

**Cecília Meireles,  
traductora de Federico García Lorca:  
un acto político**

**Ana Maria DOMINGUES DE OLIVEIRA y Antonio Roberto ESTEVES  
UNESP (Brasil)**

**Como citar este artículo:**

DOMINGUES DE OLIVEIRA, Ana Maria y ESTEVES, Antonio Roberto (2003) «Cecília Meireles, traductora de Federico García Lorca: un acto político», en MUÑOZ MARTÍN, Ricardo [ed.] *I AIETI. Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación. Granada 12-14 de Febrero de 2003*. Granada: AIETI. Vol. n.º 1, pp. 507-515. ISBN 84-933360-0-9. Versión electrónica disponible en la web de la AIETI:

<[http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI\\_1\\_AMD0\\_ARE\\_Cecilia.pdf](http://www.aieti.eu/pubs/actas/I/AIETI_1_AMD0_ARE_Cecilia.pdf)>.

# Cecília Meireles, traductora de Federico García Lorca: un acto político

Ana Maria DOMINGUES DE OLIVEIRA y Antonio Roberto ESTEVES  
UNESP (Brasil)  
anamdo@uol.com.br

## Resumen

Cecília Meireles (1901-1964), con seguridad, figura en el panteón de los poetas brasileños más importantes del siglo XX. Además de ser autora de varios libros de poesía, desarrolló actividades de crítica, traducción y enseñanza. Su poesía está bastante estudiada mientras que su actividad traductora apenas se menciona. Sin embargo, tradujo al portugués obras de Virginia Wolf, Tagore, Rilke y García Lorca, entre otros. Cuando Federico García Lorca (1898-1936) estrenó *Bodas de sangre*, en 1933, era ya un poeta consagrado en su país. El éxito de la pieza aumentaría, principalmente junto al público general, su fama que cruzaría las fronteras españolas. Su bárbaro asesinato por los nacionales granadinos, en el caos de los comienzos de la Guerra Civil, conmocionó a los medios artísticos e intelectuales de todo el mundo. Si antes era ya respetado, después de su muerte fue elevado a la categoría de mártir. Los que no conocían su obra, ahora pasarían a leerla y a estudiarla. Las noticias de la muerte del poeta granadino llegaron a Brasil poco después y produjeron gran impacto entre los intelectuales locales que vivían momentos difíciles bajo el gobierno de Getúlio Vargas (1930-45), de fuerte inspiración fascista. En este contexto, se producen y se publican en ese país los primeros estudios sobre su obra, además de una serie de poemas-homenaje y las primeras traducciones. Por esa época, Cecília Meireles traduce *Bodas de sangre* y escribe un ensayo sobre el teatro lorquiano. El presente trabajo aborda el contexto en que se tradujeron y se representaron las primeras obras de García Lorca en Brasil y teje algunos comentarios sobre la traducción que la poeta brasileña hizo de esa famosa pieza de teatro.

1- Quizás Cecília Meireles (1901-1964) sea la poeta más importante de la literatura brasileña. Con seguridad, su nombre figura en el panteón de los más ilustres poetas del siglo XX, en Brasil. Autora más de veinte libros de poesía, desarrolló, además, actividades de crítica, traducción, enseñanza, periodismo y estudios sobre folklore. Bastante estudiada está su labor de creación literaria y un poco menos aquellas obras dedicadas a la enseñanza, principalmente de la literatura. Las demás actividades apenas se mencionan, entre ellas las de traducción. Sin embargo, ella tradujo al portugués varias obras literarias de las más diversas lenguas. Son suyas, por ejemplo, las traducciones brasileñas de *Orlando* (de Virginia Wolf), *Çaturanga* (de R. Tagore), *A canção de amor e de morte*

do porta-estandarte *Cristóvão Rilke* (de R. M. Rilke) y *Bodas de sangre* y *Yerma* (de Federico García Lorca), entre otras.

