	No me lo dice, pero se pone junto a mí y sus ojos tiemblan como dos hojas verdes.	Sagen tu er's mir nicht, aber er drückt sich an mich, und seine Augen zittern wie grünes Laub.	He never says so, but when he comes close to me his eyes kind of shiver like two green leaves.	Non me lo dice, ma mi viene accanto e i suoi occhi tremano come due foglie verdi.	Il ne me le dit pas, mais quand il s'approche de moi, ses yeux tremblent comme deux feuilles vertes.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Símbolo LORCA	Ya voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís.	Auf der Straße habe ich es viel besser. Mal geh ich zum Bach, mal klettere ich auf den Turm und läute die Glocken, mal trinke ich kühles Aniswasser.	I go to the stream. I climb the tower to ring the bells, I can have a wee drink of anis.	Se voglio, vado al fiume, vado a suonare le campane, a bere acqua e anice.	Courir jusqu'au ruisseau, monter faire sonner les cloches et boire une anisette bien fraîche.

Categoría	Subcategoría	ES cita	DE cita	EN cita	IT cita	FR cita
1. Lenguaje poético y simbolismo	Simbolo LORCA	Estaré toda la noche regando. Viene poca agua, es mía hasta la salida del sol y tengo que defenderla de los ladrones.	Ich muß über Nacht die Felder bewässern. Es kommt kaum Wasser herunter, und bis zum Sonnenaufgang gehört es mir, da muß ich auf der Hut vor Dieben sein.	I won't come home tonight, I've to be out here to water the crops. There's not much water, and tonight it's my turn to get it. I need to stay here till dawn to make sure no one steals it. I'll be here till dawn.	Starò tutta la notte ad irrigare. Viene poca acqua è mia fino al spuntar del sole e devo difenderla dai ladri.	Je serai toute la nuit à arroser. Il y a peu d'eau et elle est à moi jusqu'au lever du jour. Je dois la défendre contre les voleurs.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Simbolo LORCA	En el arroyo frío lavo tu cinta, como un jazmín caliente tienes la risa.	Am Berg im kalten Bach wasche ich dein Band. Feurig strahlt dein Lachen wie blühender Jasmin.	Cold is the water Washing this hour Warm is your laughter Like Jasmine flower.	Nel fresco del ruscello lavo la tua fisciaccia, un gelsomino caldo è la tua risata.	Je lave au clair bassin ta ceinture de laine. Ton rire épand un chaud jasmin.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Simbolo LORCA	Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos.	So sind diese fruchtlosen Weiber, da könnten sie klöppeln oder Apfelmarmelade machen, aber nein, sie klettern lieber aufs Dach oder wandern barfuß am Fluß entlang.	She's just a withered old bitch that'll never have kids. They're all the same. She should stay out of sight and mind her own business. But instead they go walking naked on their rooftops or sit out all night on their doorsteps.	Queste infecconde sono così: invece di mettersi a ricamare o a preparare marmellate di mele, si divertono a salire sul tetto o ad andarsene scalze per il fiume.	Celles qui n'ont pas d'enfants sont comme ça : alors qu'elles pourraient rester à faire de la dentelle ou des confitures de pommes, elles préfèrent monter sur le toit et aller pieds nus à la rivière.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Simbolo LORCA	Pero ellos no saben que yo, si quiero, puedo ser agua de arroyo que los lleve.	Aber sie wissen nicht, wenn ich nur will, kann ich das Wasser im Bach sein, das sie fortspült.	But what they don't understand is that, if I want, I can be water of a mountain torrent that will wash them away.	Ma loro non sanno che io, se voglio, posso essere acqua di torrente che le trascina via.	[...] sans savoir que, si je le veux, je peux être l'eau d'un torrent qui les emporte.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Simbolo LORCA	No se adelantaría nada. La acequia por su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado.	Und nichts würde es bringen. Das Wasser in den Graben, die Herde in die Hürde, der Mond an den Himmel und der Mann hinter seinen Pflug.	That wouldn't help. Water flows down its channel, sheep belong to the sheepfold, and the man belongs to the plough.	Non servirebbe a nulla. I corsi d'acqua al loro posto, il gregge nell'ovile, la luna in cielo e l'uomo col suo aratro.	Ça n'avancerait à rien. Le ruisseau dans son lit, le troupeau au bercail, la lune au ciel et l'homme à sa charrue.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Simbolo LORCA	Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad.	Ich aber habe Durst und keine Freiheit.	I feel I have no freedom. I have thirst.	Io penso che ho sete e non ho libertà.	Moi, j'ai soif et je n'ai pas de liberté.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Simbolo LORCA	Si pudiera dar voces, también las daría yo para que se levantaran hasta los muertos y vieran esta limpieza que me cubre.	Und könnte ich schreien, ich würde sogar die Toten aufscheuchen, damit sie mich in all meiner Reinheit sehen.	If I could shout, I'd be shouting out too, so that even the dead could get up from their graves and see me clothed in all innocence.	Se potessi gridare lo farei anch'io, perché si levassero pure i morti e vedessero tutto il candore che mi ricopre.	Si je pouvais crier, je crierais aussi, pour que même les morts se lèvent et qu'ils voient cette pureté qui m'enonde.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Simbolo LORCA	Mi hijo es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías.	Mein Sohn hat wahrhaftig Blut in den Adern. Wie ich. In meinem Haus riecht es noch immer nach Wiege. Die Asche deiner Decke wird dort zu Brot und Salz für die Kinder.	My son has real blood in his veins. Like me. If you come into my house it still smells of babies. The ash of your mattress will turn into bread and salt for your children.	Mio figlio si che ce l'ha il sangue. Come me. Se entri a casa mia, c'è ancora odore di culla. La cenere del tuo letto diventerà pane e sale per i figli che verranno.	Mon fils a le sang vif. Comme moi. Si tu entres dans ma maison, il reste encore une odeur de berceau. La cendre de ta couche deviendra pain et sel pour ta nichée.
1. Lenguaje poético y simbolismo	Simbolo LORCA	Cuando se tiene sed, se agradece el agua.	Wer Durst hat, ist dankbar für Wasser	Someone who's thirsty is grateful for water.	Quando si ha sete, fa piacere un po' d'acqua.	Quand on a soif, on remercie qui vous donne à boire.
