

ŁUKASZ SMUGA

ORCID: 0000-0001-5533-6546

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

Correo: lukasz.smuga@uwr.edu.pl

Los traductores polacos ante la dimensión homosexual de la poesía de Federico García Lorca: retos y malentendidos*

Palabras clave: Federico García Lorca — poesía — homosexualidad — traducción — polaco.

Resumen

El artículo analiza las estrategias de los traductores polacos frente al subtexto homosexual de los poemas escogidos de Federico García Lorca publicados en Polonia entre 1955 y 2019: “San Miguel”, “Muerte de Antoñito el Camborio”, “Tu infancia en Mentón”, “Oda a Walt Whitman”, las gacelas del tomo *Diván del Tamarit* y los sonetos del ciclo *Sonetos del amor oscuro*. El trabajo se concentra en las dificultades que presenta la traducción de los elementos *camp* y de las alusiones a la homosexualidad masculina en dichos poemas, analizando además los errores cometidos por sus traductores polacos. Siguiendo la propuesta terminológica de Marc Démont (*misrecognizing*, *minoritizing* y *queering translation*), se llega a la conclusión de que los traductores polacos tienden a no reconocer la dimensión homosexual de los poemas lorquianos. Las traducciones que se pueden calificar como *minoritizing translations* son escasas. Asimismo, de los análisis se desprende que solo hay un caso de *queering translation*, pese a que los autores de las traducciones publicadas en los últimos años parecen ser conscientes de las ambigüedades que caracterizan la poesía de Lorca.

1. Introducción: objetivos y metodología

La obra de Federico García Lorca (1898–1936) —gracias a su calidad literaria, pero también por las circunstancias en que el poeta perdió la vida

* Este trabajo forma parte del proyecto de investigación “Memorias de las masculinidades disidentes en España e Hispanoamérica” (PID2019-106083GB-I00) del Ministerio de Ciencia e Innovación de España.

a manos de los franquistas— no deja de despertar el interés del público lector a nivel global. La popularidad de sus textos fuera de los países hispanohablantes se debe a los esfuerzos de una legión de traductores que asumen el reto de reflejar la originalidad de la poética lorquiana en otras lenguas. Como es sabido, traducir literatura entraña no pocos problemas y riesgos. Algunos de ellos son propios de la interpretación del texto, la cual constituye el primer paso y la condición indispensable de todo el proceso (Holman y Boase-Beier, 1999: 15), mientras que otros son de carácter extratextual, como la censura y la autocensura. Si bien es cierto que la traducción comparte muchas de las limitaciones que afectan a la creación literaria original (desde las convenciones del género, la flexibilidad del sistema literario, las posibilidades que ofrece la lengua, el horizonte de expectativas del público, el mercado literario con su presión económica, hasta las ya mencionadas censura y autocensura), los traductores deben tener en cuenta un número de factores extras:

a translator must take into consideration all the constraints, whether social and contextual, poetic and conventional, or linguistic and formal, which helped shape the original. In addition, he or she must carry the added burden of constraint imposed by the new target language, culture and audience, and by the need to balance freedom with faithfulness and one's own knowledge, background and beliefs with those of the author. Then, too, there are added constraints caused by cultural, linguistic or pragmatic mismatches between SL [source language] and TL [target language] (Holman y Boase-Beier, 1999: 13).

Si añadimos a la lista la homosexualidad del autor —siempre que sea relevante para comprender su universo literario¹— el panorama se vuelve aún más complicado, pues es una circunstancia que plantea toda una serie de dilemas adicionales al traductor (Santaemilia, 2017: 11–12), requiriendo de él competencias todavía más amplias. Una de las primordiales es estar familiarizado con las diferencias entre lo gay/lésbico y lo *queer*, incluido todo un corpus de textos teóricos que problematizan esas identidades. Asimismo, el autor de la traducción no solo debe conocer bien el argot homosexual y los códigos de expresión de la homosexualidad en ambas lenguas —tanto desde la perspectiva sincrónica como la diacrónica—, sino también determinar hasta qué punto la identidad bien homosexual, bien gay (¿o acaso *queer*?) del escritor queda plasmada en su obra. En caso de textos con alusiones veladas, como suele ocurrir en la mayoría de las obras de la época de la preemancipación, el traductor puede “poner los puntos sobre las íes” donde el autor del texto original no pudo permitírselo: “Translation as radical rewriting can [...] be seen as a way

¹ A ese respecto, comparto el punto de vista de Dieter Ingenschay (2022: 306–307): “die sexuelle Orientierung von Autorinnen und Autoren, deren Werke ich lese, ist mir prinzipiell gleichgültig, solange sie nicht besondere Aufschlüsse für Verstehen und Bewerten gibt und solange es nicht Tendenzen gibt, diesen Aspekt umzuinterpretieren oder zu verheimlichen. Bei Lorca treffen diese Aspekte in seltener Spezifität zu, egal wo er sich in dem breiten Spektrum möglicher sexueller Präferenzen zu den verschiedenen Perioden seines Lebens verortete (falls er sich überhaupt verortete, falls er die ihn kennzeichnenden Ambiguitäten überhaupt als solche empfand)”.

of rescuing the original from unwanted constraint. Translations may rewrite originals from a feminist perspective, from a post-colonial perspective, from a gay perspective, or indeed from any other perspective” (Holman y Boase-Beier, 1999: 14). La línea de división entre una traducción más explícita que el original, pero justificada —sea por la biografía del autor, sea por las aportaciones de los estudios *gais/queer*— y lo que puede ser percibido como una manipulación indebida parece ser fina (Walsh, 2020: cap. 6)². Como observa Alberto Mira (1999: 113), en caso de textos con un alto grado de ambigüedad en lo que atañe a la expresión de la homosexualidad, “the problem is that in most cases no amount of research will produce conclusive proof for the existence of a homosexual subtext, whether intended or perceived”. De ahí que cualquier reescritura de la obra literaria desde la perspectiva *gay* o *queer* en la lengua meta sea percibida inevitablemente como un acto político (Mira, 1999: 112). En esas reescrituras, sin embargo, no hay nada reprochable, puesto que no existen traducciones totalmente objetivas en las que el bagaje cultural e ideológico del traductor no quede reflejado de un modo u otro³. Lo esencial es estudiar esos condicionamientos para comprender cómo influyen en el proceso de la traducción y cómo afectan al texto literario en la lengua meta:

Translating the language of sex or pleasure [...] is not a neutral affair but a political act, with important rhetorical and ideological implications, registering the translator’s attitude toward existing conceptualizations of gender/sexual identities, human sexual behavior(s) and moral norms. In this sense, translation and sexuality can together form a powerful interdiscipline uniquely capable of unveiling the most intimate textualizations of our identities and desires for queering translation (Santaemilia, 2017: 12).

La discusión acerca de los límites de la libertad del traductor recuerda, en muchos aspectos, los debates en torno a la interpretación y la sobreinterpretación (Eco, Rorty, Culler y Brooke-Rose, 2014). Este artículo no pretende indagar en cómo se forja el ineludible compromiso estético que surge del conflicto entre la fidelidad y la libertad del traductor frente al texto original. Es uno de los temas centrales de la traductología (Holman y Boase-Beier, 1999: 7) y, como tal, es estudiado con frecuencia. Desde el punto de vista de los *queer studies*, es más relevante la pregunta por la carga ideológica que trasluce en la lectura de las traducciones, relegando a un segundo plano la cuestión de los logros artísticos de estas. El objetivo del presente trabajo es determinar

² Para el presente estudio, se ha usado la edición electrónica del libro (epub), la cual carece de números de página. En adelante, todas las referencias a este trabajo se describirán indicando el número del capítulo en lugar de la página.

³ Lo demuestra el minucioso estudio de Marta Skwara (2010), dedicado a la recepción de Walt Whitman en Polonia. Respecto del tema que me ocupa, es particularmente elocuente el capítulo segundo del libro, en el que se analizan las traducciones que destacan al “Whitman socialista” —conforme a las necesidades de la propaganda del régimen de la República Popular de Polonia— al tiempo que censuran al “Whitman homosexual” (Skwara, 2010: 82–159). Volveré a comentar ese trabajo en mi análisis de la primera traducción polaca de “Oda a Walt Whitman”, realizada en 1955 por Mikołaj Bieszczadowski.

qué problemas plantean ante el traductor los elementos homosexuales en la obra poética de Federico García Lorca y cuál ha sido la actitud de sus traductores polacos hasta la fecha. Dada la extensión de la producción literaria del granadino, el estudio se limitará a esos poemas lorquianos donde la expresión de la homosexualidad es más o menos explícita⁴: “Oda a Walt Whitman”, del tomo *Poeta en Nueva York*; las gacelas, de *Diván del Tamarit* y los *Sonetos del amor oscuro*. El análisis de dichas obras viene precedido por una sección introductoria, dedicada a la dimensión *camp* en el *Primer romancero gitano*. Su objetivo es señalar que el problema de la traducibilidad del subtexto homosexual en Lorca es un tema mucho más amplio que el planteado en este trabajo.