Los estudiosos han dedicado, a lo largo de los años, muchas páginas intentando asignar una afiliación estética para Cecília Meireles, sin haber llegado, sin embargo, a una posición razonable. Para algunos la poeta brasileña sería parnasiana, para otros simbolista o postsimbolista. Hay, incluso, los que la incluyen entre los modernistas, nombre que se da en Brasil a las tendencias vanguardistas de las primeras décadas del siglo XX. Su primer libro de poemas se publicó en 1919 y a lo largo de los turbulentos años 20 salieron dos o tres libros más. Es decir, ella ensayaba sus primeros pasos poéticos, en Río de Janeiro, mientras en São Paulo, poetas como Oswald de Andrade o Mario de Andrade consolidaban la presencia vanguardista en la poesía brasileña, principalmente después de la famosa *Semana de Arte Moderna*, de 1922. Lo que sí es evidente es que Cecília Meireles, más o menos en la misma línea de lo que hicieron un Valery, un Rilke (a quien tradujo al portugués, por cierto) o un Yeats, ni se aparta estéticamente del mundo ni se entrega totalmente a las nuevas realidades, buscando un término medio entre estas dos tendencias. En suma, no rompe totalmente con la modernidad de fines del XIX, como lo hacen sus contemporáneos del primer instante del modernismo vanguardista brasileño. En este sentido, se puede trazar cierto paralelismo entre su poesía y la poesía del Federico García Lorca anterior a su célebre viaje a Nueva York, en 1929.

2- Cuando *Bodas de sangre* estrenó en Madrid, en 1933, Federico García Lorca (1898-1936) era ya un poeta consagrado en su país. Había publicado varios libros, entre los cuales se destacan *Romancero gitano* (1928) y *Poema del cante jondo* (1931). El primero, escrito entre 1924 y 1928, fue un gran éxito, tanto en España como en los países hispanoamericanos, conociendo siete ediciones hasta la muerte del poeta en 1936. Algo parecido ocurría con el *Poema del cante jondo* que, publicado en forma de libro solamente en 1931, incluía poemas bastante conocidos del público desde el famoso festival de cante flamenco realizado en Granada en 1922. Se puede decir que la articulación de elementos tradicionales y populares con técnicas vanguardistas, creando metáforas fuertes y misteriosas que renuevan el lenguaje, es la llave del éxito del poeta no solamente junto a la crítica pero también junto al lector común.

El éxito de *Bodas de sangre*, principalmente junto al público general, incrementó la fama del poeta granadino, que empieza a trascender las fronteras de su país. Ese prestigio aumentaría aun más con el también exitoso estreno de *Yerma*, el año siguiente. De ese modo, Federico García Lorca se firmaba, finalmente, también como teatrólogo, después de más de una década intentando encontrar el tono exacto. Dicho trabajo incluía varias piezas fracasadas pero también la experiencia positiva frente al grupo de teatro universitario *La barraca* que, bajo el auspicio del gobierno republicano, recorrió varias regiones de España divulgando el teatro clásico, a partir de 1932.

Así que su bárbaro asesinato por los nacionales granadinos, en el caos de los comienzos de la Guerra Civil, conmocionó los medios artísticos e intelectuales de prácticamente todo el mundo. Si antes él era un artista conocido y

respetado, después de su muerte fue elevado a la categoría de mártir de la opresión y de la intolerancia. Los que no conocían su obra, ahora pasarían a leerla y valorarla.

3- Las noticias de la muerte de Federico García Lorca llegaron a Brasil poco después, a través de informes de la prensa inglesa y produjeron gran impacto en los círculos intelectuales locales. El país vivía momentos difíciles bajo la opresión del gobierno de Getúlio Vargas, que había llegado al poder a través de un golpe de estado en 1930, derrocando las tradicionales oligarquías terratenientes. Lo que al principio pretendía ser un gobierno popular que integrara al poder las clases medias urbanas emergentes, además de la clase obrera que empezaba a organizarse, acabó por transformarse en un sistema totalitario y nacionalista. En un contragolpe en 1937, el dictador crea el llamado «Estado Novo», de inspiración fascista, e impone fuerte censura a los medios de comunicación en el país, que dura hasta 1945.