1. Lenguaje poético y simbolismo	-	¿Por qué estoy yo seca?	Warum mein Schoß trocken bleibt.	Why am I barren?	Perché io sono secca?	Pourquoi est-ce que je suis sèche ?
1. Lenguaje poético y simbolismo	-	[...] tanto que a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbré que él me deslizo por la oreja.	[...] so eindrucklich, daß mir scheint, mein Kind ist eine glühende Taube, die er mir ins Ohr hat schlüpfen lassen.	[...] so it seems to me that my son is a dove of light that he poured into my ear.	[...]tanto che mi figuro che il mio bambino sia come un colombo di luce che mi ha fatto scivolare nell'orecchio.	[...] tellement qu'il me semble que mon enfant est un oiseau de feu qu'il me semble que mon enfant est un oiseau de feu qu'il m'a glissé dans l'oreille.
2. Cultura española	Gastronomía	guiso de carne	einen feinen Braten	meat stew	piatto di carne	ragoût
2. Cultura española	Gastronomía	tajada de melón	Melone	My mouth loves a melon	la fetta di melone	[...] la tête qui tournait, avec des coups de foudre en veux-tu en voilà.
2. Cultura española	Gastronomía	torta de azúcar	Zuckergebäck	My belly loves a pastry	la focaccia di zucchero	[...] la tête qui tournait, avec des coups de foudre en veux-tu en voilà.
2. Cultura española	Gastronomía	pan tierno y quesón y cordero asado	Frisches Brot, Quark und Lammbraten	roast lamb, soft white bread and the finest cheese on the menu for your wife	Pane tenero, agnello arrosto e ricotta	du pain frais, du fromage blanc et du rôti d'agneau
2. Cultura española	Gastronomía	más de cuarenta toneles de vino	über vierzig Fässer Wein	forty barrels of wine	più di quaranta barili di vino	plus de quarante barriques de vin
2. Cultura española	Gastronomía	Como los cardos del secano	Wie die Disteln auf dem Ödland	Like thistles on a desert.	Sei come un cardo	Comme les chardons des sables.
2. Cultura española	Costumbres y tradiciones (folclore)	Las ferias para otros.	Auf die Pauke sollen andere hauen.	Fiestas are for other people. Never them.	Le feste, per gli altri	Les fêtes, c'était pour les autres.
2. Cultura española	Costumbres y tradiciones (folclore)	fiesta	Tanz	My feet love dancing.	la festa	Moi j'avais les jupes en l'air, la tête qui tournait, avec des coups de foudre en veux-tu en voilà.
2. Cultura española	Costumbres y tradiciones (folclore)	bandurias	Bandurias	tambourine	mandolini	aubade
2. Cultura española	Costumbres y tradiciones (folclore)	las higueras	die Feigenbäume	the trees	gli alberi di fico	les figniers
2. Cultura española	Costumbres y tradiciones (folclore)	los toros	die Stiere	the bulls	i tori	les taureaux
2. Cultura española	Costumbres y tradiciones (folclore)	romería	zur Kapelle (417) // Wallfahrt (418) // Kapelle (422)	- (106) // festival (107) // pilgrimage (112)	santuario (153), pellegrinaggio (157), processione (171)	pèlerinage
2. Cultura española	Vocabulario específico de la costura	He comprado encajes, tres varas de hilo, cintas y lanas de color para hacer madroños.	Spitzen habe ich gekauft, drei Ellen Leinen, Bänder und bunte Wolle für Troddeln.	I've been buying material, ribbons, bits of lace, coloured wool to make those fancy bobbles...	Ho comprato del pizzo, tre metri di lino, nastri e lana colorata per le nappine.	J'ai acheté de la dentelle, trois mètres de tissu, des rubans et de la laine de couleur pour faire des pompons.

Categoría	Subcategoría	ES cita	DE cita	EN cita	IT cita	FR cita
2. Cultura española	Vocabulario específico de la costura	Blusa	eine Bluse	blouse	camicia	corsage
3. Registro y variaciones dialectales	-	Pero ¡ca!	Nichts für mich!	But no. He wasn't for me.	Ma... non se n'è fatto più nulla!	Mais, tu parles !
3. Registro y variaciones dialectales	-	Pero ven acá, criatura; hablas como si fueras una vieja.	Na hör mal, Mädchen! Du redest ja wie eine Alte.	Oh, come here, love! You're talking like you were old.	Ma dái, vieni qua; parli come se fossi già vecchia.	Voyons, ma belle, tu parles comme une vieille.
3. Registro y variaciones dialectales	-	Así darás que hablar a las gentes	So haben die Leute etwas zunn Klatschen.	People are going to start to talk.	Così darai alla gente di che parlare	Oui, et ça va faire encore jaser.
3. Registro y variaciones dialectales	-	Criaturas de silencio	Die schweigen lieber	Silent creatures.	Fatti di silenzio.	Des êtres de silence.
3. Registro y variaciones dialectales	-	Crios	Kinder	children	figli	des enfants
3. Registro y variaciones dialectales	-	Mozo(s)	Burschen	boys	giovannotti	des gars
3. Registro y variaciones dialectales	-	(él era un zagalón)	und er ein kräftiger Bursche	and he was grown up	(lui era un ragazzone)	lui c'était déjà un grand jeune homme
3. Registro y variaciones dialectales	-	Zagalón	Hirtenjunge	boy	ragazzone	jeune
3. Registro y variaciones dialectales	-	Zagales	Hirtenjungen	shepherds	i servi pastore	bergers
4. Expresiones y frases hechas	-	Yo he sido una mujer de faldas en el aire	Ich war eine Frau mit wirbelnden Röcken	My skirts swing in the wind.	Io sono sempre stata una donna dalle gonne al vento	Moi j'avais les jupes en l'air.
4. Expresiones y frases hechas	-	y me entró un temblor que me sonaron los dientes	[...] und da durchfuhr mich ein Beben, daß mir die Zähne klapperten.	and I was shaking so much my teeth started chattering.	provai un tremito che mi battevano i denti	et je me suis mise à trembler, à claquer des dents.