Cabe subrayar que no todos los traductores vertieron los mismos poemas al polaco. En la mayoría de los casos, se trata de una selección⁵, lo cual hace más difícil la comparación. Con todo, donde existen varias versiones polacas del mismo poema, se comparan todas ellas. El estudio abarca tanto las traducciones publicadas en el periodo de la República Popular de Polonia (Mikołaj Bieszczadowski, 1955; Jerzy Ficowski, 1958; Irena Kuran-Bogucka 1982; Zofia Szleyen, 1987), como las realizadas después del año 1989, que marca el inicio de la transición polaca a la democracia (Irena Kuran-Bogucka, 1994; Piotr Sobolczyk, 2007; Jarosław Marek Rymkiewicz, 2011; Leszek Engelking, 2017; Jacek Lyszczyna, 2017, 2019; Marcin Kurek, 2019). Esa cesura está vinculada a los cambios sociopolíticos en Polonia y no en España, pero resulta útil, ya que coincide con la aparición de la perspectiva gay y de género en la crítica lorquiana. Tras la publicación de *Sonetos del amor oscuro* en 1984 y de los trabajos pioneros de Paul Binding (1987) y Ángel Sahuquillo (1991), el debate acerca de la dimensión homosexual de la obra de Lorca cobra cada vez más importancia. Aunque esas monografías no estaban dirigidas a un público amplio sino a especialistas y, como tales, tuvieron una distribución más bien modesta, es indiscutible que la disidencia sexual del poeta había dejado de ser tabú en el discurso público, también gracias a los esfuerzos de Ian Gibson, hispanista irlandés y biógrafo de Lorca. Parece, pues, poco probable que los traductores polacos de la poesía lorquiana que publicaron sus trabajos en los años 90 y posteriores no estuviesen al tanto de aquel contexto. A ese respecto, es emblemático el caso de las gacelas traducidas en 1982 por Irena Kuran-Bogucka y reeditadas con cambios en 1994, junto con la primera publicación del ciclo entero de *Sonetos del amor oscuro* en polaco. Las diferencias entre ambas versiones se comentarán en la última sección del artículo.

En definitiva, una mirada retrospectiva sobre las traducciones de elementos homosexuales en la poesía de Lorca puede resultar reveladora para los tra-

⁴ El poema “Canción del mariquita”, del tomo *Canciones* (García Lorca, 2012), queda excluido del corpus debido a la falta de su traducción al polaco.

⁵ El poemario *Diván del Tamarit* fue traducido en su totalidad por Irena Kuran-Bogucka (García Lorca, 1982; segunda versión en: García Lorca, 1994), Jarosław Marek Rymkiewicz (García Lorca, 2011) y Leszek Engelking (García Lorca, 2017a), mientras que los once *Sonetos del amor oscuro* solo por Irena Kuran-Bogucka (García Lorca, 1994).

ductores no familiarizados con las perspectivas de los estudios gais y *queer*⁶, así como para los traductólogos interesados en incluirlas en sus teorizaciones. Aunque existen ya trabajos interdisciplinares que combinan la reflexión traductológica con los estudios de género (Santaemilia, 2005) y de las sexualidades disidentes (Baer y Kaindl, 2017; Epstein y Gillett, 2017; Santaemilia, 2017; Martínez Pleguezuelos, 2018; Villanueva-Jordán, 2019), parecen estar más avanzados en el ámbito anglosajón. Por lo que concierne al análisis de las traducciones de elementos homosexuales en la poesía lorquiana al polaco, todavía no contamos con aportaciones que aborden este tema.

2. Primer romancero gitano y la traducción de lo *camp*

En el apartado siguiente, me ocuparé sobre todo de “Oda a Walt Whitman”, uno de los textos lorquianos que ha suscitado más controversias y que suele constituir un considerable reto para los traductores. Antes, no obstante, conviene comentar algunas peculiaridades del *Primer romancero gitano*, ya que permiten comprender lo problemática que puede resultar para la traducción una poesía con tintes homoeróticos. Estos pueden encontrar su expresión en detalles que, a simple vista, carecen de importancia, pero que forman parte del imaginario homosexual.

En su ensayo escrito en 1979, pero no publicado hasta 2011, Luis Antonio de Villena (2011: 503) constata que

Romancero gitano es un himno al sexo [...]. Pero ese sexo omnímodo, destaca siempre, describe o alaba ante todo la positividad masculina. Es decir, que la encumbración del sexo se hace desde la potencia masculina, desde el deleite en las distintas formas de lo viril y macho. El libro se tiñe así de una evidente carga homoerótica. Porque, en efecto, desear lo masculino o pintar esa masculinidad en su violencia o en su gracia es siempre el modo que adopta en el *Romancero gitano* la exaltación de la sexualidad —sin adjetivos— que es su gran tema.

La “carga homoerótica” que analiza Villena se manifiesta también en esos elementos del poemario que se prestan a una lectura *camp*. Sirvan como ejemplo los versos que describen a San Miguel: “San Miguel lleno de encajes / en la alcoba de su torre, / enseña sus bellos muslos / ceñidos por los faroles. / Arcángel domesticado en el gesto de las doce, finge una cólera dulce de plumas yruiseñores. / [...] San Miguel se estaba quieto / en la alcoba de su

⁶ Dado que, desde el 1 de enero de 2017, la obra de Federico García Lorca forma parte del dominio público (Ruiz Mantilla y Koch, 2017), es de esperar que en los próximos años aparezcan aún más nuevas traducciones. En Polonia, desde 2017 han salido ya cuatro tomos de poesías lorquianas vertidas al polaco: dos en 2017 (García Lorca, 2017a, 2017b) y dos en 2019 (García Lorca, 2019a, 2019b). Este último, coeditado por Justyna Ziarkowska y Marcin Kurek, es una compilación de traducciones nuevas y antiguas de varios autores, publicada en la prestigiosa serie “Biblioteka Narodowa” (“Biblioteca Nacional”), que incluye ediciones críticas de obras maestras de la literatura universal.

torre, / con las enaguas cuajadas / de espejitos y entredoses” (García Lorca, 2012)⁷. La imagen de San Miguel como efebo perfumado y con todos los atributos que apuntan a su afeminamiento fue reflejada en las traducciones polacas sin mayores pérdidas en lo que toca a la sensibilidad *camp*. Debido a la especificidad de lo *camp* como fenómeno estético (es decir, su carácter equívoco e impreciso, no siempre intencional [Sontag, 1984]), es probable que los propios traductores polacos ni siquiera se dieran cuenta del posible valor añadido del texto. Las versiones más logradas son, en mi opinión, dos: la de Maria Orzeszkowska-Szumowska, incluida en la antología de Justyna Ziarkowska y Marcin Kurek (García Lorca, 2019b: 62–64), y la de Zofia Szleyen (García Lorca, 1987: 99–101). En ambas, las estrofas 4 y 7 conservan el timbre *camp* del original: “A święty Michał w alkwie, / w swojej wieży, wśród koronek / odsłania swe piękne uda / od latarni przydymione. [...] / Święty Michał śnił spokojnie / w swojej wieży, w swej alkwie, / cekiny mu gęsto lśniły / w sukience koronkowej” (MOSz); “Na wieży w swojej alkwie / stał w koronkach Michał Święty / pokazując piękne uda / światłem latarni obciążone. [...] / Święty Michał cicho stoi / na swojej wieży w alkwie, / halki nosi wyszywane / cekinami, koronkowe” (ZSz). Las dos traductoras usaron la palabra “cekiny” [lentejuelas] como equivalente de “espejitos”, la cual —leída desde la perspectiva de la subcultura gay actual— despierta connotaciones aún más *campy* que “espejitos”. Ambos textos mantienen los “encajes” (“wśród koronek”, MOSz; “w koronkach”, ZSz) y traducen “las enaguas cuajadas de espejitos y entredoses” como “cekiny mu gęsto lśniły w sukience koronkowej” (MOSz) y “halki nosi wyszywane cekinami, koronkowe” (ZSz), respectivamente. El significado literal de “sukienka koronkowa” es “vestido de encajes” o “vestidito de encajes”, mientras que “halka” significa exactamente “enaguas” y se entiende, igual que en castellano, como “prenda interior de mujer, que se lleva debajo de la falda” (Moliner, 2016: 982).

Esas connotaciones, de cierta frivolidad y afeminamiento del efebo, se pierden en la traducción de Jerzy Ficowski (García Lorca, 1958: 92–94)⁸, en donde se mantienen los “encajes”, pero las demás palabras le confieren al santo un aire de solemnidad: “Święty Michał koronkowy / na swojej wieży w komnacie / pokazuje piękne uda / w pełnej światła latarni szacie. / [...] W swej komnacie na wieżycy / Święty Michał stał w spokoju, / przyodziany w pełne dżetów / i koronek sztywne stroje”. En esta versión, desaparecen por completo las enaguas. En vez de prendas típicamente femeninas, encontramos “szata” [traje, vestimenta, manto] y “koronek sztywne stroje” [rígidas vestimentas de

⁷ Todas las citas de la poesía de Lorca en castellano vienen de esta edición electrónica, que carece de números de página.

⁸ Existen dos traducciones más de ese mismo poema, de Irena Kuran-Bogucka (García Lorca, 1982: 188–189) y de Jacek Lyszczyzna (García Lorca, 2017b: 175–177), que no comento en este trabajo por falta de espacio. La impresión *camp* que producen se sitúa, en mi opinión, entre sendas versiones de Maria Orzeszkowska-Szumowska y Zofia Szleyen, por un lado, y la de Jerzy Ficowski, por el otro.

encajes], que pueden despertar asociaciones hasta con capas de ceremonia u otras vestiduras sacerdotales, las cuales también incluyen elementos de encaje⁹. La sensación de solemnidad queda reforzada por el adjetivo “sztywne” [rígidas], agregado por el traductor, y por el verbo “stał” [estaba de pie], detalle también inexistente en el original¹⁰.