La ideología oficial de la dictadura se impone a través del famoso DIP, *Departamento de Imprensa e Propaganda*, encargado de censurar a los medios de comunicación, además de hacer apología del régimen, para el cual todo lo que se refiera a las izquierdas tiene que ser prohibido. De esta forma la Guerra Civil Española y todo lo que a ella se refiriera, solo merecía mención si fuera para ilustrar el caos en que vivían las sociedades en las que predominaban las ideas de izquierda. No es necesario decir, por ello, que cualquier auxilio a la República Española estaba prohibido, como cualquier actividad que sirviera para divulgar los ideales democráticos que defendían los republicanos.

Sin embargo, a pesar del rígido control de los medios de comunicación, de la vigilancia a la correspondencia y a la producción de los intelectuales y artistas, vino de este grupo el apoyo prácticamente clandestino a la causa republicana. Y la principal forma de apoyo era precisamente la divulgación, a veces cifrada, de los que ocurría en el país. En este contexto la divulgación de la obra de Federico García Lorca se puede ver como una especie de metonimia de los ideales de libertad masacrados por las fuerzas del totalitarismo.

4- De esa forma se difunde la obra de Federico García Lorca en los medios intelectuales progresistas brasileños. Una selecta minoría, sin embargo, ya conocía la labor del poeta desde principios de la década, por lo menos. Vale la pena referir que Federico ha puesto sus pies por lo menos dos veces en tierras brasileñas, en la ida y en la vuelta de su famoso viaje a Buenos Aires entre 1933 y 1934. Según la tradición, confirmada por Ian Gibson (1998) y Bella Josef (1999), cuando se dirigía a Buenos Aires para el estreno de *Bodas de sangre* en aquella ciudad, durante una breve escala del barco en que viajaba en el puerto de Río de Janeiro, el día 09 de octubre de 1933, Federico recibió del poeta mexicano Alfonso Reyes, en la ocasión embajador de su país en Brasil, los primeros ejemplares de la Oda a Walt Whitman, publicada en México por influencia de Reyes. Una vez más, en su regreso a España, después de su fenomenal éxito en tierras platenses, Federico bajó en Río de Janeiro durante la escala del barco. Era el día 30 de marzo de 1934 y el poeta granadino, otra vez guiado por Alfonso Reyes,

tuvo la oportunidad de visitar juntamente con Fontanals, en su paseo por la ciudad, al diario *A noite*. Al día siguiente el periódico carioca estampó en sus páginas la que es, seguramente, la primera publicación sobre Federico en Brasil, presentándolo como el más celebrado de los poetas jóvenes de España y del ámbito de la lengua española. Es probable que los círculos intelectuales que frecuentaban la embajada de México, que incluían prácticamente a todos los poetas más conocidos de la época, habían tenido ya la oportunidad de leer sus obras. Y en estas lecturas seguramente dos libros no faltarían: el *Romancero gitano* y *Bodas de sangre*.

5- Sin embargo, es a partir de 1937 cuando se producen y se publican los primeros estudios sobre su obra en el país. Es de esta fecha un célebre manifiesto de intelectuales brasileños contra la agresión fascista a España, motivado por el fusilamiento del poeta. En este mismo año, el poeta Carlos Drummond de Andrade escribe un conocido poema dedicado a la muerte de Federico García Lorca. Publica, además, en la revista *Boletim de Ariel*, un artículo de divulgación de su muerte y de su obra. Aunque el poema solo se incluya en sus libros años más tarde, en la ocasión tuvo amplia divulgación. También en 1937, el escritor Mauro de Alencar publica en una revista de Río de Janeiro uno de los primeros ensayos de divulgación de la obra de Federico. Lo mismo lo hacen otros intelectuales, entre ellos el poeta Manuel Bandeira, importante divulgador de la obra de Federico en el país, desde su cátedra en la Universidad Nacional.