4. Expresiones y frases hechas	-	Ella y las cuñadas, sin despegar los labios, [...]	Sie und die Schwägerinnen schweigen sich an und weißen tagaus, tagein die Wände, [...]	Her and her two sisters-in-law never say a word to each other.	Lei e le cognate, senza aprire bocca, [...]	Elle est là avec ses belles-sœurs, bouche cousue, [...]
4. Expresiones y frases hechas	-	Llevar mi cruz	mein Kreuz tragen	I'll do what I can to bear what I have to bear	portare la mia croce	porter ma croix
4. Expresiones y frases hechas	-	Mala cosa.	Das ist schlimm.	That's not good.	Brutta cosa.	Ce n'est pas bien.
4. Expresiones y frases hechas	-	Dios es Dios	Gott ist Gott	God is god.	Dio è Dio	Dieu est Dieu !
4. Expresiones y frases hechas	-	has puesto el dedo en la llaga más honda que tienen mis carnes	da bohrt du in meiner tiefsten Wunde	You've just put your finger on my body's deepest wound.	Hai messo il dito nella piaga più profonda della mia carne.	tu as mis le doigt sur la plaie la plus profonde dans ma chair.
4. Expresiones y frases hechas	-	Tu estás vieja y lo ves ya todo como un libro leído	Du bist alt, für dich ist alles ein gelesenes Buch.	You're an old woman and life's like a book you finished reading years ago.	Tu sei vecchia e vedi le cose come un libro già letto	Tu es vieille et tu vois tout comme un livre déjà lu.
4. Expresiones y frases hechas	-	Anda con Dios	Geh mit Gott.	Go with God.	Va' con Dio	Dieu te garde !
4. Expresiones y frases hechas	-	cuatro leguas a la redonda	Vier Meilen im Umkreis	miles all around	quattro leghe	quatre lieues à la ronde
4. Expresiones y frases hechas	-	cien leguas a la redonda	hundert Meilen im Umkreis	miles all around	in tutto il circondario	cent lieues à la ronde
5. Sociedad	La honra	No quiero hablarte más. Son asuntos de honra y yo no quemo la honra de nadie.	Mehr will ich nicht sagen. Da kommt die Ehre ins Spiel, und mit fremder Ehre spielt man nicht.	I don't want to talk to you any more. These are things to do with honour, and I won't harm anyone's honour.	Non voglio dirti altro. Sono questioni di onore e io non voglio infangare l'onore di nessuno.	Je ne veux plus rien te dire. C'est un affaire d'honneur et moi je ne m'en prends à l'honneur de personne.
5. Sociedad	La honra	Yo planté un tomillo, yo lo vi crecer. El que quiera honra que se porte bien.	Thymian hab ich gesät, der wächst Jahr für Jahr. Wer in gutem Rufe steht, hat ihn sich bewahrt.	No fire without smoke.	Io ho piantato del timo, l'ho visto germogliare. Chi ci tiene all'onore, si sappia comportare.	J'ai planté du thym et je l'ai vu grandir. Qui à l'honneur s'en tient n'a qu'à bien se tenir.
5. Sociedad	La honra	Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. Y mi honra es también vuestra.	Mein Leben ist das Feld, aber meine Ehre das Haus. Und meine Ehre ist auch eure.	My life is out in the fields but my honour and self-respect are here. And my honour is also your honour.	La mia vita è nei campi, ma il mio onore è qui. E il mio onore è anche il vostro.	Ma vie est dans les champs, mais mon honneur est ici. Et mon honneur est aussi le vôtre.
5. Sociedad	La honra	JUAN No me gusta que la gente me señale. Por eso quiero ver cerrada esa puerta y cada persona en su casa. [...] YERMA Hablar con la gente no es pecado. [...] JUAN Y que las familias tienen honra y la honra es una carga que se lleva entre dos.	JUAN Ich mag nicht, daß die Leute auf mich zeigen. Deshalb will ich diese Tür verschlossen sehen und einen jeden an seinem Platz. [...] YERMA Mit den Leuten zu reden ist keine Sünde [...] JUAN Und daß es so etwas wie Familienehre gibt, und die Ehre ist eine Bürde, die alle gemeinsam zu tragen haben.	JUAN I don't want people to point the finger at me. That is why I want this door to be kept shut and for everyone to stay in their home. [...] YERMA Talking to people is not a crime. [...] JUAN And remember: families need honour and they need self-respect, and these things are everyone's responsibility.	JUAN Non mi piace essere indicato dalla gente. Per questo voglio quella porta chiusa e ogni persona a casa propria. [...] YERMA Parlare con la gente non è peccato. [...] JUAN E che le famiglie hanno un onore e l'onore è un peso che si porta fra tutti.	JUAN Je n'aime pas être montré du doigt. C'est pourquoi je veux voir cette porte close et chacun chez soi. [...] YERMA Parler aux gens n'est pas un péché. [...] JUAN Les familles ont leur honneur et l'honneur est un fardeau que l'on porte à deux.

