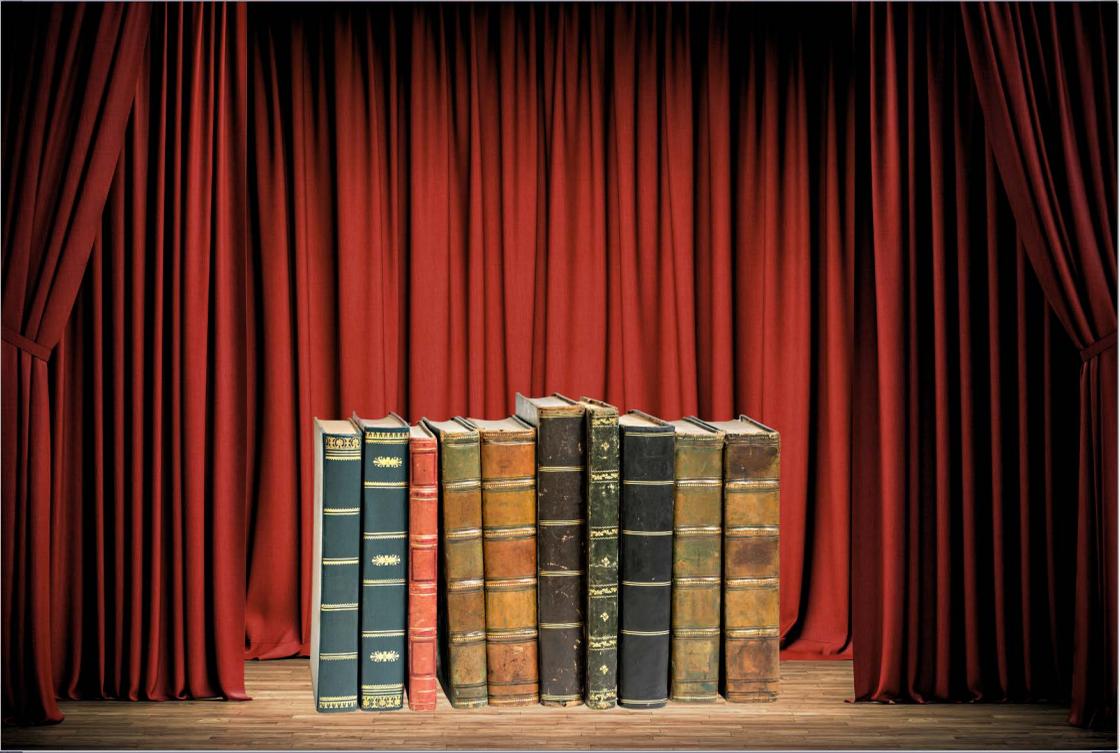


Orbis Pictus

Eszter Katona



Estudios sobre traducción,  
recepción y teatro



Szeged Humanities Press

## **Estudios sobre traducción, recepción y teatro**



Eszter Katona

# Estudios sobre traducción, recepción y teatro



**SZEGED HUMANITIES PRESS**

Szeged

2025

## ORBIS PICTUS

Editores y consejo asesor:  
Zoltán Gyenge, Klára Sándor,  
Kent Cartwright, Szabolcs Hoczopán, Attila Kiss, Sándor Laczkó,  
Zenón Luis-Martínez

© Eszter Katona

SZEGED HUMANITIES PRESS  
University of Szeged, Faculty of Humanities and Social Sciences

Editor responsable: Zoltán Gyenge  
Editora responsable: Klára Sándor  
Diseño de la cubierta: Anna Júlia Gyenge  
Lectoras: Zsuzsanna Csikós, Lucila González Alfaya,  
Inés Daniela Navarro Di-Meo, Laia Serret Prunera  
Maquetación: Dóra Szauter

DOI: <https://doi.org/10.14232/op.2025.1>

ISBN 978-963-688-053-8 (PDF)

ISSN 3094-1709 (Online)

ISSN 3057-9430 (Nyomtatott)

A la memoria de Mária Dornbach



# Índice

Introducción .....9

## PARTE PRIMERA: TRADUCCIÓN Y RECEPCIÓN

Tres traducciones húngaras del *Romancero gitano* de Federico García Lorca...17

Dos versiones húngaras de *La casa de Bernarda Alba*

de Federico García Lorca .....39

Miguel de Unamuno en húngaro .....63

¿Cómo traducir la memoria? Traducción húngara de varias piezas

españolas del teatro de la memoria.....81

Traducción de textos teatrales en español al húngaro.

Experiencias de un curso de traducción literaria (2016–2023) .....93

## PARTE SEGUNDA: LECTURAS PARALELAS

Victoria Kent: mujer política, exiliada y lesbiana en dos obras

de la dramaturgia española actual..... 115

Dos dramas sobre “el amor oscuro” ..... 135

Federico García Lorca y Antonio Machado en dos dramas de hoy ..... 153

Libertad artística y autoritarismo en dos obras de teatro .....171

Exilio, identidad, fronteras y encuentros en dos textos breves de teatro .....187

## PARTE TERCERA: LORCA, UN CLÁSICO MODERNO

Presencia y ausencia del hombre en el teatro lorquiano..... 205

Rupturas lorquianas en *Así que pasen cinco años*.....217

Los clásicos como fuente de modernidad en la dramaturgia lorquiana..... 233

Metateatralidad en los dramas de Federico García Lorca ..... 245

Nueva York en un poeta .....257

Bibliografía..... 275



# Introducción

Traducción, recepción y teatro – las tres palabras clave en torno a las que se organizan las partes de este libro e indican también los tres enfoques de mis investigaciones en la última década. Las primeras dos están estrechamente unidas, ya que sin traducción no existe recepción de la literatura de una cultura extranjera en otro país. Junto a estas dos, el teatro y el género dramático fueron los que también marcaron el rumbo de mi interés del último periodo. En el presente tomo he reunido mis ensayos escritos entre 2014 y 2024, publicados en tomos colectivos y en revistas, aunque todos han sido revisados y modificados o ampliados cuando la actualización era necesaria por la distancia temporal desde su primera aparición.