Muchos de los trabajos de divulgación de la vida, la muerte y la obra del poeta granadino, publicados en estos duros años, serán reunidos más tarde, en 1944, en dos publicaciones de especial importancia. La primera de ellas es el número 15 de la *Revista Leitura*, de Río de Janeiro, dedicado a la obra de Federico García Lorca. Su objetivo era celebrar estreno de *Bodas de sangre*, en este mismo año, por la Compañía Teatral de la directora y actriz Ducina de Moraes, quien explica en uno de los textos los motivos de la elección de la obra de García Lorca. Lo mismo lo hace la traductora, la poeta Cecília Meireles. Además, importantes poetas e intelectuales brasileños y extranjeros contribuyen con poemas y textos de divulgación, para el referido número monográfico de la revista carioca. Vale la pena citar, entre los escritores, a Mario de Andrade, Rachel de Queiroz, Pablo Neruda, Ángel de Río, etc.

Algunos de estos textos aparecen también en el primer libro dedicado al poeta granadino en Brasil, que se publica en São Paulo en el mismo año, organizado por Núñez de Arca, bajo el título de *Presença de García Lorca*. El volumen, con el subtítulo de «Florilegio de Federico García Lorca», reúne una serie de textos en portugués y en español. Son artículos de varios intelectuales, brasileños y extranjeros, poemas y fragmentos de piezas de teatro de Federico, además de los más conocidos poemas dedicados a su muerte, escritos en español por poetas como Alfonso Reyes, Antonio Machado, Rafael Alberti, Luís Cernuda, Nicolás Guillén. Emilio Prados, Pablo Suero, entre otros. De los poetas brasileños que aparecen en el florilegio hay que destacar Carlos Drummond de Andrade, Mario de Andrade, Cecília Meireles, Rachel de Queiroz, Augusto Frederico Smidt, entre otros. Hay que aclarar que entre los intelectuales brasileños hay personajes que frecuentan tanto la izquierda como otras tendencias políticas

más cercanas a la derecha y al gobierno de Getúlio Vargas, ya en sus estertores finales por estas fechas.

6- *Bodas de sangre* se representa por la compañía de la famosa actriz de vanguardia Dulcina de Moraes en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, la sala más importante del país, con el apoyo del mismo Ministerio de Educación de la agonizante dictadura. La traducción de la pieza se debe a Cecília Meireles, en la fecha, una poeta ya consagrada en las letras nacionales. La traducción es saludada en la prensa por Mario de Andrade, prestigioso poeta e intelectual brasileño, uno de los responsables por la introducción de las vanguardias en el país, dos décadas antes, en la referida *Semana de Arte Moderna*, de 1922, en São Paulo. La traductora, por su parte, se incluye ya en la segunda generación de la llamada poesía modernista brasileña. Son, los poetas de esa generación, casi todos lectores de la poesía de Federico García Lorca e intentan, siguiendo al poeta granadino, conciliar las rupturas de las vanguardias europeas a las tradiciones locales, principalmente a través del interés por el rico uso de las metáforas.

Cecília Meireles que, como ya se dijo, además de poeta ejercía la crítica literaria y el magisterio, al escribir el artículo antes referido, produce quizás el primer ensayo publicado en Brasil sobre *Bodas de sangre*. Se trata de un interesante análisis en el que señala la capacidad del teatrológico granadino en juntar, de forma armónica y magistral, elementos antagónicos. A partir de la simbólica oposición vida/muerte, eje de la pieza, Meireles apunta otras oposiciones, como por ejemplo, poesía y drama. Pero la más importante es el manejo que hace el poeta granadino de lo popular basado en el conocimiento que tiene del alma rural andaluza y lo clásico, que se vincula a la tradición griega. El resultado es *Bodas de sangre*, obra que como pocas sintetiza el trágico juego entre amor y muerte.

Sin embargo, más que un análisis lúcido de la obra que traduce, la poeta brasileña intenta acercar esa tragedia del pueblo español a la llaga todavía abierta de la muerte del poeta. Y concluye su texto con las siguientes palabras, asociando la pieza a la muerte trágica del poeta: «*confrange-se nosso coração quando, sob a última linha do drama, corre o nome de Federico García Lorca. É o nome assinalado da peça, (...) que nunca mais esqueceremos e de que falaremos sempre, aos que vierem depois, como exemplo sombrio desses tempos bárbaros*» (Núñez de Arca 1944:152).