Categoría	Subcategoría	ES cita	DE cita	EN cita	IT cita	FR cita
5. Sociedad	La hora	<p>YERMA No te deo hablar ni una sola palabra. Ni una más. Te figuras tú y tu gente que sois vosotros los únicos que guardáis hora, y no sabes que mi casta no ha tenido nunca nada que ocultar. Anda. Acércate a mi y lucele mis vestidos, ¡acérete! A ver dónde encuentras un olor que no sea tuyo, que no sea de tu cuerpo. Me pones desnuda en mitad de la plaza y me escupes. Haz conmigo lo que quieras, que soy tu mujer, pero guárdate de poner nombre de varón sobre mis pechos.</p> <p>JUAN No soy yo quien lo pone, lo pones tú con tu conducta y el pueblo lo empieza a decir. Lo empieza a decir claramente. Cuando llego a un corro, todos callan; cuando voy a pesar la harina, todos callan, y hasta de noche, en el campo, cuando despierto me parece que también se callan las ramas de los árboles.</p>	<p>YERMA: Kein Wort mehr will ich von dir hören. Kein einziges. Du denkst, du und deine Sippschaft, ihr seid die einzigen, die Ehre besitzen, aber laß dir gesagt sein, bei uns in der Familie hat noch nie jemand etwas zu verbergen geliebt. Los, komm her und riech an meinen Kleidern, na komm schon! Mal sehen, ob du einen Geruch aufspürst, der nicht von dir, von deinem Körper stammt. Zerr mich ruhig nackt auf den Marktplatz und spuck mich an. Mach mit mir, was du willst, ich bin deine Frau, aber wehe, du drückst mir den Namen eines anderen Mannes auf die Brust.</p> <p>JUAN: Das tue nicht ich, sondern du selbst mit deinem Verhalten. Im Dorf fängt man schon an zu reden. Ganz offen. Aber trete ich zu einer Runde, verstummen alle, gehe ich das Mehl wiegen, verstummen alle, und wache ich nachts auf dem Feld auf, dann ist mir, als würden sogar die Äste der Bäume verstummen.</p>	<p>YERMA. I won't let you say one word more. You imagine that you and your people are the only ones who are honourable, and you ignore the fact that my family has never had to hide anything from anybody. Come here. Come up to me and smell my clothes, come here and do it! And see if you notice any smell that is not yours, that does not belong to your body. You're stripping me naked in the middle of the village square and spitting on me. I know I'm your wife and you have the right to do whatever you want, but don't you dare impute a man's name on my breasts.</p> <p>JUAN. It's not something I do. It's something you do with your behaviour, and the people are beginning to say so openly. When I come up to a group of people, they all fall silent; when I go to weigh the flour, they all fall silent; and even at night in the fields, when I wake up, it seems to me the branches of the trees are falling silent too.</p>	<p>YERMA Non ti permetto di dire una sola parola di più. Non una di più. Credi che tu e la tua famiglia siate gli unici a tenerci all'onore? Neppure la mia razza ha mai avuto niente da nascondere. Vieni, Avvicinati e annusa i miei vestiti; avvicinati! Vediamo se trovi un odore che non sia il tuo, che non sia quello del tuo corpo. Trascinami nuda in mezzo alla piazza e sputanmi addosso se non è così. Fai di me quello che vuoi, ché sono tua moglie, ma guai se mi metti addosso il nome di un altro uomo.</p> <p>JUAN Non sono io a mettertelo, te lo metti da sola col tuo comportamento, e il paese comincia a dirlo. Comincia a dirlo chiaramente. Quando mi avvicino a un gruppetto, tutti ammutoliscono; quando vado a pesare la farina, tutti ammutoliscono, e persino la notte, in campagna, quando mi sveglio mi sembra che i rami degli alberi ammutoliscono pure loro.</p>	<p>YERMA Je ne te laisserai pas dire un mot de plus. Pas un seul mot. Tu te figures, toi et les tiens, que vous êtes les seuls à avoir de l'honneur. Ma race n'a jamais rien eu à cacher, sache-le. Eh bien ! approche-toi de moi et renifle mes vêtements, approche ! Dis-moi si tu trouves une odeur qui ne soit pas la tienne, qui ne soit pas celle de ton corps. Mets-moi nue au milieu de la place et crache-moi dessus. Fais de moi ce que tu voudras, je suis ta femme, mais garde-toi bien de mettre un nom d'homme sur mes seins.</p> <p>JUAN Ce n'est pas moi qui l'y mets, c'est toi avec ta conduite, et le village commence à parler. Et il parle clairement. Quand je m'approche d'un groupe, tout le monde se tait. Quand je vais peser ma farine, tous le monde se tait. Et même la nuit dans les champs, quand je me réveille à minuit, il me semble que les branches des arbres se taisent aussi.</p>
5. Sociedad	Matrimonios concertados	<p>Porque me han casado. Se casan todas. Si seguimos así no va a haber solteras más que las niñas. Bueno, y además... una se casa, en realidad, mucho antes de ir a la iglesia. Pero las viejas se empeñan en todas estas cosas. Yo tengo diecinueve años y no me gusta guisar, ni lavar.</p>	<p>Man hat mich verheiratet. Alle heiraten wir. Wenn das so weitergeht, sind bald nur noch die kleinen Mädchen ledig. Und außerdem ... heiratet man in Wirklichkeit doch lange bevor es zum Altar geht. Aber die alten Weiber bestehen auf diesem Firlefanz. Ich bin neunzehn Jahre alt, und das Kochen und Waschen ist mir zuwider.</p>	<p>Because they made me. They make all of us. If things go on like this, everyone'll be married except girls of five! That's how it is. But then anyway you really get married long before you go to the church. It's the old women. They just can't leave this things alone. I'm nineteen years old and I hate cooking and washing.</p>	<p>Perché mi hanno fatto sposare. Si sposano tutti. Di questo passo, di nubili non ci resteranno che le bambine. Beh, e poi... in realtà ci si sposa molto prima di entrare in chiesa. Ma le vecchie ci tengono a tutte quelle cose. Io ho diciannove anni e non mi piace cucinare o pulire.</p>	<p>Parce qu'on m'a mariée. Toutes, elles se marient toutes. À ce rythme, il n'y aura plus que les petites filles à rester célibataires. Bon, et en plus... il y en a qui se marient bien avant de passer à l'église. Mais les vieilles sont accrochées à tout ce bazar. J'ai dix-neuf ans et ça ne me plaît pas du tout de faire la tambouille ni la lessive.</p>