El tomo está dividido en tres partes y en cada una se encuentran cinco capítulos. La primera parte, dedicada a la traducción literaria, contiene tres ensayos que examinan y comparan diferentes traducciones húngaras de obras literarias españolas, mientras que los otros dos están enfocados en la práctica y presentan los retos con los que me encontré, por un lado, como traductora y, por otro, como profesora que enseña esta disciplina.

El primer capítulo de la primera parte resume brevemente la recepción de la obra de Federico García Lorca en Hungría. El primer volumen completo del poeta, publicado en húngaro en 1947, fue el *Romancero gitano*, gracias al trabajo traductor de Ervin Gyertyán y László András. Desde un volumen de selección de 1963 los lectores húngaros pueden leer estos romances también en una tercera versión, en las excelentes traducciones de László Nagy. El objetivo de mi análisis es comparar las tres traducciones del famoso poemario seleccionando tres poemas (*Romance de la luna, luna*; *La monja gitana*; *Preciosa y el aire*) para mostrar tanto las diferencias y semejanzas poéticas, semánticas y sintácticas como la importancia del trabajo del traductor para transmitir el *duende* lorquiano.

En el centro del análisis del segundo capítulo sigue estando García Lorca y su último drama, *La casa de Bernarda Alba* que determinó la popularidad del dramaturgo en los teatros húngaros. Hasta 1976 los directores usaron la primera traducción, la versión del hispanista László András, publicada en 1955. Hubo que esperar dos décadas, hasta el cuadragésimo aniversario de la muerte del dramaturgo andaluz para que naciera una nueva traducción, la del poeta László Nagy. El

ensayo enfoca la atención en el examen de su versión: primero intenta reconstruir el proceso de la traducción utilizando el diario de Nagy, luego compara sus soluciones con la primera versión húngara –examinando tanto varias palabras concretas como refranes, giros idiomáticos o frases hechas–, y termina con detallar el éxito del estreno, en gran parte debido a la nueva traducción.

El tercer capítulo se dedica a Miguel de Unamuno y tiene el objetivo de presentar su recepción en Hungría. Se enfoca, en especial, en las traducciones de sus obras y en la cuestión de la retraducción, a propósito de las dos versiones húngaras, por una parte, de *Nada menos que todo un hombre* –la primera del año 1923 y la segunda de 1999– y, por otra, de la novela *Niebla*, cuya primera edición española (1914) cumplió los 110 años en 2024. La primera versión húngara de la más famosa novela de Unamuno nació en 1924, mientras que la segunda se publicó en 2021. Los dos textos húngaros –y casi un siglo entero que pasó entre los dos– nos brindan la oportunidad de reflexionar también sobre la necesidad de la retraducción.

El penúltimo capítulo de la primera parte se enfoca en mi propia (aunque poca) experiencia que tuve como traductora al trasladar del español al húngaro ocho dramas españoles que pertenecen al género del teatro de la memoria. Durante el trabajo me encontré con la problemática de la internacionalización de estas piezas. Estos textos funcionan en España porque todos los españoles han estudiado sobre la Guerra Civil, sus consecuencias y sobre la dictadura de Franco. El público español entiende estos textos porque muchos tenían un pariente fusilado, enterrado en una cuneta, encerrado en una prisión o exiliado. Es decir, los españoles, al leer o ver estas obras, pueden contar no solo con un componente histórico y cultural estudiado sino con un factor emocional vivido o heredado. Sin embargo, los espectadores de otras naciones, fuera del contexto, no tienen los mismos conocimientos y experiencias sobre dicho periodo histórico. Con el ejemplo de las ocho piezas traducidas presento varios puntos problemáticos con los que me enfrenté durante el trabajo.

Dedico el quinto capítulo de esta parte a comentar otra experiencia que adquirí durante ocho años de enseñanza de la traducción literaria en un seminario para estudiantes de máster. En este curso, después de estudiar la historia de las traducciones de la literatura española al húngaro, solemos realizar dos tipos de trabajo: por una parte, comparamos textos literarios en español con sus traducciones húngaras ya existentes y, por otra, traducimos textos teatrales en español al húngaro. Este capítulo presenta los motivos por los que elegimos los textos y

los dramas concretos, así como el desarrollo del trabajo y las dificultades que los estudiantes encontraron durante la traducción.

La segunda parte del libro, con el título *Lecturas paralelas* contiene cinco ensayos sobre varios dramas actuales analizados en parejas. El primer estudio reconstruye a la figura de Victoria Kent –mujer política, lesbiana y exiliada– a través de dos obras de teatro: *La verdadera identidad de Madame Duval* de Miguel Antonio Morales Montero y *Las raíces cortadas* de Jerónimo López Mozo.

El objetivo del segundo capítulo es ofrecer una lectura y un análisis paralelos de los dramas *La piedra oscura* de Alberto Conejero y *La anatomía de un vencejo* de Antonio Miguel Morales Montoro. Ambos dramas se construyen a partir de un diálogo entre dos personajes que parecen enemigos, representantes de los vencidos y los vencedores, con la Guerra Civil y los primeros meses de la dictadura franquista de fondo. Ambas obras pertenecen al género del teatro de la memoria y tratan sobre el amor homosexual, el rechazo o la aceptación del otro y la condición de ser diferente de la sociedad mayoritaria.

El tercer capítulo ofrece a los lectores otro análisis paralelo de dos dramas recientes del teatro español, cuyas lecturas nos permiten tener una visión dramática y a la vez poética de dos figuras determinantes de las letras españolas del siglo XX. Antonio Machado aparece como protagonista en *La milonga del destierro y los días azules* de Antonio Miguel Morales Montoro, mientras que Federico García Lorca es un personaje ausente y latente en *La piedra oscura* de Alberto Conejero. El análisis se centra en los elementos biográficos, la obra y la voz de los dos poetas transmitidos por las dos piezas. Además, se enfocará también en el magistral juego para- e intertextual con los escritos de los dos artistas que prestan a los textos dramáticos una especial calidad poética.

El siguiente capítulo es una interpretación comparativa de las obras *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo y *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga. El motivo de la comparación surge de las propias obras: ambas representan, por un lado, cómo reacciona el artista –el pintor Francisco Goya y el escritor Mijaíl Bulgákov– frente al autoritarismo y, por otro, qué método tiene la ideología imperante para reprimir a los artistas que se rebelan contra el sistema totalitario independientemente de la época histórica.