Además de las tres poesías *camp* dedicadas a los arcángeles andaluces, un ejemplo interesante es “Muerte de Antoñito el Camborio”. En este poema, como argumenta Luis Antonio de Villena (2011: 510), los primos matan al joven para lavar el honor de la familia, pero al hacerlo también “sacian su envidia viril ante la belleza y apostura de Antonio”. La gracia del joven gitano, plasmada en el poema con descripciones harto sugerentes (“moreno de verde luna / clavel de voz varonil [...] / Zapatos color corinto / medallones de marfil, y este cutis amasado / con aceituna y jazmín” [García Lorca, 2012]), pierde su toque de afeminamiento en las traducciones polacas. En la versión de Jarosław Marek Rymkiewicz (García Lorca, 2011: 24–25), el clavel, que simboliza la pasión, queda convertido en orquídea, desaparece el diminutivo del nombre del protagonista y en vez del “cutis amasado con aceituna y jazmín”, leemos “skórę wygniataną z oliwkami i jaśminem” [piel aplastada/machacada con aceitunas y jazmín]. El traductor probablemente malinterpretó el verbo “amasar”, que, además de “unir, amalgamar, formar masa”, puede significar también “dar masaje” (Moliner, 2016: 141). Así, en vez de la sensación de delicadez del cutis tratado “con aceituna y jazmín” como si fuera un cosmético suave, el lector topa con un verbo que implica demasiada fuerza o hasta brutalidad. La versión de Irena Kuran-Bogucka (García Lorca, 1982: 197–198) es aún más peculiar: en esta, Antonio (tampoco Antoñito) parece mucho más viril y potente; en vez del clavel, la traductora introdujo en el texto un metal: “Twardy masz włos, / twarz niby księżyc zielony / i spizem dźwięczący głos” [tienes el cabello duro / la cara como la luna verde / y la voz que suena a bronce rojo]. Por otro lado, Kuran-Bogucka supo reflejar mejor la suavidad del cutis del protagonista. Este tipo de detalles que permiten activar lecturas más *camp* en Lorca se pierden también en traducciones a otras lenguas. Dieter Ingenschay (2022: 289–290), por ejemplo, ha identificado problemas similares en una de las versiones alemanas del mismo poema:

So sehr von Koppenfels' Lorca-Übertragungen mit Recht gelobt, ja gefeiert [...] können auch sie einige Feinheiten des Originals nicht wiedergeben: die Dimension des Diminutivs des Vornamens, oder die Wahl des Lexems *cutis* – statt *piel*, was das normale Wort für Haut wäre. Ich stelle dies nur fest, um zu insinuieren, dass das Original weit intensiver eine als “feminisiert” (und damit auch als “homosexualisiert”) angesehene Sprache benutzt.

⁹ Un efecto parecido se da en la versión inglesa del poema, hecha por Langston Hughes: “The term «vestments» sounds rather ecclesiastical and clearly dilutes the feminine and unequivocally homoerotic allusion inherent to Saint Michael's «enaguas», which would literally mean «petticoat»” (Walsh, 2020: cap. 6).

¹⁰ Este solo informa de que “San Miguel se estaba quieto en la alcoba de su torre” (García Lorca, 2012).

Los elementos *camp* del *Romancero gitano* resultaron problemáticos también en las traducciones al inglés:

Many translators have also struggled with Lorca's distinctly camp portrayals of archangels and patron saints of Andalusia in the *Romancero gitano* [...] it is pertinent to ask ourselves to what extent the latent homoeroticism of a poem such as "San Miguel" was brought to the fore by [Langston Hughes's] translation at a time when Lorca's status as the quintessential martyr was not allowed to be "tainted" by scurrilous allusions to what was then his thoroughly taboo homosexuality. In fact, [...] Hughes actually rather undertranslated Lorca's references to the effeminate beauty of the patron saint of the Albaicín. It is worth remembering in this sense that the final version of the translation was to some extent supervised by Francisco García Lorca, who was always reluctant to countenance any suggestion of his brother's homosexuality (Walsh, 2020: cap. 6).

Entiéndase bien: en el caso de la poesía lorquiana, "[n]o buscamos la palabra homosexualidad. Buscamos palabras relacionadas con esta palabra" (Sahuquillo, 1991: 36). Las connotaciones homoeróticas en el *Romancero gitano* señaladas por Villena (2011) son numerosas y sería tentador analizar todas sus manifestaciones o ausencias en las traducciones de los demás poemas del tomo. No obstante, para los propósitos de este artículo basta con concluir que los ejemplos de "San Miguel" y "Muerte de Antoñito el Camborio" corroboran la observación de Holman y Boase-Beier (1999: 13) sobre los factores adicionales a tener en cuenta a la hora de traducir textos literarios. Si estos contienen elementos *camp*, el riesgo de "pragmatic mismatches between SL [source language] and TL [target language]" es aún mayor, puesto que la dimensión *camp*, así como otros indicios del subtexto homosexual suelen resultar invisibles para no pocos traductores.

3. Poeta en Nueva York y la problemática "Oda a Walt Whitman"

En el caso de poetas como Federico García Lorca, el conocimiento de los detalles biográficos es particularmente relevante para no cometer errores en la traducción. Uno de los más frecuentes es la heterosexualización del texto. Esta puede ser deliberada (si el traductor se obstina en no asumir que se trata de una obra con subtexto homosexual) o, más frecuentemente, derivar de la simple falta de la información pertinente. Las traducciones de Irena Kuran-Bogucka constituyen un buen ejemplo de la segunda situación. A ese respecto, es interesante analizar las traducciones del poema "Tu infancia en Mentón", del tomo *Poeta en Nueva York*. En la lengua polaca, ese texto se ha publicado en tres versiones: "Twoje dzieciństwo w Mentonie", de Irena Kuran-Bogucka (García Lorca, 1982: 223–224); "Twoja młodość w Menton", de Jacek Lyszczynya (García Lorca, 2019a: 131–133) y "Twoja młodość w Mentonie",

de Marcin Kurek (García Lorca, 2019b: 155–156). Teniendo en cuenta sus fechas de publicación, resulta poco sorprendente que la traducción más antigua todavía no incluyese la perspectiva que comparten (en mayor o menor grado) las dos versiones del año 2019.

Como aclaran los editores de la antología *Wiersze i wykłady* en una nota al pie de página, el poema en cuestión alude, según Rafael Martínez Nadal, a Emilio Aladrén, uno de los amantes de Lorca (García Lorca, 2019b: 155). Es un detalle importante a la hora de elegir el género de la segunda persona de los verbos polacos, cuyas formas del tiempo pasado distinguen entre el femenino y el masculino. Los versos “pero, pasto de ruinas, te afilabas / para los breves sueños indecisos” fueron traducidos por Irena Kuran-Bogucka como “lecz ty, na pastwę ruin porzucona, / pięłaś się ku twym krótkim snom niejasnym”, mientras que la versión en masculino sería: “porzucony” (participio) y “pięleś się” (2.ª persona del verbo). Además, la palabra “cintura” del verso “tu cintura de arena sin sosiego” fue traducida como “kibić”: “twojej kibici niespokojne piaski”. El problema con este sustantivo consiste en su connotación con el cuerpo femenino, pese a que no todos los diccionarios la registran¹¹. Jacek Lyszczyna incurrió en la misma falta de precisión (“Twoja kibić jak niepokojny piasek”), aunque su versión ya incluye formas verbales masculinas del tú poético: el fragmento “pero, pasto de ruinas, te afilabas / para los breves sueños indecisos” fue traducido como “ale, pożywko ruin, przystosowałaś się / do krótkich, niepewnych marzeń”. La traducción más adecuada es la de Marcin Kurek, donde “cintura” se traduce como “talía” (palabra aplicable tanto al cuerpo femenino como al masculino) y donde todas las formas verbales que se refieren al destinatario también son masculinas. En la versión de Kurek, merece la pena destacar también el uso de la palabra “tors” en el verso correspondiente a “mi torso limitado por el fuego”. Si bien es un término universal que, desde el punto de vista formal, designa lo mismo que “torso” en castellano, a saber: “parte central y más voluminosa del cuerpo humano” (Moliner, 2016: 2539), en polaco despierta asociaciones más bien con la robustez del cuerpo de hombre¹². Indudablemente, si un traductor es consciente de la carga homoerótica del lenguaje poético lorquiano, es esta la palabra a elegir, y no “tułów” [tronco], por la que había optado Lyszczyna.

Como se ha visto en los ejemplos citados arriba, las traducciones pueden, o bien “reescribir” textos de autores homosexuales desde la perspectiva heterosexista, aplicándola automáticamente (como si de una perspectiva universal

¹¹ El diccionario más exhaustivo de la lengua polaca, *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN*, se limita a explicar su significado como “cintura” e indicar el registro poético de la palabra (Dubisz, 2008a: 89), mientras que *Inny słownik języka polskiego PWN* no deja lugar a dudas de que se trata de una palabra que designa parte del cuerpo de mujer: “Kibić to szczupła kobieca talia”, informando asimismo del carácter literario del vocablo (Bańko, 2000a: 612).