5. Sociedad	Desconocimiento del tema embarazo (tabú)	<p>MARÍA Estoy aturdida. No sé nada.</p> <p>YERMA ¿De qué?</p> <p>MARÍA De lo que tengo que hacer. Le preguntaré a mi madre.</p>	<p>MARIA Ganz benommen bin ich. Ich weiß gar nichts mehr.</p> <p>YERMA Was meinst du?</p> <p>MARIA Was ich tun muß. Ich werde meine Mutter fragen.</p>	<p>MARIA I don't know.</p> <p>YERMA Don't know what?</p> <p>MARIA Don't know what to do. I'll ask my mother.</p>	<p>MARÍA Mi sento confusa. Non so nulla di queste cose.</p> <p>YERMA Quali cose?</p> <p>MARÍA Di cosa devo fare. Lo chiederò a mia madre.</p>	<p>MARÍA Je suis tout étourdie. Je ne sais rien.</p> <p>YERMA Comment ça, tu ne sais rien ?</p> <p>MARÍA Je ne sais pas ce que je dois faire. Je vais demander à ma mère.</p>
5. Sociedad	Situación de la mujer	<p>¿Dices que salió hace poco? [...] Debe estar en la fuente. Pero ya sabéis que no me gusta que se haga sola. [...] Puedes poner la mesa. [...] Bien ganado tengo el pan que como. [...] Ésa no viene... Una de vosotras debía salir con ella, porque para eso estáis aquí comiendo en mi mantel y bebiendo mi vino. Mi vida está en el campo, pero mi honra está aquí. Y mi honra es también la vuestra.</p>	<p>Und sie ist gerade erst weggegangen? [...] Sie wird am Brunnen sein. Aber ihr wißt, ich mag es nicht, daß sie allein auf die Straße geht. [...] Du kannst den Tisch decken. [...] Wohl verdient habe ich mir mein Brot. [...] Wo die nur bleibt... Eine von euch sollte immer mit ihr gehen, dafür eßt ihr schließlich an meinem Tisch und trinkt von meinem Wein. Mein Leben ist das Feld, aber meine Ehre das Haus. Und meine Ehre ist auch eure.</p>	<p>You're saying she just went out? [...] She must be getting water from the well. But you know I don't like her to go out alone. [...] You can lay the table. [...] Still not back... One of you should go out with her, because that's why you're here. That's why you're eating at my table and drinking my wine. My life is out in the fields but my honour and self-respect are here. And my honour is also your honour.</p>	<p>Dici che è uscita da poco? [...] Se ne sarà andata alla fonte. Eppure lo sapete che non mi piace che esca da sola. [...] Puoi apparecchiare. [...] Il pane che mangio, eccome se me lo sono sudato. [...] E quella non arriva... Una di voi dovrebbe uscire con lei, ché è per questo che siete qui a mangiare alla mia tavola e a bere il mio vino. La mia vita è nei campi, ma il mio onore è qui. E il mio onore è anche il vostro.</p>	<p>Tu dis qu'elle vient de sortir ? [...] Elle doit être à la Fontaine. Vous savez pourtant que je n'aime pas qu'elle sorte seule. [...] Va mettre la table. [...] Le pain que je mange, j'ai bien gagné. [...] Et celle-là qui ne revient pas... L'une de vous aurait dû sortir avec elle, c'est pour ça que vous êtes ici à manger à ma table et à boire mon vin. Ma vie est dans les champs, mais mon honneur est ici. Et mon honneur est aussi le vôtre.</p>
5. Sociedad	Situación de la mujer	<p>¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasiado. ¿No me has oído decir esto siempre?</p>	<p>Weißt du noch immer nicht, wie ich denke? Die Schafe in die Hürde, die Frauen ins Haus. Du gehst zu oft auf die Straße. Muß ich dir das wieder und wieder sagen?</p>	<p>But you don't know how I want life to be? Sheep in the sheepfold. Women in the home. You go out too much. Haven't I said that again and again?</p>	<p>Tu sai come la vedo io, no? Le pecore dentro all'ovile e e donne dentro casa. Tu esci troppo. Non me lo hai forse sempre sentito dire?</p>	<p>Tu ne sais donc pas comment je suis ? Les brebis au bercail et les femmes à la maison. Tu sors trop, je te le répète tout le temps.</p>
5. Sociedad	Situación de la mujer	<p>JUAN Cada hombre tiene su vida.</p> <p>YERMA Y cada mujer la suya.</p>	<p>JUAN Jedem Mann sein Leben.</p> <p>YERMA Und jeder Frau das ihre.</p>	<p>JUAN Each man must live his life.</p> <p>YERMA And each woman must live hers.</p>	<p>JUAN Ogni uomo ha la sua vita.</p> <p>YERMA E ogni donna la sua.</p>	<p>JUAN Chaque homme a sa vie.</p> <p>YERMA Et chaque femme la sienne.</p>

Categoría	Subcategoría	ES cita	DE cita	EN cita	IT cita	FR cita
5. Sociedad	Situación de la mujer	Alerta ¿de qué? En nada te ofendo. Vivo sumisa a ti, y lo que sufro lo guardo pegado a mis carnes. Y cada día que pase será peor. Vamos a callarnos. Yo sabré llevar mi cruz como mejor pueda, pero no me preguntes nada. Si pudiera de pronto volverme vieja y tuviera la boca como una flor machacada te podría sonreír y conllevar la vida contigo. Ahora, ahora déjame con mis clavos.	Auf der Hut, weswegen? Nie habe ich dir Unrecht getan. Ich bin dir ergeben, und was ich leide, behalte ich für mich, in meiner Brust. Und mit jedem Tag, der vergeht, wird es schlimmer. Besser kein Wort mehr davon. Ich will mein Kreuz tragen, so gut es geht, aber frag mich nicht weiter. Wenn ich von heute auf morgen zu einer alten Frau werden könnte und mein Mund eine zertretene Blume wäre, ich könnte dich anlächeln und ruhig an deiner Seite leben. Jetzt aber laß mir mein Kreuz.	On your guard against what? I don't do you any harm. I live under your thumb, and what I suffer I keep to myself. Nailed to my flesh. Every day that passes will be worse. And we'll never talk about it. I'll do what I can to bear what I have to bear, but don't ask me for any more. If all of a sudden I could turn into an old woman with a withered mouth, I might be able to smile and live with you. But just now, just leave me alone. Leave me with what's nailed into me.	All'erta di che? In nulla ti offendo. Vivo sottomessa a te, e le sofferenze me le tengo appiccicate alla carne. E ogni giorno che passa sarà peggio. Non ne parliamo, che è meglio. Io saprò portare la mia croce come posso, ma non chiedermi altro. Se potessi diventare vecchia di colpo, e avere la bocca come un fiore calpestato, allora ti potrei sorridere e sopportare la vita con te. Ma ora, lasciami con le mie spine.	Pourquoi sur tes gardes? Je ne t'offense en rien. Je te suis soumise, et ce que j'endure je le garde au fond du cœur. Et chaque jour qui passe ce sera pire. Mieux vaut tenir sa langue. Je saurai porter ma croix du mieux que je pourrai, mais ne demande rien d'autre. Si d'un coup je devenais vieille et si ma bouche était comme une fleur écrasée, je pourrais te sourire et supporter la vie avec toi. Pour l'instant, pour l'instant, laisse-moi avec mes clous.