Dicho sentimiento ya estaba bastante explícito en el texto en que la directora y actriz Dulcina de Moraes explicaba los motivos que la llevaron a elegir esa obra: *um sentimento de dívida e admiração pelo poeta* (Núñez de Arca, 1944:150), sintetiza. Lo mismo ya había hecho el poeta Mario de Andrade en su texto, titulado «Lorca, pobre de nós», en el que no solamente se lastima por la muerte trágica que ha tenido el poeta, sino, sobre todo, por el hecho de que Brasil había sido uno de los pocos países que no habían sufrido por su muerte, principalmente por la censura que lo había impedido y la triste situación por la que también pasaba el país en aquellos amargos tiempos. Si en todo el mundo se dice «Lorca, pobre de ti», en Brasil se puede decir, «Lorca, pobre de nosotros», remata el poeta de la *Semana de Arte Moderna*.

7- La traducción de Cecília Meireles de *Bodas de sangre* apareció en libro solamente en 1960. Por entonces, Federico García Lorca ya era, quizás, el poeta español más conocido en Brasil. *Bodas de sangre*, por esa fecha, ya había merecido una tesis de cátedra, del profesor José Carlos Lisboa, publicada en forma de libro al año siguiente, bajo el título de *Lorca e Bodas de sangue*. En la actualidad toda la obra de Federico está traducida en el país. Algunos de los libros, como el *Romancero gitano*, cuentan con varias traducciones.

La misma Cecília Meireles publicó en 1963 su traducción de *Yerma*, sobre la cual no hemos podido precisar la fecha exacta de su realización. Lo mismo se puede decir de la traducción que hizo Carlos Drummond de Andrade de *Doña Rosita, la soltera*, cuya primera edición había aparecido en 1955. Cecília Meireles y Carlos Drummond de Andrade, ambos poetas, estuvieron entre los primeros a divulgar la obra del poeta granadino en el país. Vale la pena contar que también *La casa de Bernarda Alba* fue traducida por un poeta: Alphonsus de Guimaraens Filho. Tampoco fue posible precisar la fecha de la traducción, publicada más tarde, aunque se sabe que la obra estrenó en 1948.

La lectura de la obra de Federico García Lorca seguramente dejó huellas en toda esa generación de poetas. No sería casualidad el hecho de que la misma Cecília Meireles eligiera la forma del romance para escribir una de sus obras más importantes, el *Romanceiro da Inconfidência*, poema largo publicado en 1953, que cuenta la historia del movimiento de rebeldía más importante de los brasileños contra Portugal, en fines del siglo XVIII, la llamada *Inconfidência Mineira*. El poema entero es prácticamente un himno en defensa de la libertad, contra todas las tiranías posibles.

8- La traducción de *Bodas de sangre* de Cecília Meireles intenta mantener el lirismo particular del texto lorquiano. En ello residen, al mismo tiempo, las calidades y las fallas de su trabajo como traductora. Lo que puede sonar más raro a los oídos brasileños quizás sea la opción de la traductora en mantener el texto en portugués en una segunda persona verbal seguramente más lírica pero demasiado lusitana. Dicha opción llega hasta mismo a punto de romper la distinción observada en el texto original entre el *tú* y el *usted* del español, necesaria para caracterizar la forma respetuosa ante el tratamiento íntimo o familiar. A través de la tercera persona se dirige, por ejemplo, el novio a su madre, en el texto de García Lorca. Al optar por traducir los dos pronombres españoles, tanto el *tú* como el *usted*, por un *tu* portugués, Cecília Meireles, acaba nivelando las formas de tratamiento y borra las distancias establecidas entre ellas. Además, obliga al oyente/lector brasileño a convivir con la artificialidad con que las conjugaciones verbales en segunda persona de plural suenan al oído brasileño poco habituados al uso de dicha forma verbal, principalmente en situaciones coloquiales.