¹² En *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN*, prevalecen los ejemplos de su uso en relación con el cuerpo masculino, como “[o]włosiony tors. Atletyczny, muskularny tors. Tors jak u gladiatora” [peludo, atlético, musculado, torso como de un gladiador] (Dubisz, 2008b: 91).

se tratara), o bien actualizar el texto “reescribiéndolo” desde la perspectiva gay (con mejor o peor resultado). Existe, sin embargo, una tercera solución, en la que el traductor evita “poner los puntos sobre las íes” decantándose por la ambigüedad y la desestabilización de significados, las cuales caracterizan lo *queer*. Esas tres estrategias corresponden al modelo propuesto por Marc Démon (2018: 157, 163):

I suggest that these strategies manifest themselves in three different modes: the misrecognizing translation, the minoritizing translation, and the queering translation. [...] The misrecognizing translation tries to rewrite a text from a certain hegemonic standpoint. Concealing the queerness of a text, this mode of translation aims to suppress the text’s disruptive force. On the other hand, minoritizing translations are less interested in suppressing this disruptive force than in assimilating it, transforming it into a fixed explicit form. The queering translation, on the other hand, focuses on acknowledging the disruptive force and recreating it in the target language.

Como ejemplo de la primera actitud, Démon cita las traducciones de la poesía de Walt Whitman al español hechas por Álvaro Armando Vasseur en 1912. En ellas, el deseo homoerótico quedó transformado en el deseo homosexual: “The translation of «manly love» by «el afecto viril» and «lover» by «camarada» dilutes the sticky thickness of homosexual affects in the innocence of a watery bromance. Vasseur’s misrecognition of Whitman’s queer sexuality as well as his switching of gender identifications can be observed throughout his translation” (Démon, 2018: 158). Andrew Walsh (2020: cap. 6), a su vez, proporciona un ejemplo de lo que sería “minoritizing translation”, en términos de Démon. Se trata de la traducción de “Oda a Walt Whitman” al inglés que Jack Spicer (1925–1965) incluyó en su volumen *After Lorca*, publicado por White Rabbit Press en San Francisco en 1957¹³. Walsh critica esta versión por exagerada y deliberadamente chocante:

Spicer’s translation reflected his interest in Lorca as a stereotypically queer writer, and his translation strayed frequently and deliberately from Lorca’s original text to provide a wilfully shocking translation of the poem, which compounded the dysphemisms already present in the source text and distorted the original by exaggerating its homosexual allusions. [...] Spicer’s 1957 translation again strikes the discordant note with his brutally dysphemistic choice of “cocksuckers”, a term which even now would not be without the power to shock and in 1950s America would have been practically actionable and certainly unacceptable for any mainstream publisher.

Otro ejemplo de “Spicer’s [...] deliberately outrageous overtranslation” es la traducción de “hermosura viril” como “tight-cocked beauty” (Walsh, 2020: cap. 6). Desde luego, *minoritizing translation* no tiene que equivaler a *outrageous overtranslation* —el caso de Jack Spicer es, en este sentido, especial—; basta con que la traducción sea explícita donde el original no lo

¹³ El texto de esa “Ode for Walt Whitman” está disponible también en línea (Spicer, 1957).

es, por ejemplo, mediante el uso de las formas gramaticales masculinas. En resumidas cuentas, *minoritizing translation* disipa la ambigüedad, fijando la interpretación como indudablemente homosexual; en lugar de medias palabras, hay palabras unívocas.

En el caso de las traducciones polacas de la poesía lorquiana, prevalece lo que Marc Démont llamara *misrecognizing translation*. Esquivar el tema homosexual o fallar en descifrarlo es más comprensible en aquellos textos que recurren a alusiones veladas. El traductor puede reproducir el “velo” que oculta la homosexualidad también en la lengua meta, en un intento de ser fiel al original, o simplemente no percibir el subtexto homoerótico y, por ende, no reflejarlo. En tales obras como “Oda a Walt Whitman”, sin embargo, donde la homosexualidad se menciona de forma explícita, las decisiones del traductor tienen que ser más conscientes. A veces esa decisión radica en censurar el texto, como ocurrió con la versión de “Oda a Walt Whitman” de Zofia Szleyen (García Lorca, 1987: 123–124). Las estrofas más incómodas fueron omitidas; se publicaron solo algunos fragmentos del poema, comenzando por la estrofa del verso “Nueva York de cieno, / Nueva York de alambres y de muerte”. Las partes del texto entre el verso “Ni un solo momento, Adán de sangre, Macho...” y “y hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora” fueron suprimidas. Asimismo, se eliminaron las estrofas 17–20 (“Por eso no levanto mi voz, viejo Walt Whitman...”, “Contra vosotros siempre...”, “¡Maricas de todo el mundo...!”), “No haya cuartel...!”). El texto completo fue traducido solo por dos traductores: Mikołaj Bieszczadowski¹⁴ (1955) y Jacek Lyszczyna (2019).

La versión del año 1955 se publicó en un contexto específico: en una Polonia que festejaba el centenario de la muerte del poeta-profeta nacional, Adam Mickiewicz. Las celebraciones incluían homenajes a otros autores, también del ámbito internacional, que la propaganda comunista veía útiles para sus fines. Uno de ellos era Walt Whitman, cuya homosexualidad, por incómoda, tenía que desaparecer del discurso. En los ensayos y las traducciones, se prefería exaltar su faceta socialista (Skwara, 2010: 108). La “Oda a Walt Whitman”, de otro poeta socialista y, a la vez, víctima del fascismo, parecía ser un texto idóneo desde la perspectiva de la propaganda del régimen. Pese a ello, el poema no se publicó junto con otros materiales dentro del marco de las celebraciones del año 1955, sino aparte, en la revista *Twórczość*. Como sugiere Marta Skwara (2010: 121), la oda de Lorca resultó ser demasiado problemática.

Tanto la traducción de Bieszczadowski como la de Lyszczyna contienen soluciones que invisibilizan o, al menos, atenúan las referencias a los homosexuales. Recuérdese que “Oda a Walt Whitman” es un texto que surge de un atormentado conflicto interior del poeta. Al tiempo que simpatiza con ciertos homosexuales (los “puros”) condena inexorablemente a otros (“los

¹⁴ Pseudónimo literario del poeta, traductor y ensayista polaco, Bogusław Stworzyński (1923–2017) (Jankowski, 1996: 666).

maricas”), perpetuando así mismo los estereotipos y reproduciendo el imaginario homófobo, hecho por el cual la oda de Lorca no puede considerarse como un texto emancipatorio (Ingenschay, 2022: 300). Es de suponer que la atenuación de aquel lenguaje marcado por la homofobia en la traducción de Lyszczyna se debe a la *political correctness*, mientras que los actos de censura en Bieszczadowski y en Szleyen, al hecho de que en la Polonia socialista la homosexualidad (sea cual fuere su faceta) todavía era un tema tabú. En algunos fragmentos, las diferencias respecto al original derivan probablemente de la falta de comprensión del texto español o de erratas presentes en la copia a partir de la cual se hizo la versión polaca.

La sugestiva imagen inicial de los muchachos que, al trabajar, “cantaban enseñando sus cinturas” quedó desprovista de su carga homoerótica en ambas traducciones: en la de 1955, los muchachos no enseñan sus cinturas sino sus cinturones: “ukazując pasy / ze skóry haftowanej w koła zębate i młoty” (MB) [enseñando sus cinturones de cuero con diseños bordados de engranajes y martillos]; mientras que en la de 2019, parecen exponer no tanto sus cinturas sino los utensilios que tienen a su lado: “chłopcy śpiewali pokazując u swego pasa / koło, oliwę, skórę i młot” (JL)¹⁵. Lo sugiere la locución preposicional “u swego pasa”. En las dos traducciones desaparece también la alusión al “fauno del río”, malinterpretado por ambos traductores como “fauna del río”: “Żydzi sprzedawali bogatej faunie rzek / różę obrzezania” (MB) [los judíos vendían a la fauna de los ríos la rosa de la circuncisión], “Żydzi sprzedawali rzeczonym zwierzętom / różę obrzezania” (JL) [los judíos vendían a los animales de río la rosa de la circuncisión]. Con la eliminación del fauno, dios identificado con Pan, se pierde una alusión importante a la sexualidad vendida, motivo recurrente del poema. El “viejo hermoso Walt Whitman” se convierte en “wspaniały Walcie Whitmanie” (MB) [magnífico Walt Whitman] y en “starszy bracie Walcie Whitman” (JL) [hermano mayor Walt Whitman]. No obstante, los cambios más significativos se observan en los fragmentos donde aparecen “los maricas”: en Bieszczadowski, son “pierrotcy” [pierrots], mientras que en Lyszczyna, “chłopcy” [muchachos]. En ambos casos, resulta muy difícil comprender por qué los pierrots y los muchachos salen “en racimos de alcantarillas” y tienen “panzas de sapos”. Las asociaciones que despiertan esas dos palabras están lejos de los atributos que tienen los maricas del poema lorquiano. La sustitución de la palabra “maricas” por “muchachos” [chłopcy] en la versión de Lyszczyna introduce una confusión más: con la misma palabra se describe a los muchachos que “enseñan sus cinturas” en la primera

¹⁵ Todas las citas de la versión polaca de “Oda a Walt Whitman” traducida por Mikołaj Bieszczadowski vienen del libro *“Polski Whitman”. O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, en cuyo apéndice se reprodujo el poema (Skwara, 2010: 472–475). La traducción de Jacek Lyszczyna está disponible en *Federico García Lorca – od symbolizmu do surrealizmu* (García Lorca, 2019a: 255–263) y en la antología *Federico García Lorca. Wiersze i wykłady*, de Justyna Ziarkowska y Marcin Kurek (García Lorca, 2019b: 232–238). En adelante, las citas de esas dos versiones se indicarán con las iniciales de sendos traductores.

estrofa, “los muchachos que juegan bajo el puente”, que constituyen el objeto del deseo, y a los villanos del poema, es decir, los que tienen pensamientos y deseos impuros. El efecto de tal intento de no usar equivalentes del insulto “marica” es que quienes dan “a los muchachos / gotas de sucia muerte con amargo veneno” son también muchachos (pero de ciudades) y no “maricas”: “Ale przeciw wam, chłopcy z miast, / o ciałach spuchniętych i myślach brudnych. [...] Zawsze przeciw wam, którzy dajecie chłopcom / krople brudnej śmierci z gorzką trucizną” (JL) [Pero sí contra vosotros, muchachos de las ciudades, / de carne tumefacta y pensamiento inmundo. [...] Contra vosotros siempre, que dais a los muchachos / gotas de sucia muerte con amargo veneno].