5. Sociedad	Situación de la mujer	Quiero dormir fuera y pensar que tú duermes también.	Wenn ich draußen auf dem Feld einschlafte, will ich mir vorstellen, daß auch du schläfst.	I want to sleep in the open and know that you are sleeping too.	Voglio dormire fuori e pensare che anche tu sei a casa che dormi	Je veux pouvoir dormir dehors en sachant que tu dors aussi.
5. Sociedad	Situación de la mujer	Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del atadú, en esa hora me habré resignado.	Wenn man mir ein Tuch um den Kopf bindet, damit mein Mund sich nicht mehr öffnet, und meine Hände schön festgezurrt im Sarg liegen, dann werde ich mich abgefunden haben.	When they tie a scarf round my head to stop my mouth dropping open. When they have to jam my hands together inside my coffin. That's when I'll have got used to things.	Quando avrò la testa ben stretta da un fazzoletto perché non mi si apra la bocca, e le mani ben legate dentro la bara, solo allora mi rassegherò.	Quand j'aurai la tête nouée d'un foulard pour empêcher ma bouche de s'ouvrir, et les mains bien serrées au fond du cercueil, alors il sera temps pour moi de me résigner.
5. Sociedad	Situación de la mujer	Cuando te den conversación cierra la boca y piensa que eres una mujer casada.	Wenn man dich anspricht, mach den Mund zu und denk daran, daß du eine verheiratete Frau bist.	When they talk to you, keep your mouth shut. Remember you're a married woman.	Quando la gente ti rivolge la parola tieni la bocca chiusa e ricordati che sei una donna sposata.	Si on t'adresse la parole, ferme la bouche et pense que tu es une femme mariée.
5. Sociedad	Situación de la mujer	Aunque me miras de un modo, que no debía decirte: perdóname, sino obligarte, encerrarte, porque para eso soy el marido.	Atch wenn dein Blick mir sagt, daß ich dich nicht um Verzeihung bitten, sondern dich an die Kaudare nehmen sollte, dich einsperren, schließlich bin ich der Mann im Haus.	Although you look at me in a way that means I should not say "Forgive me". I should impose myself instead, and lock you away. Because that's what being a husband means.	Anche se mi guardi in un modo per cui non ti dovrei chiedere scusa, ma costringerti, chiuderti in casa, perché per questo sono tuo marito.	Tu me regardes d'une façon telle que je ne devrais pas te dire «pardonne-moi», mais te contraindre et t'enfermer, c'est pour ça que je suis ton mari.
5. Sociedad	-	JUAN No maldigas. Está feo en una mujer.	JUAN Fluch nicht. Das gehört sich nicht für eine Frau.	JUAN Don't use such expressions. A woman shouldn't speak like that. They make you ugly.	JUAN Non maledire. Non sta bene in una donna.	JUAN Ne parle pas comme ça, c'est vilain pour une femme.
5. Sociedad	-	YERMA Ojalá fuera yo una mujer.	YERMA Ich wünschte nur, ich wäre eine.	YERMA I wish I was a woman!	YERMA Magari fossi io una donna.	YERMA Si seulement j'étais une femme...
5. Sociedad	-	machos	Kerle	men	uomini	cavaleurs
5. Sociedad	-	Estas machorras son así	So sind diese fruchtlosen Weiber	She's just a withered old bitch that'll never have kids. They're all the same.	Queste infeconde sono così!	Celles qui n'ont pas d'enfants sont comme ça
5. Sociedad	-	Es que las regalonas, las flojas, las endulzadas, no son a propósito para llevar el vientre arrugado.	Aber diese verwöhnten Zuckerpüppchen sind dich zu gut für einen Krumpelbauch.	There's just some that are too weak, too delicate, too soft and too push to be able to bear having a stretch mark.	Ma quelle troppo viziate, le debolucce, le sdolcinate non sono fatte per le smagliature sulla pancia.	Mais celles qui font des chichis, les mollassonnes, les chochottes, elles ne risquent pas d'avoir le ventre ridé.
5. Sociedad	-	Ya está vieja y habrá olvidado estas cosas	Die ist schon alt und wird all das vergessen haben.	She's old and she'll have forgotten all about it.	È già vecchia e se ne sarà dimenticata.	Elle est vieille, elle a tout oublié.
5. Sociedad	-	El año pasado se mataron dos por una casada seca y quiero vigilar.	Letztes Jahr haben sich hier zwei Männer wegen einer Unfruchtbaren umgebracht, da will ich die Augen offenhalten.	Last year two men knifed each other over some barren wife and I want to be on guard.	Due si sono ammazzati l'anno scorso per una sposa secca e voglio vigilare.	L'année dernière deux gars se sont entretnés pour une vieille peau, alors j'ouvre l'œil.
5. Sociedad	-	También tú me dirás loca, ¡la loca, la loca!	Du hältst mich wohl auch für verrückt. »Die Verrückte, die Verrückte!«	You're going to say I'm mad too. "Mad. She's mad!"	Anche tu mi darai della matta. «La matta, la matta!»	Toi aussi tu me prends pour une folle. «La folle, la folle!»
6. Religión	-	¡Qué trabajos estás pasando, qué trabajos! Pero acuérdate de las llagas de Nuestro Señor	Was für eine schwere Last du trägst, aber denk immer an die Wunden unseres Heilands!	Dear God, the things you're going through and all you have to bear. Try to remember what Jesus went through as he was hanging on the cross!	Che patimenti stai passando, che patimenti! Ma ricordati delle piaghe di Nostro Signore.	Que de tourments, que de tourments, mais souviens-toi des plaies de Notre Seigneur!