El último ensayo de la segunda parte enfoca la atención en dos textos breves del teatro español actual que tratan sobre el tema del exilio, la identidad y la frontera. El texto de José Sanchis Sinisterra, *Dos exilios* examina la difícil situación de dos hermanos: uno vive en México como exiliado de la Guerra Civil, el otro se

queda en España y sufre por todos los temores de un exilio interior. En *La frontera* de Laila Ripoll, del diálogo entre un abuelo muerto y su nieto se perfilan dos distintos destinos de exiliados. En ambas piezas sucede un encuentro –que aunque parece imposible, puede realizarse gracias a la magia del teatro– que dirige nuestra atención hacia los temas relacionados con el exilio.

En la tercera parte seguimos con el teatro y vuelve “el protagonismo” de García Lorca, un clásico moderno y contemporáneo. Del poeta andaluz escribí dos monografías –una en húngaro (Katona 2016), otra en español (Katona 2017a)– pero desde la fecha de estas publicaciones tampoco he terminado la investigación sobre el teatro lorquiano. El mundo dramático de Lorca se ha estudiado mucho desde la perspectiva de la mujer visto que el dramaturgo de Fuente Vaqueros creó unos papeles femeninos inolvidables. Sin embargo, los hombres también merecen igual atención, sean presentes, latentes o ausentes. Por eso, el primer capítulo de esta sección dirige la atención de los lectores hacia los papeles masculinos menos conocidos por el público y menos examinados por la crítica.

La vida del famoso granadino estaba llena de cambios: empezó su carrera como pianista, se introdujo en el mundo de las letras con la prosa y llegó a su plenitud artística como poeta y dramaturgo. Si analizamos su poesía (desde la poesía tradicional, a través del neobarroquismo gongorista para llegar hasta el surrealismo) y el teatro (la distinción entre *el teatro al aire libre* y *el teatro bajo la arena*) también podemos observar unas rupturas a veces muy radicales, estrechamente unidas, por un lado, a las tendencias literarias de los años veinte, y por otro, a la vida más íntima de García Lorca. El segundo capítulo examina un segmento especial de estas rupturas lorquianas a través de la obra *Así que pasen cinco años* (*Leyenda del tiempo*), una pieza particular de la dramaturgia lorquiana y de su concepto sobre el *teatro irrepresentable*.

El título de la última parte del libro, *Lorca, un clásico moderno* ya sugiere todo lo que intenté examinar en el tercer capítulo de esta sección. La influencia del teatro del Siglo de Oro sobre la obra de García Lorca es indudable. El dramaturgo andaluz heredó de Lope de Vega, Cervantes, Calderón de la Barca y Shakespeare muchos aspectos ideológicos y formales del arte teatral, y esta herencia se manifestó en dos vertientes: tanto en sus obras propias, como en su trabajo con La Barraca. En el repertorio de la compañía de teatro universitario ambulante aparecieron obras como *La vida es sueño*, *El burlador de Sevilla*, *El caballero de Olmedo*, *Fuenteovejuna* o *La dama boba*, entre otras. Las adaptaciones escénicas de estas obras enriquecieron de manera extraordinaria la dramaturgia posterior de Lorca.

El capítulo se enfoca en la cuestión de la adaptación que en sí misma engloba la problemática de la modificación y transcripción de la obra original con el fin de acercar la obra al público del momento, en este caso, construyendo un puente entre los textos dramáticos del siglo XVII y los espectadores de los años treinta del siglo XX. Busco las respuestas a unas preguntas concernientes a la adaptación utilizando, por un lado, las investigaciones recientes sobre la relación entre el teatro clásico y García Lorca y, por otro, las declaraciones propias del autor sobre la “exhumación” de los clásicos.

La obra dramática de Federico García Lorca nos ofrece una amplia posibilidad de analizar fenómenos como metateatro, teatro en el teatro o *mise en abyme*. Por la gran variedad formal del teatro lorquiano, el cuarto capítulo de la tercera parte quiere enfocar la atención solamente en tres aspectos. El primero es el análisis de los prólogos en las piezas lorquianas, el segundo, el de la función de unos fragmentos introducidos en los textos en los que se ve toda la historia en miniatura y, por último, destaco dos obras “irrepresentables” de García Lorca: *El público*, considerado por el propio dramaturgo como un espejo del público, y *Comedia sin título*, un teatro autorreferente.

García Lorca pasó un año entero en América –en 1929–1930, nueve meses en Nueva York y tres en Cuba– que dejó una huella imborrable en su vida. Lejos de su familia, en la Gran Manzana, el joven andaluz recibió un sinfín de impulsos que enriquecerían tanto su obra como su personalidad. Tras investigar la abundante correspondencia de García Lorca y varios estudios recientes sobre su estancia en la metrópoli, el último capítulo del libro hace un recorrido basado en las impresiones y experiencias del poeta –los amigos, el idioma inglés, la ciudad, el Broadway, el Harlem, los afroamericanos–, vividas en aquel “Babilonia trepidante y enloquecedora”.

\*\*\*

Quisiera dedicar este libro a la memoria de Mária Dornbach (1946–2024), mi antigua profesora de literatura, etnógrafa, santera y traductora literaria. En mis años universitarios –todavía en el milenio anterior– fue ella quien despertó mi interés por el teatro en general y, en concreto, por los dramas de García Lorca, y quien me entusiasmó para que empezara a traducir obras de teatro. En 2008, cuando se jubiló, heredé varios cursos suyos en el Departamento de Estudios His-

pánicos de la Universidad de Szeged en los que siempre intento mantener viva su memoria. Su personalidad y su trabajo profesional me inspiraron mucho y aunque con su partida he perdido la posibilidad de futuros diálogos, su legado queda no solo conmigo, sino con toda la comunidad de los hispanistas húngaros.

Parte primera

**Traducción y recepción**



# Tres traducciones húngaras del *Romancero gitano* de Federico García Lorca

“...soñando viejas luces de Hungría  
por los rumores de la tarde tibia...”