En lo general, la traducción de las partes en prosa presenta pocos problemas. Sin embargo, vale la pena observar que, quizás por una cuestión de ritmo, la traductora ha optado, incluso en la prosa, por usar palabras que mantienen en portugués formas cognadas a las del español. Así, a lo largo de la pieza, abundan verbos como *mirar* o *acercar*, que remiten claramente al español. Aunque existan en la lengua portuguesa, dichos verbos son poco usuales en Brasil.

Llama la atención, en este contexto, por ejemplo, el uso de la palabra *navalha*, como traducción directa de *navaja*. Aunque que sus sentidos se acerquen, de acuerdo con las definiciones corrientes en los diccionarios, en la práctica de la lengua portuguesa de Brasil, la traducción más próxima de *navaja* sería *canivete* y no *navalha*. En dos ocasiones, al traducir las acotaciones, la traductora ha optado por mantener el término original español entre comillas. En el primer acto, al principio del tercer cuadro, la palabra *cueva* aparece transcrita de esa forma, en español, seguida de nota de pié de página en la que esclarece que se trata de una «*habitação de tipo subterrânea, cavada na rocha, como a dos gitanos (sic) de Granada*» (García Lorca, 1968:42). La misma palabra vuelve a aparecer en el segundo cuadro del acto segundo. En nuestro punto de vista hubiera sido preferible traducir *cueva* por *gruta* o *caverna*, dispensando la nota que no aparece en otras situaciones similares. En ése mismo cuadro aparece la palabra *chumbera*, así, en español, sin la presencia de cualquier nota explicativa. Se trata, evidentemente de una especie de cacto muy común en Andalucía, de la familia *Opuntia* («*Opuntia vulgaris*»), también conocida como *higuera de pala* o *higuera de tuna*, que produce como fruto el *higo chumbo*. En Brasil se pueden encontrar varias plantas de la misma familia, aunque no exactamente de la misma especie, conocidas vulgarmente como *figueira-da-índia* o *figueira-da-barbária*, que producen un fruto parecido, denominado popularmente de *figo-da-índia*. Cualquiera de esas palabras serviría para dar una idea aproximada del árbol referido en el texto original.

Con respecto a las partes en verso, Cecília Meireles opta por mantener la métrica original en su traducción al portugués. Dicho procedimiento, por una parte, mantiene el elemento lírico en el nivel formal y hay que subrayar que en algunos casos las rimas usadas por Cecília Meireles son más puras que aquellas usadas por el mismo Federico. Por otra parte, sin embargo, crea situaciones en que la misma palabra o expresión en español recibe varias traducciones al portugués. La palabra *galana*, por ejemplo, se traduce por *garrida* (García Lorca, 1968:79), *minha bela* (García Lorca, 1968:80) o *lindeza* (García Lorca, 1968:90). El famoso verso «La mañana de la boda», que aparece diversas veces en el primer cuadro del acto segundo, en las páginas 66, 70, 75 y 76, se traduce como *Na manhã da boda* (García Lorca, 1968:66,70,75,76). Sin embargo, aparece traducido una vez como *É a manhã da boda* (García Lorca, 1968:79) y otra como *Na manhã da tua boda* (García Lorca, 1968:79). El verso original de siete sílabas se reduce, por ello, en lo más de las veces, a cinco sílabas. En el caso del verso «Mi niño duerme», que se repite varias veces en la célebre canción de cuna que cantan al hijo de Leonardo, la traductora mantiene en portugués el metro original español, aunque con diferentes soluciones. A veces aparece como *Meu menino dorme*, otras como *Meu filhinho dorme*. Estos son algunos ejemplos de cómo la traductora, aunque se proponga a preservar el número original de sílabas de los versos, no logra cumplir de forma integral su propósito.

Se puede notar, incluso, en algunas ocasiones, la sutil interferencia de la traductora en el original de García Lorca. Son momentos en que la métrica no exigiría cambios semánticos y se observa que los cambios acaban por interferir en el texto original. En una intervención de Leonardo, por ejemplo, en el primer



cuadro del segundo acto, la traductora ha sustituido el término *plata*, en español, por *ouro*, en portugués. Con dicha opción, Cecília Meireles no solamente cambia el metal referido, como elimina del texto en portugués una expresión que se repite a lo largo no solamente de esa pieza de García Lorca sino que prácticamente en toda su obra y que ha merecido varios estudios por parte de la crítica. Lo mismo ocurre cuando la expresión *agua fría*, en el último cuadro, se reduce en portugués a *água* en el texto de Cecília Meireles. Una vez más, la traductora excluye un símbolo bastante importante que se repite a lo largo de la obra del poeta granadino.