6. Religión	-	Dios es Dios	Gott ist Gott	God is God.	Dio è Dio	Dieu est Dieu!
6. Religión	-	Pero mientras esperas la gracia de Dios debes anapararte en el amor de tu marido	Aber solange Gott dir nicht gnädig ist, bau auf die Liebe deines Mannes.	But still, while you're waiting for the grace and mercy of God, you'd do better to take refuge in your husband's love.	Ma mentre aspetti la grazia di Dio devi rifugiarti nell'amore di tuo marito.	Mais en attendant la grâce de Dieu, tu dois t'en remettre à l'amour de ton mari.
6. Religión	-	La oración del laurel dos veces, y al mediodía la oración de Santa Ana.	Zweimal das vom Lorbeerzweig, und am Mittag das der heiligen Anna.	The laurel prayer you say twice, and then at midday you say the prayer of Saint Anne.	Due volte quella dell'alloro, e a mezzogiorno la preghiera di Sant'Anna.	La prière du laurier deux fois, et à midi la prière de sainte Anne.
6. Religión	-	Anda con Dios.	Geh mit Gott.	Go with God.	Va' con Dio.	Dieu te garde!
6. Religión	-	¿Habéis bebido ya el agua santa?	Na, habt ihr schon vom Weihwasser getrunken?	You sure you've drunk the holy water?	Avete già bevuto l'acqua santa?	Vous avez déjà bu l'eau sainte?
6. Religión	-	Venis a pedir hijos al Santo y resulta que cada año vienen más hombres solos a esta romería.	Ihr kommt hier, um den Heiligen um Kinder zu bitten, und Jahr für Jahr folgen euch mehr Junggesellen zur Kapelle.	So you come here to ask the saint for children. And all that happens is that 3every year more and more single men come too. It's a miracle.	Venite a chiedere figli al Santo e finisce che ogni anno arrivano sempre più uomini soli a questo santuario	Vous venez demander des enfants au Saint et voilà que chaque année il y a plus d'hommes seuls sur les lieux du pèlerinage. Qu'est-ce que ça veut dire?
6. Religión	-	¡Que Dios te perdone!	Gott möge dir vergeben!	God forgive you!	Che Dio ti perdoni!	Dieu te pardonne!
6. Religión	-	Más de cuarenta toneles de vino he visto en las espaldas de la ermita.	Über vierzig Fässer Wein habe ich hinter der Kapelle gesehen.	I saw forty barrels of wine just round the back of the church... Forty! I counted them	C'erano più di quaranta barili di vino dietro la chiesa.	J'ai vu plus de quarante barriques de vin derrière l'ermitage.
7. Salud / cuerpo	-	Ahora tienes la cara blanca como si no te diera en ella el sol.	Jetzt ist dein Gesicht so bleich, als hätte es die Sonne nie gesehen.	Now you're so pale. As if the sun never touched you.	Ora hai la faccia pallida come se non ci battesse mai il sole.	Maintenant tu as le teint blanc comme si tu n'allais jamais au soleil.
7. Salud / cuerpo	-	Yo he visto a mi hermana dar de mamar a su niño con el pecho lleno de grietas [...]	Ich habe zugeschaut, wie meine Schwester ihr Kind stillte, ihre Brust war ganz aufgerissen und schmerzte [...]	I once saw my sister breast-feeding her baby and her breast was all cracked and sore [...]	Io ho visto mia sorella allattare il bambino con il petto pieno di ragadi [...]	J'ai vu ma sœur allaiter son bébé. le sein tout plein de crevasses [...]

Categoría	Subcategoría	ES cita	DE cita	EN cita	IT cita	FR cita
8. Maldiciones / intensidad	-	¡Puñalada que les den a las gentes!	Zur Hölle mit den Leuten.	I hope they all choke!	Che l'accoltellino la gente!	Qu'ils crévent !
8. Maldiciones / intensidad	-	Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado.	Wenn man mir ein Tuch um den Kopf bindet, damit mein Mund sich nicht mehr öffnet, und meine Hände schön festgezurrt im Sarg liegen, dann werde ich mich abgefunden haben.	When they tie a scarf round my head to stop my mouth dropping open. When they have to jam my hands together inside my coffin. That's when I'll have got used to things.	Quando avrò la testa ben stretta da un fazzoletto perché non mi si apra la bocca, e le mani ben legate dentro la bara, solo allora mi rassegnerò.	Quand j'aurai la tête nouée d'un foulard pour empêcher ma bouche de s'ouvrir, et les mains bien serrées au fond du cercueil, alors il sera temps pour moi de me résigner.
9. Otros temas	Sarcasmo	MUJER 1. ^a (Que Dios te perdone! (Entran.) VIEJA. (Con sarcasmo.) Que te perdona a ti.	ERSTE FRAU: Gott möge dir vergeben! <i>Die beiden gehen ab.</i> ALTE <i>höhnisch</i> : Soll es besser dir vergeben.	WOMAN 1. God forgive you! (<i>They go in.</i>) OLD WOMAN (<i>sarcastically</i>). And God forgive you and all.	PRIMA DONNA Che Dio ti perdoni! VECCHIA (<i>Con sarcasmo</i>) Che Dio perdoni te.	FEMME 1 Dieu te pardonne ! <i>Elles sortent.</i> VIEILLE, <i>sarcastique.</i> Qu'il te pardonne, toi !
9. Otros temas	Amor, deseo, relaciones	Te busco a ti. Te busco a ti, es a ti a quien busco día y noche sin encontrar sombra donde respirar. Es tu sangre y tu amparo lo que deseo.	Dich suche ich. Dich. Ich suche dich Tag und Nacht und finde keinen Schatten, wo ich aufatmen könnte. Dein Blut, deinen Schutz will ich.	I'm looking for you. I am looking for you. It's you I'm looking for day and night without finding any shade in which to breathe. It's your blood and your protection I desire.	Io cerco te. Cerco te, è te che cerco giorno e notte, senza trovare un'ombra dove poter respirare. È il tuo sangue che desidero, potermi rifugiare in te.	C'est toi que je cherche. Toi que je cherche. C'est toi que je cherche jour et nuit sans trouver d'ombre où souffler. C'est ton sang et ton secours que je veux.