(*Pequeño vals vienés*<sup>1</sup>)

(García Lorca 2008, II: 246)

## García Lorca en Hungría

Federico García Lorca tiene una posición excepcional en Hungría porque es el único entre los autores de lengua hispana cuya obra completa ha sido traducida al húngaro, por lo que nuestros lectores pueden conocer bastante bien tanto la poesía como el teatro del granadino. La primera pregunta de todas las investigaciones de recepción literaria cuando se trata de un autor extranjero es cómo llegó la fama del artista a la cultura acogedora y de qué manera le conoció el público receptor. Es interesante que los lectores húngaros pudieran conocer a García Lorca mucho antes de que su obra apareciera en nuestro idioma. Como constata Mész, “queríamos antes a Lorca y solo mucho después empezamos a conocerle. Radnóti celebró su réquiem”<sup>2</sup> (1984, 73).

Verdaderamente, Miklós Radnóti, con un destino igualmente trágico a su contemporáneo andaluz<sup>3</sup>, fue quien eternizó el nombre de su colega en la lite-

---

1 Aunque García Lorca nunca estuvo en Hungría, probablemente durante la travesía entre Europa y América en 1929, en el transatlántico Olympic conoció a un chico de cinco años de origen húngaro que contaba al poeta sobre su patria (Gibson 2010, 369). El verso citado del poema *El pequeño vals vienés*, que pertenece al poemario *Poeta en Nueva York*, guarda este recuerdo.

2 En adelante, los fragmentos tomados de autores húngaros serán citados en mi traducción.

3 Miklós Radnóti (1909–1944), poeta húngaro, fue fusilado por los fascistas en 1944. Al igual que García Lorca, Radnóti también fue enterrado en una fosa común.

ratura húngara. En sus poemas como *Elegía*, *Duérmete*, *España*, *España* aparece desde el otoño de 1936 el tema de la Guerra Civil y la preocupación del poeta por el pueblo español. En los versos del poema *Duérmete* (1937) podemos leer lo siguiente:

Siempre asesinan en algún lugar,  
en el seno del valle con pestañas  
cerradas, en la cúspide que escruta.  
En cualquier lugar, y resulta en vano  
que digas por alivio, ¡queda lejos!  
¡En Shanghái o Guernica  
que están tan cerca de mi corazón  
como tu propia mano temblorosa,  
o más arriba, en Júpiter! [...]⁴ (Radnóti 2010, 40).

También se debe a Radnóti la primera mención del nombre del poeta granadino en la lírica húngara, en su epigrama titulado *Federico García Lorca* (1937) escribe:

Porque te amaba España  
por decirse tus versos los amantes...  
cuando vinieron qué más pudieron hacer,  
eras poeta... te mataron ellos.  
Ahora el pueblo sin ti batallas libra,  
¡ay, Federico García!⁵ (Radnóti 2010, 37).

Un año más tarde, en la *Primera égloga* (1938) de Radnóti, en el diálogo entre el pastor y el poeta, vuelve otra vez la figura y la muerte trágica de Federico:

Pastor  
Oigo, pues, por las cumbres de los feroces Pirineos  
los cañones discuten con cañones entre helados cadáveres sangrantes,  
soldados y osos junto escapan desde allí,  
la tropa de mujeres, niños, viejos, corren con su hatillo amarrado

---

4 Traducción de Víctor Rodríguez Núñez.

5 Traducción de Javier Pérez Bazo.

y se tiran al suelo si sobre ellos gira la muerte  
y tantos muertos allá yacen que no hay ni quien los limpie.  
Creo que conociste a Federico. ¿Acaso él huyó?, ¡dímelo!

Poeta

No, no huyó. Lo mataron dos años antes en Granada.

Pastor

¡García Lorca ha muerto! ¡Y nadie me lo ha dicho todavía!

La noticia de guerra corre rápido, y quien es un poeta

¡así desaparece! ¿es que Europa llevó luto por él?

Poeta

No se dieron ni cuenta. Tal vez el viento buscando en la brasa  
encuentre versos rotos en lugar de la hoguera y los recuerde.

Esto queda de la obra para el descendiente curioso.

Pastor

No huía. Se murió. Pues el poeta ¿a dónde puede huir?

Tampoco huyó el querido Attila [...] <sup>6</sup> (Radnóti 2010, 41–42).

Los lectores españoles podrían preguntar quién es este “Attila”, evocado por Radnóti en el último verso del fragmento citado. Fue Attila József, poeta húngaro que se suicidó en 1937 y a quien también inspiró la Guerra Civil española. En el poema *Epitafio de un labriego español* (1936) expresa su angustia de la siguiente manera:

Franco, el general, me enroló, feroz soldado, en sus filas.

Temí ser fusilado. No era posible huir.

Temí: luché con él contra la libertad, contra el derecho  
tras los muros de Irún. Y así también me halló la muerte<sup>7</sup>

(József 1999, 50).

Aunque no tenemos ningún documento escrito, es probable que Olivér Brachfeld<sup>8</sup> fuera el primer traductor de Federico García Lorca. Sabemos también que bajo su influencia nació en Radnóti el deseo de traducir poemas de Lorca y, con

---

<sup>6</sup> Traducción de Isabel Pérez Montalbán.

<sup>7</sup> Traducción de Fayad Jamís.

<sup>8</sup> Olivér Brachfeld (1908–1967), hispanista y psicólogo húngaro. Se doctoró en filología con sus investigaciones sobre las referencias a Hungría en la literatura catalana, pero luego, bajo la influencia de Alfred Adler, se orientó hacia la psicología.

la ayuda de las traducciones crudas de György Bálint<sup>9</sup>, se dedicó a este trabajo (Jánosi 2007, 14). A pesar de que estas traducciones nunca se publicaron, probablemente por la temprana y violenta muerte de Radnóti, podemos decir que, como afirmó el poeta István Baka, Miklós Radnóti situó a García Lorca en el panteón de la poesía húngara, y le aseguró la eternidad en nuestra literatura.

Desde la aparición de las primeras traducciones, actualmente podemos leer en húngaro todas las obras de García Lorca. Por un lado, ya las veintitrés publicaciones que componen esta lista muestran bien la popularidad editorial de Lorca en Hungría. Por otro lado, García Lorca, el dramaturgo está presente continuamente en las tablas húngaras desde 1955, desde la primera puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba* en el Teatro Katona József de Budapest<sup>10</sup>.