Tal vez por el mismo motivo, es decir, por no introducir una sarta de palabras peyorativas referentes a los homosexuales, el autor de la traducción del año 2019 no se decidió a traducir los equivalentes locales de “maricas” (“fairies”, “pájaros”, “jotos”, etc.). Desde el punto de vista pragmático, la exotización ha sido, en este caso, una decisión acertada, ya que cualquier préstamo del argot homosexual polaco resultaría inadecuado con relación a lugares como La Habana, México o Portugal. En cambio, Mikołaj Bieszczadowski había optado por la domesticación, que es una estrategia opuesta a la exotización, traduciendo esos términos, sin embargo, con palabras de otros campos semánticos: “Nicponie z Ameryki Północnej / Ptaszki z Habany / Paple z Meksyku / Kokoty z Kadyksu / Pajace z Sewilli / Nieroby z Madrytu / Ziółka z Alicante / Alfonsy z Portugalii” [Bribones de Norteamérica / Pajaritos de La Habana / Cotorras de México / Cortesanas de Cádiz / Payasos de Sevilla / Vagos de Madrid / Traviesillos de Alicante / Proxenetas de Portugal]. Esa lista variopinta engloba un abanico de “vagos y maleantes” (si se me permite este préstamo de otro contexto), menos los homosexuales. Como bien nota Marta Skwara (2010: 129), fue un intento por parte del traductor de reescribir el poema de acuerdo con la línea ideológica del partido comunista polaco, que veía con malos ojos a quienes no quisiesen contribuir al desarrollo de la patria socialista y prefiriesen vivir de la sopa boba. Aunque el último elemento de la lista —añade Skwara (2010: 129)— mantiene presente el motivo de la prostitución, sustancial en el poema de Lorca, en el contexto de las “cortesanas de Cádiz” [“kokoty z Kadyksu”], remite más bien al proxenetismo y la prostitución heterosexuales. La única palabra de la lista que podría asociarse con la homosexualidad son los “pajaritos” de La Habana. Sin embargo, esa alusión resulta ilegible para los lectores polacos; el uso del diminutivo hace que el público lo entienda más bien como “pícaro” o “listillo” (Bańko, 2000b: 393).

La universalización o reescritura heterosexual de la “Oda a Walt Whitman” se produce también en la estrofa en la que el yo poético declara no levantar su voz “contra el niño que escribe / nombre de niña en la almohada, / ni contra el muchacho que se viste de novia / en la oscuridad del ropero / [...] ni contra los hombres de mirada verde / que aman al hombre y queman sus labios en silencio” (García Lorca, 2012). El verso sobre el muchacho que se viste de novia fue tergiversado en la traducción de Mikołaj Bieszczadowski, donde

leemos: “ani przeciw sprawie młodzieńca, / gdy ukochaną swoją dostrze-
ga w głębi szafy” [ni contra el muchacho cuando percibe a su amada en el
fondo del ropero]. El cambio puede deberse al hecho de haber confundido
el verbo “vestir” con “ver”, pero parece más plausible la explicación de Marta
Skwara (2010: 128), según quien Bieszczadowski procuró evitar el espinoso
tema del travestismo y de la homosexualidad. Skwara apoya su argumen-
tación en la falta deliberada del complemento directo en el verso que contiene
la mención de los “hombres [...] que aman al hombre”. En la versión de
Bieszczadowski: “ani przeciw mężczyznom o smutnym spojrzeniu, / którzy
kochają i milcząc gryzą wargi” [ni contra los hombres de mirada triste / que
aman y muerden sus labios en silencio]. Dicho complemento directo aparece
en la versión de Lyszczyna, con lo cual la alusión a la homosexualidad es tan
explícita como en el original, pero el verso con las palabras “se viste de novia”
contiene el mismo error: “ani przeciw młodzieńcowi, / który widzi narzeczoną
/ w ciemnościach bielizniarki” (JL) [ni contra el muchacho que ve a la novia
/ en la oscuridad del ropero].

Errores similares, cometidos por ambos traductores, se observan en el verso
que llama a los maricas “[e]sclavos de la mujer. Perras de sus tocadores” y en el
fragmento siguiente: “Que los confundidos, los puros, / los clásicos, los señala-
dos, los suplicantes, / os cierren las puertas de la bacanal”. En el primer caso, el
sustantivo “tocador” fue interpretado como “persona que toca un instrumento”
y no como “mueble [...] ante el cual se sientan las mujeres para su arreglo
personal” (Moliner, 2016: 2522). Con ello, se pierde la alusión a los “maricas”
afeminados, adictos a los cuidados personales, como si fueran mujeres. En vez
de esa alusión, leemos: “niewolnicy kobiet i psy swoich grajków” (MB) [esclavos
de las mujeres y perros de sus tocadores (de instrumentos)] y “niewolnicy
kobiet, suki swych grajków” (JL) [esclavos de las mujeres, perras de sus toca-
dores (de instrumentos)]. En la versión de Bieszczadowski desaparece incluso
la palabra “perras”, sustituida por “perros”. Mediante ese cambio se produce la
impresión de que se trata más bien de “perritos falderos” y no de homosexua-
les afeminados. La elección del sustantivo “grajek” [músico ambulante], que
pertenece al campo semántico de la música, puede despertar asociaciones con
el fraseologismo polaco “tańczy, jak mu zagrają” [baila según la música que
le toquen], el cual denota conformismo y obediencia. Por añadidura, el plu-
ral de la palabra “mujer” (“esclavos de las mujeres”) en ambas traducciones
no hace sino reforzar la impresión de que el yo poético se refiere a “perritos
falderos”. En definitiva, el afeminamiento de los “maricas” desaparece por
completo de la versión de Bieszczadowski, mientras que en la traducción de
Lyszczyna su único rastro se puede percibir en la palabra “suki” [perras].

Por lo que se refiere a los versos “Que los confundidos, los puros, / los
clásicos, los señalados, los suplicantes...”, que se refiere a los “homosexuales
puros”, los traductores polacos optaron por interpretar a “los señalados” en
términos bíblicos: en Bieszczadowski se convierten en “sprawiedliwi” [los
justos], mientras que en Lyszczyna, en “predestynowani” [los predestinados].

En este segundo caso, la asociación con la doctrina calvinista de la predestinación es casi automática. No queda claro si este era el efecto que quiso conseguir el traductor. Aunque no se le pueden negar al texto original ciertas alusiones al cristianismo (en la palabra “suplicantes”, en el martirio de los excluidos, que despiertan la simpatía del yo poético), lo cierto es que las bacanales de las que participarán “los puros, los clásicos, los señalados, los suplicantes...”, como bien observan Sahuquillo (1991: 110–111) y Skwara (2010: 133), no tienen mucho que ver con la idea de la pureza sexual judeocristiana:

Creemos que puede decirse que Lorca era puro cuando se entregaba a sus sentimientos homosexuales en cuerpo y alma, como hombre íntegro. Los “impuros” eran probablemente los “maricas” y quizás los que practicaban la homosexualidad atraídos en primer lugar por el dinero, el placer, la fama u otros factores. [...] Lo que más caracteriza a la poesía de Lorca y de Whitman no es el canto a la abstinencia sexual. [...] La purificación báquica no significa que hay que abstenerse de practicar el sexo. Al contrario: lleva implícita la aniquilación de lo que separa al alma del cuerpo. Funde la vivencia espiritual o religiosa con la experiencia sexual (Sahuquillo, 1991: 110–111).

Dicho todo esto, volvamos a la cuestión de la palabra “señalados”, que debe entenderse como “los señalados con el dedo”. Visto que ambos traductores polacos tradujeron mal el verso “los maricas, Walt Whitman, te señalan” (García Lorca, 2012), es posible que no percibiesen que en la estrofa de “los confundidos, los puros, / los clásicos, los señalados, los suplicantes...” la línea de división entre los que señalan con el dedo y los que son señalados es la misma. Bieszczadowski tradujo el verso anterior como “pierrotty calego świata marzą o tobie – Whitmanie” (MB) [los pierrots de todo el mundo sueñan contigo], y Lyszczyna como “chłopcy, Walcie Whitmanie, cię wzywają” (JL) [los muchachos, Walt Whitman, te llaman].