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Yerma	Yerma	Yerma	Yerma	Yerma
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	María	María	María	María	María
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Vieja	Alte	Pagan old woman	Vecchia pagana	Vieille
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Dolores	Dolores	Dolores	Dolores	Dolores
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Lavandera (1 ^a , 2 ^a , 3 ^a , 4 ^a , 5 ^a y 6 ^a)	Erste Wäscherin, Zweite Wäscherin, Dritte Wäscherin, Vierte Wäscherin, Fünfte Wäscherin, Sechste Wäscherin	Washerwoman 1, Washerwoman 2, Washerwoman 3, Washerwoman 4, Washerwoman 5, Washerwoman 6	Prima lavandaia, seconda lavandaia, terza lavandaia, quarta lavandaia, quinta lavandaia, sesta lavandaia	Lavandière 1, Lavandière 2, Lavandière 3, Lavandière 4, Lavandière 5, Lavandière 6
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Muchacha (1 ^a y 2 ^a)	Erstes Mädchen, Zweites Mädchen	Girl 1, Girl 2	Prima ragazza, seconda ragazza	Jeune femme 1, Jeune femme 2
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Hembra	Frauenmaske	Female mask	Femmina	Femelle
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Cuñada (1 ^a y 2 ^a)	Erste Schwägerin, Zweite Schwägerin	Sister 1, Sister 2	Prima cognata, seconda cognata	Belle-sœur 1, Belle-sœur 2
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Mujer (1 ^a y 2 ^a)	Erste Frau, Zweite Frau	Woman 1, Woman 2	Prima donna, seconda donna	Femme 1, femme 2
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Niño	Kinder	Boy child	Bambini	Enfant
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Juan	Juan	Juan	Juan	Juan
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Victor	Victor	Victor	Victor	Victor
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	machos	Männermaske	Male mask	Maschio	Mâle
10. Dificultades de traducción	Nombres propios / Antropónimos	Hombre (1 ^o , 2 ^o y 3 ^o)	Erster Mann, Zweiter Mann, Dritter Mann	Man 1, Man 2	Primo uomo, secondo uomo, terzo uomo	Homme 1, Homme 2, Homme 3
10. Dificultades de traducción	-	[...] la lluvia cae nuestra vivienda.	[...] wenn der Regen durchschlägt.	[...] when the rain falls.	[...] la pioggia bagna la nostra casa	[...] quand la maison prend l'eau.
10. Dificultades de traducción	-	Yo conozco muchachas que han temblado y que lloraban antes de entrar en la cama con sus maridos.	Ich kenne Mädchen, die haben gezittert und geweint, bevor sie sich zu ihren Männern ins Bett legten.	I know girls who were shaking all over before they went to bed with their husbands and who cried and cried.	E io conosco ragazze che hanno tremato e pianto prima di entrare nel letto dei loro mariti.	Je ne suis pas de ces filles qui tremblent et pleurent avant d'entrer dans le lit conjugal.
10. Dificultades de traducción	-	¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo?	Habe ich etwa geweint, als ich das erste Mal bei dir schlief?	And did I cry before I went before I went to bed with you?	Ho forse pianto io la prima volta che abbiamo dormito insieme?	Dis-moi si j'ai pleuré la première fois.

Categoría	Subcategoría	ES cita	DE cita	EN cita	IT cita	FR cita
10. Dificultades de traducción	-	JUAN Cada año seré más viejo. YERMA Cada año... Tú y yo seguimos aquí cada año...	Jahr für Jahr... Während du und ich so weiterleben, Jahr für Jahr...	JUAN And each year I get a little older. YERMA Yes. Each year... and you and me, we carry on year after year.	JUAN Ogni anno mi farò più vecchio YERMA Ogni anno... Tu ed io saremo sempre qui ogni anno...	JUAN Moi, je suis dur à la tâche et chaque année je vais prendre de l'âge. YERMA Chaque année... Toi et moi, on va rester comme ça chaque année...
10. Dificultades de traducción	-	En cambio, mi madre no hace más que darme yerbajos para que los tenga [...]	Aber meine Mutter gibt mir tagaus, tagein Kräutersäfte zu trinken [...]	But then my mum keeps on making me drink these disgusting herbs to help me get pregnant [...]	Invece mia madre non fa altro che darmi da bere degli intrugli per farmeli avere [...]	Si tu savais, ma mère me fait avaler des tonnes de tisanes pour que j'en aie [...]
10. Dificultades de traducción	-	Juan, ¿qué piensas?	Was denkst du von mir, Juan?	Juan, what are you implying?	Juan, ma cosa ti viene in mente?	Qu'est-ce que tu vas chercher, Juan ?
10. Dificultades de traducción	-	Cada criatura tiene su razón	Jedes Geschöpf ist zu etwas gut.	All God's creatures have their reasons to be.	Ogni creatura ha le sue ragioni.	Chacun fait comme il l'entend.
10. Dificultades de traducción	-	¿Quién eres tú para decir estas cosas?	Wer gibt dir das Recht, so zu reden?	What right have you to say things like that?	E tu chi sei per dire così?	Qui es-tu pour dire ces choses-là ?
10. Dificultades de traducción	-	Muerta me vea y sin mortaja, si alguna vez les dirijo la conversación.	Da will ich lieber tot und ohne Leichentuch begraben sein, ehe ich das Wort an sie richte.	Kill me and leave me to rot unburied if you ever see me speak a word to them.	Possa io morire all'istante e senza sepoltura se mai rivolgo loro la parola.	Plutôt mourir et sans linceul que de leur adresser la parole.
10. Dificultades de traducción	-	Necesitaba este desahogo	Ich mußte meinem Herzen Luft machen.	I needed to get that off my chest.	Avevo bisogno di sfogarmi un po'.	J'avais besoin de vider mon sac.
10. Dificultades de traducción	Onomatopeya	Chiss.	Pst!	Pssst!	Psss.	Hep !
10. Dificultades de traducción	Onomatopeya	¡Bah!	Ach was!	No they don't!	Mah!	Bah !
10. Dificultades de traducción	Onomatopeya	¡Ah!	Ach!	Ah.	Ah!	Ah.
10. Dificultades de traducción	Onomatopeya	¡Ay!	Ach,	- / Uy!	Ahi!	Ah.