### ***El Romancero gitano*: ediciones en húngaro**

De la mencionada lista de las ediciones lorquianas sobresale la enorme popularidad del *Romancero gitano* entre nuestros traductores literarios. El primer volumen completo de Lorca publicado en húngaro fue, precisamente, el emblemático poemario, editado en 1947 por dos casas editoras húngaras, en la traducción de Ervin Gyertyán y László András.

Desde un volumen de selección (García Lorca 1963) el público húngaro pudo conocer estos romances también gracias al trabajo de un tercer traductor, el poeta László Nagy. Desde esta fecha, todos los volúmenes, sean selecciones o las *Obras completas*, contienen ya la traducción de Nagy. También en el libro editado en 1976 –para conmemorar el cuadragésimo aniversario de la muerte del poeta granadino– podemos leer el *Romancero* en la interpretación de László Nagy con las ilustraciones de Pablo Picasso.

Es decir, tenemos tres diferentes traducciones de la misma obra, hecho que indudablemente atestigua la importancia del poemario lorquiano dentro de la literatura universal<sup>11</sup>. Además, es digno de mención que no solamente del *Roman-*

---

9 György Bálint (1906–1943), escritor, periodista, crítico y traductor literario. Hizo un viaje a España y de aquella experiencia escribió su obra *Estuve en España* (Bálint 1983). Por su origen judío no pudo salvarse de los nazis, murió en un campo de concentración en 1943. Una estrofa de la *Quinta égloga* de Miklós Radnóti guarda también el recuerdo de la muerte trágica de Bálint.

10 Sobre la recepción del teatro lorquiano en Hungría véase Katona 2017a.

11 En 1996, después de las tres traducciones húngaras, el *Romancero* fue traducido también al

ero nacieron tres traducciones al húngaro, sino que también el famoso *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* inspiró a varios traductores literarios, entre ellos a László András, György Somlyó y László Nagy, es decir, dos de ellos los mismos que pusieron al húngaro también el *Romancero*.

Leyendo las tres diferentes traducciones del *Romancero*, y constatando las grandes diferencias estéticas entre ellas, me ha surgido la idea de hacer una comparación entre las versiones húngaras. Por supuesto, es imposible hacer un examen total, de verso en verso, ni es posible analizar todos los romances. En adelante, solo quisiera destacar tres romances concretos y presentar un posible método de comparación.

## Los tres traductores

En el caso de László András<sup>12</sup>, del prólogo (András 1947) del tomo escrito por el mismo traductor conocemos exactamente las circunstancias de la traducción. En 1942 András estuvo en la cárcel Torrijos de Madrid donde un joven prisionero, Ramos, le prestó un libro escolar editado en los años de la Segunda República, que contenía dos romances del *Romancero gitano*. La lectura de estos poemas impresionó tanto al joven húngaro que en seguida se puso a traducirlos sin tener conocimientos anteriores sobre el poeta andaluz. Después, ya en libertad, András empezó a buscar las obras lorquianas y logró comprar una edición clandestina del *Romancero*, publicada en 1937 por la Editorial Nuestro Pueblo<sup>13</sup>. En la introducción del tomo, András nos da una biografía sorprendentemente precisa sobre García Lorca. Además, nos ofrece también su opinión sobre el granadino del cual se siente su profunda admiración por el poeta de Fuente Vaqueros. “La fuerza lírica que penetra por todo, el hondo instinto musical, la imaginación pictórica

---

gitano, por József Choli Daróczy (García Lorca 1996).

12 László András (1919–1988), traductor literario, escritor, ensayista. Entre 1939–1946 estuvo en cárcel en España y luego en un campo de concentración en el Norte de África. Después de volver a Hungría fue redactor de la editorial Szikra y de la revista literaria *Nagyvilág*. Entre 1946–1948 ocupó el cargo del secretario de la Asociación Húngaro-Española. Entre 1963–1978 fue redactor de la edición española de la revista *Magyar Szemle*. Desde 1959 empezó a publicar regularmente, cultivó una prosa de hondos pensamientos, analizando cuestiones morales y éticas. Como traductor literario se ocupó sobre todo de la literatura española e hispanoamericana.

13 Primera edición que contiene el prólogo de Rafael Alberti y las viñetas de Juan Antonio. Las ilustraciones de aquel tomo son idénticas con las de la edición húngara.

caracterizan la poesía de García Lorca” (András 1947, 7) – escribe. El escritor húngaro cuenta también sobre el proceso de la traducción: “Siempre respeté estrictamente el sentido y los pensamientos de las poesías españolas” (András 1947, 10), aunque confiesa que en los títulos de los poemas a veces cambió la palabra *romance* por la expresión *balada* (en húngaro: *ballada*), porque opinaba que este género indica más adecuadamente en nuestra lengua la intención lorquiana.

En la edición de Cserépfalvi el prólogo fue escrito no por el traductor, sino por György Kassai, lingüista y traductor literario. En esta parte introductoria no encontramos detalles sobre el trabajo de Ervin Gyertyán<sup>14</sup>, sin embargo, la destacaría por dos conceptos equivocados. Uno, es un dato biográfico de Lorca, porque Kassai escribe que los soldados de Franco fusilaron al poeta en noviembre de 1936. Sabemos que la fecha exacta de la trágica muerte fue el 19 de agosto de ese mismo año. El segundo error, que incluso me causó mayor perplejidad que el primero, es la siguiente afirmación del literato húngaro: “en los poemas de Lorca casi no hay pensamiento” (Kassai 1947, 7). Si alguien conoce la obra tanto poética como dramática de Lorca, no puede aceptar estas palabras sin crítica.

En 1963 apareció la tercera traducción del *Romancero* dentro de la edición de las *Obras selectas* de Lorca. Según el crítico literario, Gábor Garai, con esta edición se eliminaron definitivamente las barreras lingüísticas entre el poeta español y el texto húngaro. El traductor elogiado por Garai fue László Nagy, gracias a quien esta selección es ya mucho más que los volúmenes anteriores. Garai (1964) opina que no hay otro poeta, tal vez en toda Europa, que tenga un lenguaje poético tan parecido al de Lorca. László Nagy tradujo un total de 33 poemas de Lorca: El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, los 18 romances del *Romancero* y 14 poemas más. En el conjunto de la obra traductora de Nagy, los poemas de García Lorca representan las cumbres estéticas más altas. Las investigaciones posteriores de los críticos húngaros (Takács 1982, Jánosi 2006a, 2006b) también confirman la calidad excepcional de las traducciones de Nagy.