Sin embargo, si algunas de esas intervenciones de la traductora perjudican la construcción del universo lorquiano, otras acaban resultando curiosas. Comparemos, por ejemplo, los versos originales y la respectiva traducción, en el trozo siguiente: «Porque llega tu boda / recógete las faldas / y bajo el ala del novio / nunca salgas de tu casa» (García Lorca 1981:82). «*Já que chega a tua boda / recolhe as tuas saias; / e, na asa do noivo, / nunca saias de casa*». (García Lorca, 1968:90). Al traducir *faldas* por *saias* y no por *roupa*, a ejemplo de lo que había hecho en la página 15, Cecília Meireles promueve un trocadillo con el verbo *sair*, en portugués, flexionado (*saias*) en el último verso del fragmento, aunque tal juego de palabras no aparezca en el texto original.

En el mismo fragmento, podríamos decir que la traductora, de cierto modo ablanda la situación de inferioridad de la mujer española de la época que vivía bajo el férreo dominio del marido, sin libertad siquiera para salir a la calle sola. En el texto en portugués la palabra *bajo* desaparece. Dicha omisión, asociada a la presencia de la expresión *asas*, que transmite la idea de libertad, podría atenuar en la lectura del texto la tradicional sumisión de la mujer al marido, en las zonas rurales españolas de los comienzos del siglo pasado.

Sin embargo, a pesar de los problemas apuntados, se puede afirmar que la traducción que hizo Cecília Meireles de *Bodas de sangre* representa una importante contribución a la divulgación de la obra de Federico García Lorca en Brasil. Atestigua, en fin, la lectura que la poeta brasileña hizo del poeta y dramaturgo español, pocos años después de su muerte. En fin, el texto brasileño de *Bodas de sangre* aquí examinado no incluye el monopolio de las posibilidades significativas de la obra, como, de resto, ninguna traducción puede pretender incluir.

## Referencias

- BOM MEHY, J.C.S. s.f. O Brasil no contexto da Guerra Civil espanhola. *De olho na história – Revista de História Contemporânea*. Nº 2. Salvador: UFBA.
- BUENO, Francisco da Silveira. 1981. *Dicionário escolar da língua portuguesa*. 11ª ed. Rio de Janeiro: FENAME.
- CALDAS AULETE. 1985. *Dicionário contemporâneo da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Delta.
- CARPEAUX, Otto Maria. 1960. *Livros na mesa*. Rio de Janeiro: São José.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. s.f. *Novo dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- HERNANDES, Luciana Carneiro. 2002. *Federico García Lorca no Brasil*. Assis: FCL-UNESP.
- GARCIA, Hamilcar. 1958. *Dicionário espanhol-português*. Rio de Janeiro: Globo.

- GARCÍA LORCA, Federico. 1981. *Bodas de sangre*. 4ª ed. México Editores Mexicanos Unidos.
- . 1984. *Bodas de sangre*. Madrid: Alianza.
- . 1968. *Bodas de sangue*. 2ª ed. Trad. Cecília MEIRELES. Rio de Janeiro: Agir.
- . 1989. *Obra poética completa*. Trad. William AGEL DE MELO. Brasília; São Paulo: UnB; Martins Fontes.
- GIBSON, Ian. 1998. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*. Barcelona: Plaza & Janés.
- JOSEF, Bella. 1999. García Lorca en América. *Revista APEERJ*. Rio de Janeiro.
- MEIRELES, Cecília. 1994. *Poesia completa*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- MOLINER, María. 1980 *Diccionario de uso del español*. Madrid: Gredos.
- NÚÑEZ DE ARCA, P., ed. 1944. *Presença de García Lorca*. São Paulo: Continental.