En suma, en las traducciones de “Oda a Walt Whitman” al polaco, las alusiones a la homosexualidad masculina quedaron censuradas: fueron completamente omitidas, como en la versión de Zofia Szleyen, o tergiversadas y adaptadas de acuerdo con los patrones ideológicos del régimen, como en el caso de Bieszczadowski. La traducción más reciente, de Jacek Lyszczyna, aunque incluye menciones directas a la homosexualidad, tampoco está libre de ciertos errores derivados, bien de la falta de comprensión del texto, o bien de la corrección política que, como se puede suponer, le impidió al traductor reproducir los elementos más homófobos del poema. Como resultado, el texto es, en algunos pasajes, sorprendente cuando no confuso.

4. Las gacelas y los *Sonetos del amor oscuro*

Como se ha podido comprobar, en las traducciones polacas analizadas en los apartados anteriores, prevalece lo que Marc Démont llamó *misrecognizing*

translation. Esta puede ser deliberada o ser fruto de la ignorancia del traductor; además, puede derivar de no haber reconocido algún elemento clave del contenido o del contexto (Démont, 2018: 158), como ocurrió con la traducción de “Tu infancia en Mentón” de Irena Kuran-Bogucka. La segunda estrategia, *minoritizing translation*, requiere del traductor amplios conocimientos y competencias que le permitan incluir en la traducción todos los elementos pertinentes: desde los datos biográficos hasta las alusiones veladas. Al traducir las alusiones explícitas, es asimismo necesario ser versado en la cultura homosexual de la lengua meta para poder reproducir todos los matices del texto original. Como muestra el caso de la “Oda a Walt Whitman” vertida al polaco por Jacek Lyszczyna, incluir menciones directas a la homosexualidad masculina no es suficiente si se traduce “maricas” como “chłopcy” [muchachos].

A la luz de lo expuesto anteriormente, cabe preguntarse si en las traducciones polacas de la poesía lorquiana pueden detectarse señas de *queering translation*, en términos de Marc Démont. Esta estrategia —recordémoslo— consiste en traducir textos de manera que se desestabilicen los significados y se mantenga un alto grado de ambigüedad, contrariamente a *minoritizing translation*, que no hace sino fijar los significados, y a *misrecognizing translation*, la cual falla en reconocer la disidencia sexual. Para contestar a esta pregunta, conviene analizar las traducciones de las gacelas del tomo *Diván del Tamarit* y los *Sonetos del amor oscuro*. En ambos grupos de poemas, encontramos fragmentos en los que el yo poético se dirige a su amor expresando sus quejas. Esos versos son particularmente interesantes, puesto que obligan al traductor de la lengua polaca a elegir el género del destinatario. A ese respecto, como ya se ha anticipado, es llamativo el caso de las gacelas traducidas por Irena Kuran-Bogucka, cuyas dos versiones se publicaron en 1982 (García Lorca, 1982: 285–297) y 1994 (García Lorca, 1994: 17–29), respectivamente. Otros traductores vertieron al polaco sendas selecciones de esos poemas: Jerzy Ficowski (García Lorca, 1958: 133–135), “De la muerte oscura”, “Del amor maravilloso”; Jarosław Marek Rymkiewicz (García Lorca, 2011: 61–79), todas menos “Del amor desesperado” y “Del amor maravilloso”; Leszek Engelking (García Lorca, 2017a: 95–104), todas menos “Del amor con cien años”¹⁶.

A los efectos de este artículo, son pertinentes las traducciones de las gacelas I “Del amor imprevisto”, II “De la terrible presencia”, III “Del amor desesperado” y IX “Del amor maravilloso”, puesto que solo en estas aparecen elementos que marcan o sugieren el género del tú poético en cuanto objeto amoroso. Los fragmentos analizados han sido yuxtapuestos en la siguiente tabla. Las abreviaturas corresponden con las iniciales de los respectivos traductores: JF, Jerzy Ficowski; IKB, Irena Kuran-Bogucka; JMR, Jarosław Marek Rymkiewicz; LE, Leszek Engelking:

¹⁶ Tanto Irena Kuran-Bogucka como Leszek Engelking incluyeron en sus respectivas ediciones polacas la “Gacela del mercado matutino” como parte del poemario *Diván del Tamarit* (García Lorca, 1982: 297, 1994: 29, 2017a: 104). En la edición de Miguel García-Posada, el poema pertenece a la sección “Poemas sueltos III” (García Lorca, 2012).

	v. original	JF (1958)	IKB (1982)	IKB (1994)	JMR (2011)	LE (2019)
Gacela I “Del amor impre- visto”	martirizabas un colibrí de amor	–	żeś ty kolibra miłości w twych mocnych zębach dręczyła	że ty kolibra miłości dręczysz w swych zębach	że niosłaś w zębach krwawiącego kolibra miłości	kolibra miłości trzymasz w zębach i dręczysz
	yo enlazaba cuatro noches tu cintura		gdym ja przez czte- ry noce obejmował twa kibić smukłą	gdym ja przez czte- ry noce obejmował twa kibić smukłą	wiązałem twą przepaskę	ściskałem kibić
Gacela II “De la terrible presencia”	yo busqué		szukałem	szukałem	szukałem	szukałem
Gacela III “Del amor dese- sperado”	no me enseñes tu cintura fresca	–	lecz mi nie poka- zuje (<i>sic!</i>) kibici twojej białej	lecz mi nie pokazuj kibici twojej białej	ale mi nie poka- zuj twoich bioder chłodnych	jej tylko nie poka- zuj – zakryj kibić mroźną
	para que tú no ven- gas ni yo pueda ir	–	żebyś ty nie przyszła, bym ja nie mógł iść	Noc nie chce przyjść dziś, by tobie przyjść nie dać, bym ja nie mógł iść	–	Noc nie chce nadejść, więc ty przyjść nie możesz, a ja tu zostaję
Gacela IX “Del amor maravil- loso”	para que por ti muera y tú mueras por mí		byś ty zmarła prze- ze mnie, bym ja przez ciebie zmarł dziś	aż ja dziś umrę przez ciebie, prze- ze mnie ty umrzesz dziś		więc umieram dla ciebie, więc umie- rasz dla mnie
	eras junco de amor, jazmin mojado	byłaś trzcinią mi- łości, mokrym jaśminem	trzcinią miłości byłaś, jaśminem kropolistym	w tobiem trzcinę miłości miał, ja- śmin kroplisty	–	tyś trzcinią miłości i jaśminem mo- krym
	eras rumor de nie- ve por mi pecho	byłaś szmerem śniegu na mojej piersi głodnej	mej piersi niosłaś śnieżnych szme- rów świeżość	z ciebie pierś ma czerpała śnieżnych szmerów świeżość		tyś na piersi mojej – szmer właściwy śniegom

De la comparación se desprende que las traducciones realizadas desde la perspectiva heterosexista son las de Jerzy Ficowski, Irena Kuran-Bogucka (versión de 1982) y de Jarosław Marek Rymiewicz, ya que utilizan las formas femeninas de los verbos en la segunda persona (“żeś [...] dręczyła”, “że niosłaś”, “byłaś”, “żebyś ty nie przyszła”, “byś ty zmarła”). Así mismo, se produce la impresión de que el yo lírico, que se expresa en formas del masculino (“szukałem”, “bym ja nie mógł”, “gdym obejmował”, “wiązałem”) se dirige a una mujer. En otras palabras, pueden describirse como *misrecognizing translations*. En cambio, las de Leszek Engelking e Irena Kuran-Bogucka (versión de 1994) procuran evitar las marcas del género de la segunda persona. Evidentemente, los autores tuvieron en cuenta la biografía de Lorca. Dado que el tiempo pasado en la lengua polaca no puede usarse sin que se indique el género (masculino, femenino o neutro), los dos traductores se vieron obligados a elegir formas y estructuras gramaticales que no revelasen el género del tú poético. Así, Leszek Engelking en la gacela IX (“Del amor maravilloso”) optó por la elipsis del verbo, indicando la persona gramatical mediante la forma contracta “tyś”, compuesta por el pronombre personal *ty* y la desinencia *-ś*, propia de la segunda persona del verbo. A fuerza de esta solución —poco frecuente en la lengua polaca, propia del lenguaje literario— el traductor consiguió ocultar el género del destinatario del poema, pero borró así mismo la marca del tiempo pasado; el fragmento puede interpretarse de dos maneras: *tyś jest* [tú eres] o *tyś był(a)* [tú fuiste/tú eras]. En la gacela I (“Del amor imprevisto”), tanto Leszek Engelking como Irena Kuran-Bogucka (1994) decidieron usar las formas del tiempo presente (“trzymasz”, “dręczysz”), las cuales no expresan el género. Dejaron, sin embargo, las formas pasadas de la primera persona: “gdym ja obejmował”, “szukałem” (IKB), “ściskałem”, “szukałem” (LE), con lo cual el poema no guarda la coherencia temporal del original (“martirizabas un colibrí”, “yo enlazaba”). Pese a esos intentos, los traductores fallaron en ocultar el género del tú poético a nivel del léxico. Su equivalente predilecto de “cintura” es “kibić”, un sustantivo que —como ya se ha visto— connota cuerpo femenino (Bańko, 2000a: 612). Este nombre aparece en las gacelas I y II, de Irena Kuran-Bogucka (ambas ediciones) y de Leszek Engelking.