Conocemos una anécdota graciosa sobre la atracción de Nagy hacia la poesía hispana y, en general, por el pueblo español. El poeta húngaro, a la pregunta de una entrevista “¿A qué parte del mundo te gustaría viajar?” respondió así: “Me gustaría viajar a España. Me he enamorado del pueblo español especialmente a

---

14 Ervin Gyertyán (1925–2011), escritor, periodista, crítico y esteta cinematográfico, historiador de literatura. Trabajó en diferentes casas editoras y revistas literarias húngaras. Ocupó cargos importantes en organizaciones nacionales (colaborador del Instituto Nacional de Ciencias Cinematográficas) e internacionales (vicepresidente de la Asociación Internacional de los Críticos de Cine) de cinematografía.

través de Lorca” (Nagy 1979, 46). Lo dijo en 1979, es decir, durante la era comunista cuando los húngaros no tenían pasaporte y no podían viajar libremente hacia el Oeste sin el permiso gubernamental. En Nagy se manifestó un respeto tan fuerte por la poesía española que en su libro –que contenía sus traducciones artísticas– colocó la poesía española en primer lugar, junto a la obra de Janus Pannonius, gran humanista húngaro.

Nagy empezó el trabajo con el *Romancero* probablemente en 1958. En aquel entonces ya había publicado diez tomos de poemas propios y tres colecciones de sus traducciones, es decir, ya era un poeta maduro y un traductor experto. Este gran poeta húngaro conmemoró su trabajo traductor en una obra ensayística, *Kis krónika a fordításról* [Breve crónica sobre la traducción] (Nagy 1979, 107–110). En este ensayo Nagy dice lo siguiente: “Desde hace mucho tiempo siento un estrecho parentesco con Lorca” (107). Desde la traducción del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* se acercaba cada vez más al mundo del poeta andaluz y confiesa que en aquella traducción dedicó su llanto no solo al torero sino mucho más a Federico García Lorca. El entusiasmo de Nagy por Lorca lo expresa muy bien la siguiente frase: “Bondad, hermosura, atrevimiento poético, fuego y duende – él es todo eso, si intento caracterizarle [a García Lorca] brevemente.” En el mismo tomo, en el capítulo titulado *No hay perdón*, añade: “Lorca es el poeta de los cinco sentidos” (110).

De la confesión de Nagy llegamos a saber que al comienzo de su trabajo sentía una lucha interna porque era consciente de la dificultad que entrañaba traducir las rimas asonantes, que era una antigua tradición en los romances españoles. Sin embargo, tuvo confianza en su propio *duende*, tal vez, porque veía en Lorca a un pariente muy próximo. Hablando de su propia traducción, reconoce que su angustia inicial se desvaneció bajo la fuerza inspiradora de las imágenes lorquianas (Nagy 1979, 108).

### Algunos puntos problemáticos del trabajo traductor

Las diferencias lingüísticas entre el español y el húngaro se reflejan marcadamente en la mentalidad y en la sintaxis de los hablantes de dichas lenguas. El idioma húngaro prefiere transformar las frases subordinadas en estructuras atributivas y eso es un punto característico de la traducción húngara de la poesía lorquiana muy rica en imágenes.

Otro punto difícil del trabajo traductor es la sorprendente musicalidad de los poemas de García Lorca. Según un crítico literario, la poesía lorquiana se dirige no a los ojos, sino a los oídos y si alguien quiere traducirla, tiene que considerar y guardar esta musicalidad (Trend 1956, 16; Takács 1982, 227).

La tercera dificultad puede ser la traducción de las “palabras plásticas” –llamadas así por Zsuzsanna Takács– que se repiten durante toda la obra del granadino formando así una vasta red de símbolos. Por tanto, su interpretación puede suponer todo un reto para los traductores porque, en su caso, es fundamental mantener la fidelidad a la expresión original. Puede ser, pues, una solución equivocada si el traductor utiliza simplemente palabras sinonímicas, porque con un sinónimo el traductor puede romper por completo la densa red simbólica de García Lorca.

En muchos poemas de Lorca podemos descubrir expresiones, estructuras o incluso versos enteros recurrentes sean en el mismo o en diferentes ciclos. En casos afortunados podemos notar esta red sutil entre las piezas también en las traducciones; sin embargo, a veces los traductores no le prestan la suficiente atención. Por ejemplo, podemos ver una semejante estructura gramatical repetida en los siguientes versos: “El niño la mira. / El niño la está mirando [...] El aire la vela, vela. / El aire la está velando” (en *Romance de la luna, luna*) o, en otro poema, “Las cosas la están mirando / y ella no puede mirarlas” (en *Romance sonámbulo*). Pero, al examinar las traducciones, podemos constatar que esta repetición se pierde en y entre poemas. No obstante, en casos más afortunados, cuando el mismo traductor interpreta los poemas de diferentes ciclos, las traducciones conservan este fino hilo que se extiende entre los textos poéticos de Lorca. A esta semejanza llama también nuestra atención Zsuzsanna Takács que, al comparar las traducciones de László Nagy, destaca que hay muchas semejanzas entre los tres poemas *El llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, *Reyerta* y *Muerte de Antoñito el Camborio* (1982, 233).

Por último, destacaría las rimas asonantes del *Romancero* lorquiano que constituyen también una dificultad en cuanto a la traducción. De los tres traductores solamente László Nagy logró conservar las rimas originales de Lorca. Él mismo explica esta fidelidad en su ensayo mencionado así: “Me gusta la traducción fiel, insisto en el uso de las rimas originales y, muchas veces, también en el de las mismas asonancias españolas. Eso es cosa mía, mi pasión privada y no pertenece a los problemas de la traducción” (1979, 108). Según mi opinión, eso sí que pertenece a la problemática de la traducción de calidad artística y es uno de los secretos de la hermosura de las traducciones de László Nagy. Los otros dos húngaros no

logran respetar las rimas, así se alejan por completo de la pulsación acústica de los romances originales.

## La traducción de los títulos

Aunque no voy a comparar todos los romances, es interesante examinar al menos la traducción de los títulos en su totalidad. La mitad de los títulos de los 18 poemas son semejantes en las tres versiones húngaras, o solo hay diferencias ortográficas entre ellas:

GARCÍA LORCA	ANDRÁS	GYERTYÁN	NAGY
<i>Preciosa y el aire</i>	<i>Preciosa és a szél</i>	<i>Preciosa és a szél</i>	<i>Preciosa és a szél</i>
<i>La monja gitana</i>	<i>Cigányapáca</i>	<i>Cigányapáca</i>	<i>A cigány apáca</i>
<i>San Miguel</i>	<i>Szent Mihály</i>	<i>Szent Mihály</i>	<i>Szent Mihály</i>
<i>San Rafael</i>	<i>Szent Rafael</i>	<i>Szent Rafael</i>	<i>Szent Ráfael</i>
<i>San Gabriel</i>	<i>Szent Gábor</i>	<i>Szent Gabriel</i>	<i>Szent Gábor</i>
<i>Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino a Sevilla</i>	<i>Antonito Camborio elfogatása a sevillai úton</i>	<i>Antonio el Camborio elfogatása</i>	<i>Antoñito el Camborio elfogatása a sevillai úton</i>
<i>Muerte de Antoñito el Camborio</i>	<i>Antoñito el Camborio halála</i>	<i>Antonio el Camborio halála</i>	<i>Antoñito el Camborio halála</i>
<i>Martirio de Santa Olalla</i>	<i>Szent Eulália vértanúsága</i>	<i>Szent Eulália vértanú halála</i>	<i>Szent Eulália vértanúsága</i>
<i>Thamar y Amnón</i>	<i>Thámár és Ámnon</i>	<i>Thamar és Amnon</i>	<i>Thámár és Amnon</i>

En los otros nueve poemas podemos notar diferencias entre las traducciones y los títulos españoles:

GARCÍA LORCA	ANDRÁS	GYERTYÁN	NAGY
<i>Romance de la luna, luna</i>	<i>A hold románca</i>	<i>A hold románca</i>	<i>A holdas hold románca</i>
<i>Reyerta</i>	<i>Viadal</i>	<i>Vészekedés</i>	<i>Viadal</i>
<i>Romance sonámbulo</i>	<i>Ballada az alvajáró cigánylánnyról</i>	<i>Alvajáró románca</i>	<i>Alvajáró románca</i>
<i>La casada infiel</i>	<i>A hűtlen menyecske</i>	<i>Románca a házasságtörő asszonyról</i>	<i>A hűtlen menyecske</i>
<i>Romance de la pena negra</i>	<i>A fekete bú románca</i>	<i>A fekete kín románca</i>	<i>A fekete bú románca</i>
<i>Muerto de amor</i>	<i>Halálos szerelem</i>	<i>Szerelmi halál</i>	<i>A szerelem halottja</i>
<i>Romance del emplazado</i>	<i>Az elkárhozott románca</i>	<i>A törvénybeidézett románca</i>	<i>A kárhozott románca</i>
<i>Romance de la Guardia Civil Española</i>	<i>Ballada a spanyol csendőrökről</i>	<i>A spanyol pandúrok románca</i>	<i>A spanyol csendőrök románca</i>
<i>Burla de don Pedro a caballo</i>	<i>A lovas Don Pedro története</i>	<i>Don Pedro, a lovas gúnydala</i>	<i>A lovas Don Pedro komédiája</i>

En cinco de estos nueve títulos, Lorca indica ya la forma métrica, romance, que también aparecen en las traducciones, aunque con leves modificaciones. Gyertyán y Nagy utilizan la palabra húngara “románca” que tiene sonido semejante al romance, mientras que András –como ya nos advierte en su prólogo mencionado– opta por usar dos veces el término “ballada” (en el caso de *Romance sonámbulo*, en húngaro: *Ballada az alvajáró cigánylánnyról*, y *Romance de la Guardia Civil española*, en húngaro: *Ballada a spanyol csendőrökről*) que tiene mayor expresividad y conlleva un significado más intenso y dramático en nuestra lengua.

Es interesante que Gyertyán, en la traducción de la *Casada infiel* abuse de la palabra romance porque la usa también cuando esta no figura en el título español, traduciendo el título como *Románca a házasságtörő asszonyról*. Por ña-

didura, el sujeto del poema (la casada) aparece con una expresión mucho más complicada (*la mujer que comete el adulterio/la mujer adúltera*) no guardando la concisión del adjetivo “infel” del título lorquiano, lo que respetan logradamente los otros dos traductores en su sintagma adjetival (*A hűtlen menyecske*). Ambos, András y Nagy, utilizan la palabra *menyecske* que añade a *la casada* de Lorca una indicación de edad, ya que la palabra húngara significa *una mujer joven, recién casada*.

En el título de la *Burla de don Pedro a caballo* García Lorca de nuevo da una indicación del género. En los títulos húngaros encontramos tres diferentes versiones: Gyertyán escribe *gúnydal* (burla), András elige la palabra *történet* (historia) y Nagy opta por *komédia* (comedia). De las tres versiones la traducción de Gyertyán es que logra comunicar mejor el sentido original.

Entre los títulos húngaros encontramos a veces interesantes diferencias léxicas. En la traducción del poema *Reyerta*, András y Nagy eligen la palabra *viadal* que, en mi opinión, es más expresiva en el contexto de todo el romance, mientras que Gyertyán prefiere usar *veszekedés* que, aunque se trata de un simple cambio sinonímico, tiene más bien el significado de pelea.

También podemos encontrar sinónimos en el caso de las traducciones del título del *Romance de la pena negra*, *kín* (Gyertyán) y *bú* (András, Nagy). Opino que la última variante es la más lograda porque es una palabra mucho más expresiva en húngaro, con unas connotaciones más profundas y relacionadas con un estado anímico, parecidas a las de la palabra *pena*.