Irena Kuran-Bogucka, al darse cuenta de que el destinatario de las gacelas podría ser hombre, corrigió sus traducciones de 1982 y volvió a publicar las gacelas en 1994, junto con el estreno del ciclo completo de *Sonetos del amor oscuro* en polaco. Además de los cambios arriba comentados en las gacelas I y II, Kuran-Bogucka introdujo modificaciones sintácticas con el objeto de ocultar el género del tú poético. Así, en la gacela III “Del amor desesperado”, la oración subordinada final “para que tú no vengas ni yo pueda ir”, a diferencia de la versión de 1982, fue traducida como “Noc nie chce przyjść dziś, by tobie przyjść nie dać, bym ja nie mógł iść” [La noche no quiere venir hoy para a ti no dejarte venir, para que yo pueda ir]. El sujeto de “by tobie przyjść nie dać” [para a ti no dejarte venir] sigue siendo, pues, la noche. En cambio,

la oración subordinada final “para que por ti muera y tú mueras por mí” fue traducida con una subordinada temporal: “aż ja dziś umrę przez ciebie” [hasta que yo muera por ti]. Ahora bien, con esas modificaciones se ven afectados los valores estéticos del poema, ya que desaparece la repetición de las mismas estructuras sintácticas. El traductor que logró mantener ese recurso estilístico es Leszek Engelking, quien optó por traducir ambas oraciones finales mediante oraciones consecutivas: “więc ty przyjść nie możesz” [así que tú no puedes venir], “więc umieram dla ciebie, więc umierasz dla mnie” [así que yo muero por ti, así que tú mueres por mí]. Es de notar que Irena Kuran-Bogucka transformó también el verso “eras junco de amor, jazmín mojado” de la gacela IX, respecto a la versión de 1982, la cual era una traducción casi literal: “trzcina miłości byłąś, jaśminem kroplistym”. La nueva reza: “w tobiem trzcinę miłości miał, jaśmin kroplisty” [en ti yo tenía el junco de amor, jazmín de rocío]. Con el cambio del sujeto (de “tú” a “yo”), la traductora consiguió no expresar el género del destinatario.

En definitiva, el análisis de las traducciones de las gacelas muestra claramente que tres autores (Jerzy Ficowski, Irena Kuran-Bogucka [1982], Jarosław Marek Rymkiewicz) prepararon versiones en las que es detectable la perspectiva heterosexista, tratada como universal. La elección del género femenino pudo ser automática en el caso de las traducciones realizadas en 1958 y 1982, pero no en el año 2011. Es altamente probable que Jarosław Marek Rymkiewicz tomara la decisión de introducir las formas femeninas de manera consciente, alejándose de este modo del original, que no incluye marcas del género. Las traducciones de 1994 y 2019, por el contrario, evitan el uso de las marcas del género, pero solo respecto de la segunda persona; el “yo” poético es siempre masculino, pese a que el texto original también aquí es ambiguo. Con todo, las traducciones de Kuran-Bogucka (1994) y de Engelking no pueden considerarse como *queer translations*. Si bien es cierto que reproducen la ambigüedad de la segunda persona, sugieren el género femenino del destinatario a nivel lexical. Para que pudieran tratarse como traducciones *queer*, las gacelas en polaco tendrían que sugerir lo contrario, a saber, que el destinatario podría ser masculino, manteniendo esta cuestión deliberadamente abierta y jugando con los significados de las demás palabras. Así, cumplirían con la definición propuesta por Marc Démont (2018: 163).

El único texto que parece introducir semejante juego con el lector es la traducción del soneto “Noche del amor insomne”, de Piotr Sobolczyk (2007). Las demás traducciones de los poemas del ciclo *Sonetos del amor oscuro*, publicadas por Zofia Szleyen (“Llagas de amor”, “El poeta habla por teléfono con el amor”, “El poeta pide a su amor que le escriba”, “Soneto de la dulce queja”) (García Lorca, 1987: 182–185); Irena Kuran-Bogucka (ciclo entero) (García Lorca, 1994: 45–55); Leszek Engelking (“El poeta habla por teléfono con el amor”, “[¡Ay voz secreta del amor oscuro!]”, “Llagas de amor”) (García Lorca, 2017a: 129–131) y Jacek Lyszczyn (“Soneto gongorino en que el poeta manda a su amor una paloma”, “Soneto de la guirnalda de rosas”,

“El poeta habla por teléfono con el amor”) (García Lorca, 2017b: 209–211), son relativamente fieles al original en lo que atañe a las marcas del género. Debido al uso frecuente del tiempo presente y de los imperativos, los sonetos no requieren de los traductores tanta creatividad como las gacelas para no tener que expresar el género del tú poético¹⁷. El género masculino del sujeto lírico es explícito en las traducciones de “El poeta pide a su amor que le escriba”, de Zofia Szleyen; “Soneto de la dulce queja”, “Llagas de amor”, “El poeta pide a su amor que le escriba”, “Noche de amor insomne”, de Irena Kuran-Bogucka. El “yo” poético masculino se expresa en las formas verbales del pasado en todos los casos menos en “Llagas de amor”, donde lo revela el epíteto “bezseny” [insomne].

En cuanto al género del destinatario —en el original, revelado como masculino solo en el soneto “El amor duerme en el pecho del poeta”, aunque incluso en este caso se podría argumentar que el masculino del verso “estás dormido” se debe al sustantivo “amor” del título— todas las traducciones polacas excepto “Noche del amor insomne” de Piotr Sobolczyk mantienen la ambigüedad de la versión castellana. En este poema, aparecen las siguientes formas verbales del pasado: “me puse a llorar”, “Tú desdén era un dios”, “tú reías”, “llorabas tú” (García Lorca, 2012). Kuran-Bogucka optó por una solución que aplicó también en las gacelas III y IX (versión de 1994), a saber, cambió el sujeto de la oración para evitar el uso de la segunda persona del tiempo pasado. Así, “tú reías” se tradujo como “śmiech twój o to nie dbał wcale” [tu risa no se preocupaba por ello]; “llorabas tú por hondas lejanías”, como “przeptywał płacz twój przez otchłanne dale” [tu llanto fluía por hondas lejanías]. En otras palabras, los verbos “reír” y “llorar” fueron reemplazados por sustantivos “risa”, “llanto” y usados como sujetos de la oración. La primera persona de “me puse a llorar”, sin embargo, se mantuvo: “Jam płakał”.

La versión de Sobolczyk, en cambio, contrasta sin ambages los verbos en primera y segunda persona, explicitando al “yo” y al “tú” poéticos como masculinos: “ja zapłakałem” [me puse a llorar], “ty się śmiałeś” [tú reías], “ty płakałeś” [llorabas tú]. Sobolczyk introduce, además, el verbo “widziałeś” [veías] en el verso número tres de las dos primeras estrofas. Así pues, la primera parte del poema puede calificarse de *minoritizing translation*, ya que no deja lugar a dudas de que se trata de dos hombres en una relación amorosa. El elemento ambiguo que introduce un juego *queer* y que permite activar una lectura más atrevida que la versión de Irena Kuran-Bogucka se encuentra en la

¹⁷ Eso no significa que no constituyan un considerable reto para los traductores. Su dificultad radica en otros aspectos, como demuestran Kurek y Ziarkowska en su estudio (2022: 63–67): “Federico García Lorca and Juan Gelman, in whom it takes a special form of intertexts. The poets refer to others’ words out of a sense of the inadequacy of language and the inexpressibility of feelings that accompany them after the loss of their loved ones – loneliness, despair, abandonment. At the same time, the act of “rewriting” earlier texts as an expression of apophatic theology is present in St. John himself. An analysis of Lorca’s Polish translations, as well as of Gelman’s experimental poems, leads to the conclusion that the complex web of diachronic intertextual references poses a difficult challenge to the translator and requires extensive historical literary and cultural competence”.

estrofa tercera: “las bocas puestas sobre el chorro helado / de una sangre que se derrama”. Piotr Sobolczyk tradujo estos dos versos de la siguiente manera: “usta złożone na wytrysku zamarniętym / krwi co rozlewa nieskończone morze”, mientras que Irena Kuran-Bogucka: “i usta więził, spływając aż w gardło / bezkresnym nurtem, krwi strumień lodowy”. El sustantivo *wytrysk* se entiende como “chorro”, pero también “eyaculación”. El vocablo *strumień*, usado por Kuran-Bogucka (“flujo”, “corriente”, “arroyo”), está desprovisto de esa alusión sexual. Teniendo en cuenta las aportaciones de Ángel Sahuquillo (1991: 120–128) acerca del significado de tales metáforas como “sangre”, “vena” y “beso” en el lenguaje codificado de Lorca, la traducción “queerizante” de Sobolczyk —al contrario de la de Kuran-Bogucka— hace hincapié en la interpretación sexual del fragmento, sin que queden excluidas otras. Invita asimismo a reinterpretar en la misma clave otros poemas lorquianos, donde también encontramos elementos del campo semántico “sangre” (en “El poeta pide a su amor que le escriba”, “rasgué mis venas sobre tu cintura”; en “Carne”, “Las venas alargarán sus puntas” o en “Nueva York”, “sangre de marinero” [Sahuquillo, 1991: 121, 127]). En este sentido, la versión de Sobolczyk es la única traducción de entre las analizadas en el presente estudio que contiene indicios de lo que Marc Démont llamara *queering translation*.

5. Conclusiones

Como se ha podido constatar, las traducciones polacas de la poesía lorquiana analizadas en este trabajo no reconocen, en su mayoría, la dimensión homosexual de esta. Por lo tanto, corresponden con la categoría de *misrecognizing translation*, en términos de Marc Démont (2018: 163). Las traducciones que apuntan de forma consciente al subtexto homosexual de los poemas (*minoritizing translation*) son escasas, lo cual se debe, en parte, a la ambigüedad presente en los originales y a los intentos por parte de los traductores a reproducirla en la lengua meta. Esa reproducción, si bien se consigue a fuerza de cambios gramaticales (incluidas las modificaciones sintácticas a costa de los valores estéticos), suele fallar a nivel léxico. Pese a los esfuerzos de los traductores conscientes del homoerotismo subyacente en los poemas lorquianos, las versiones polacas de esas obras, menos en un caso, no pueden considerarse como ejemplos de *queering translation*, pues carecen de elementos que permitan activar una lectura *queer* sin que se pierda la ambigüedad general del texto.

El análisis realizado de las versiones polacas de los poemas escogidos de Federico García Lorca corrobora que la traducción de textos con timbres homoeróticos entraña numerosos problemas y requiere amplias competencias de los traductores. Estos, además de cumplir con los requisitos estándar, propios de la traducción literaria, deben ser versados en los códigos de expresión

de la homosexualidad y en el argot de las minorías, tanto en la lengua de partida como en la lengua meta, para poder reconocer y reflejar los elementos clave en sus traducciones. Asimismo, deben conocer las diferencias entre los discursos gay y *queer* para tomar decisiones conscientes acerca de las estrategias a adoptar al traducir textos con marcas de disidencia sexual.

Referencias bibliográficas

- Baer, Brian James, y Klaus Kaindl (eds.) (2017): *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*, New York, London, Routledge, <<https://doi.org/10.4324/9781315505978>>.
- Bańko, Mirosław (ed.) (2000a): *Inny słownik języka polskiego PWN: A-Ó*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Bańko, Mirosław (ed.) (2000b): *Inny słownik języka polskiego PWN: P-Ż*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Binding, Paul (1987): *García Lorca o la imaginación gay*, Barcelona, Laertes.
- Démont, Marc (2018): “On Three Modes of Translating Queer Literary Texts”, en Brian James Baer y Klaus Kaindl (eds.), *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*, New York, London, Routledge, pp. 157–171.
- Dubisz, Stanisław (ed.) (2008a): *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN: K-Ó*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Dubisz, Stanisław (ed.) (2008b): *Uniwersalny słownik języka polskiego PWN: T-Ż*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Eco, Umberto, Richard Rorty, Jonathan Culler y Christine Brooke-Rose (2014): *Interpretación y sobreinterpretación*, Stefan Collini (ed.), Juan Gabriel López Guix (trad.), Madrid, Akal.
- Epstein, B. J., y Robert Gillett (eds.) (2017): *Queer in Translation*, London, New York, Routledge.
- García Lorca, Federico (1958): *Poezje wybrane*, Jerzy Ficowski (ed.), Jerzy Ficowski (trad.), Warszawa, PIW.
- García Lorca, Federico (1982): *Poezje*, Irena Kuran-Bogucka (trad.), Gdańsk, Wydawnictwo Morskie.
- García Lorca, Federico (1987): *Od pierwszych pieśni do słów ostatnich*, Zofia Szleyen (ed.), Zofia Szleyen (trad.), Wydawnictwo Literackie.
- García Lorca, Federico (1994): *Sonet y ciemnej miłości*, Irena Kuran-Bogucka (trad.), Bydgoszcz, Instytut Wydawniczy Świadectwo.
- García Lorca, Federico (2011): *Śpiewak cygańskich romansów*, Jarosław Marek Rymkiewicz (ed.), Jarosław Marek Rymkiewicz (trad.), Warszawa, Sic!
- García Lorca, Federico (2012): *Poesía completa*, Miguel García-Posada (ed.), Nueva York, Vintage Español, epub.
- García Lorca, Federico (2017a): *Gips i jaśmin: poezje wybrane*, Leszek Engelking (ed.), Leszek Engelking (trad.), Łódź, Oficyna.
- García Lorca, Federico (2017b): *Piosenka o chłopcu o siedmiu sercach i inne wiersze*, Jacek Lyszczyzna (ed.), Jacek Lyszczyzna (trad.), Warszawa, Zeszyty Literackie.
- García Lorca, Federico (2019a): *Federico García Lorca — od symbolizmu do surrealizmu*, Jacek Lyszczyzna (ed.), Jacek Lyszczyzna (trad.), Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- García Lorca, Federico (2019b): *Wiersze i wykłady*, Justyna Ziarkowska y Marcin Kurek (eds.), Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Holman, Michael, y Jean Boase-Beier (1999): “Introduction: Writing, Rewriting and Translation Through Constraint to Creativity”, en *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*, Manchester, St. Jerome Publishing, pp. 1–17.

- Ingenschay, Dieter (2022): *Eine andere Geschichte der spanischen Literatur: Von Cervantes bis zur Gegenwart*, Berlin, Boston, De Gruyter, <<https://doi.org/10.1515/9783110747171>>.
- Jankowski, Edmund (ed.) (1996): *Słownik pseudonimów pisarzy polskich*, Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- Kurek, Marcin, y Justyna Ziarkowska (2022): “Czy poezja jest przekładem?: Święty Jan od Krzyża w polskich tłumaczeniach Federica Garcii Lorki i Juana Gelmana”, *Między Oryginałem a Przekładem*, 28, 2(56), pp. 61–77, <<https://doi.org/10.12797/MOaP.28.2022.56.04>>.
- Martínez Pleguezuelos, Antonio J. (2018): *Traducción e identidad sexual: reescrituras audiovisuales desde la Teoría Queer*, Granada, Comares.
- Mira, Alberto (1999): “Pushing the Limits of Faithfulness: A Case for Gay Translation”, en *The Practices of Literary Translation: Constraints and Creativity*, Manchester, St. Jerome Publishing, pp. 109–123.
- Moliner, María (2016): *Diccionario de uso del español*, 4.^a ed., Madrid, Gredos.
- Ruiz Mantilla, Jesús, y Tommaso Koch (2017): “Las obras de Unamuno, Valle-Inclán, Lorca, Muñoz Seca y otros 373 autores pasan a dominio público”, *El País*, 02/01/2017, <https://elpais.com/cultura/2016/12/30/actualidad/1483092260_837815.html?event_log=oklogin>.
- Sahuquillo, Ángel (1991): *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina: Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciada del amor homosexual*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».
- Santaemilia, José (ed.) (2005): *Gender, Sex and Translation: The Manipulation of Identities*, New York, London, Routledge.
- Santaemilia, José (2017): “Sexuality and Translation as Intimate Partners? Toward a Queer Turn in Rewriting Identities and Desires”, en Brian James Baer y Klaus Kaindl (eds.), *Queering Translation, Translating the Queer: Theory, Practice, Activism*, New York, London, Routledge, pp. 11–25.
- Skwara, Marta (2010): «*Polski Whitman*». *O funkcjonowaniu poety obcego w kulturze narodowej*, Kraków, Universitas.
- Sobolczyk, Piotr (2007): “Noc miłości bezsennej”, *Europa. Tygodnik idei*, 13, p. 16.
- Sontag, Susan (1984): “Notas sobre lo «camp»”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*, Horacio Vázquez Rial (trad.), Barcelona, Seix Barral, pp. 303–331.
- Spicer, Jack (1957): “Ode for Walt Whitman, by Jack Spicer”, *Poeticous*, <<https://www.poeticous.com/jack-spicer/ode-for-walt-whitman>>.
- Villanueva-Jordán, Iván Alejandro (2019): “Abrir paso a las masculinidades gays en la traductología / Opening the Way to Gay Masculinities in Translation Studies”, *Asparkia. Investigació feminista*, 35, pp. 129–150, <<https://doi.org/10.6035/Asparkia.2019.35.7>>.
- Villena, Luis Antonio de (2011): “La sensibilidad homoerótica en Romancero gitano”, *Castilla. Estudios de Literatura*, 2, pp. 501–516.
- Walsh, Andrew Samuel (2020): *Lorca in English: A History of Manipulation through Translation*, New York, London, Routledge, <<https://doi.org/10.4324/9780429292040>>, epub.

Negotiating the Homosexual Dimension of Federico García Lorca's Poetry in Polish Translations: Challenges and Misunderstandings

Keywords: Federico García Lorca — poetry — homosexuality — translation — Polish.

Abstract

This paper analyzes Polish translators' strategies towards the homosexual subtext present in selected poems by Federico García Lorca, published in Poland between 1955 and 2019: “San Miguel”, “Muerte de Antoñito el Camborio”, “Tu infancia en Mentón”, “Oda a Walt Whitman”,

gacelas from *Diván del Tamarit* and sonnets belonging to the cycle of *Sonetos del amor oscuro*. The article focuses on the challenges faced by the translators and the errors they made when dealing with camp elements and allusions to male homosexuality. Following the terminology proposed by Marc Démont (misrecognizing, minoritizing and queering translation), the paper shows that the Polish translators tend to misrecognize the homosexual dimension of Lorca's poems. The minoritizing translations are seldom, and there is only one example of queering translation, in spite of the fact that the authors of more recent translations seem to be aware of the ambiguous nature of Lorca's poetry.