Como sabemos, la Guardia Civil es una imagen recurrente en la poesía lorquiana y también aparece en uno de los títulos de los romances, *Romance de la Guardia Civil Española*. En este caso, la traducción es bastante difícil ya que se trata de un culturema, una expresión adherente a la historia española. En las versiones húngaras nos encontramos con dos expresiones, *csendőr* (András, Nagy) y *pandúr* (Gyertyán) que no son sinónimos en absoluto en nuestro idioma. Además, la primera tiene sus variantes en más países (*Carabinieri* en Italia, *Gendarmerie* en Francia, *Guarda Nacional* en Portugal); en cambio, la segunda, *pandúr*, en su sentido original, indicaba especialmente un cuerpo armado, compuesto por soldados serbios y croatas, que cumplía la función de defender la frontera meridional de Hungría. Ya en el siglo XIX, las fuerzas armadas que vigilaban los condados también se llamaban *panduros*. Es decir, no tiene nada que ver con la civilización hispana, así la elección de Gyertyán es bastante arbitraria, aunque es verdad que él también eligió un culturema.

Uno de los poemas más conocidos del volumen es, sin duda alguna, el *Romance sonámbulo*, en cuyo título Andrés no solo cambia la palabra romance por balada (“ballada”), sino que introduce un cambio léxico, añadiéndole también la palabra *cigánylány* (gitana) a la que no tenemos alusión ninguna en el título lorquiano, aunque será la protagonista de todo el romance.

En el caso del poema *Romance del emplazado*, Gyertyán erradamente usa la palabra *törvénybeidézett* (quiere decir: uno citado ante el tribunal) porque el contenido del romance no indica ninguna circunstancia que tenga alusión a la justicia oficial. Andrés y Nagy usan casi la misma palabra (*elkárhozott / kárhozott*), solo el segundo borra el prefijo *el-*, llegando así a un sentido más amplio y no tan definitivo como la versión de Andrés. En su traducción se siente mucho más todo el contexto del poema: la predicción del *fatum*.

Parece que la traducción de un título muy simple, *Muerto de amor*, causó la mayor divergencia entre los traductores. Dos de ellos (Andrés y Gyertyán) interpretaron este título como un grupo adjetival, aunque ambos erradamente. Es interesante hacer la retraducción, es decir, de las soluciones húngaras al español para ver los errores de Andrés y Gyertyán. El título *Halálos szerelem* de Andrés sería *amor mortal* en español, mientras que la versión de Gyertyán, *Szerelmi halál* podríamos traducirla como *muerte de amor*. De los tres es László Nagy quien logra interpretar este título más fielmente tanto en el plano semántico como sintáctico, con su versión *A szerelem halottja*, título idéntico con el lorquiano.

### *Romance de la luna, luna*

En el análisis de los títulos he dejado por último el poema inicial del volumen, *Romance de la luna, luna* cuyo título, en las versiones húngaras, guarda el sentido original, aunque solo la traducción de László Nagy conserva también la fuerza poética que deriva de la repetición de la palabra *luna*, con la adjetivación del sustantivo *hold* (luna), traduciendo como *A holdas hold románca*. El examen de este astro simbólico es importante, tanto en el texto español como en la traducción, porque su personificación da un sentido siniestro a todas las obras lorquianas donde aparece. La aparición, la presencia y la desaparición de la luna, en este caso, tienen también una función estructural que contribuye al dramatismo del romance (Takács 1982, 228).

La repetición no solo aparece en el título, sino que es un efecto recurrente en muchos poemas de Lorca. En este romance –sin contar el título– Lorca re-

pite nueve veces la palabra *luna*, y cuatro veces evocándola con el pronombre *la*. De las traducciones húngaras, en la versión de Nagy la encontramos ocho veces, mientras Gyertyán la usa solo siete, Andrés seis veces, aunque los dos últimos añaden la palabra a la última estrofa (Gyertyán: “a *holdat* őrzi és zörög”<sup>15</sup>; Andrés: “s csak szél virraszt a *hold* felett”), donde, en la obra lorquiana, no está el sustantivo, sino que lo sustituye un pronombre, con la función del complemento directo (“El aire *la* vela. El aire *la* está velando”).

En la exhortación de Lorca, “huye luna, luna, luna”, la imagen del astro se repite tres veces, mientras que en la interpretación de Nagy (“*Hold, hold* fuss el...”) y Gyertyán (“Rohanj te *hold*, te *hold*...”) dos veces, y Andrés, en cambio, elige la repetición del verbo *huye* (“*Menekülj hold, jaj menekülj*...”), aumentando la fuerza de la incitación.

Es especialmente interesante la solución final de Nagy porque, en los últimos dos versos, presta mayor importancia no al significado sino al sonido: “Szél az őre, szél az őre, / szél az őre hámoruknak.” Guardando las consonantes *l* y *r*, la semejanza entre el sonido del original y el de la traducción es sorprendente: “szél” alude a *el*; mientras que “őre” a *aire* por repetir las mismas consonantes y vocales.

Podemos encontrar semejanzas de sonido también en la traducción de Gyertyán, entre los versos de “¡Cómo canta la zumaya, / ay, cómo canta en el árbol!” y “Hogyan dalol a vén bagoly.” Se siente que las vocales en “canta” repiten en la “zumaya”, como también el traductor húngaro logra hacer el mismo efecto con las palabras “dalol” y “bagoly”. Añadiría que con las vocales a-o, el traductor guarda también el sonido vocálico de árbol. Así, en este caso, Ervin Gyertyán guarda mejor el latido original y la rima interna del verso examinado.

Es interesante que Lorca repite dos veces el verbo “cantar”, como lo hacen también Gyertyán (con el verbo “dalol”) y Andrés (con la palabra “huhog”), en cambio, Nagy no duplica el verbo, sino que usa aliteración, otra vez realizando así una mayor fidelidad sonora: “Jaj, de huhog az a bagoly / Csupa jajszó a fa orma!” – aludiendo con la interjección húngara *jaj*, al sonido de la palabra *zumaya* y a la interjección *ay* de Lorca.

Los tres traductores ponen en húngaro la palabra “zumaya” como “bagoly” (búho), simplificando el sentido. Sin embargo, en otro lugar, podemos encontrar

15 Por el número elevado de los ejemplos, en adelante no indicaré la paginación de las citas. Todas son de los dos tomos publicados en 1947 (García Lorca 1947a, 1947b). La traducción de *Romance de la luna, luna*, en la versión de Gyertyán, véase en García Lorca 1947a, 14–15; la de Andrés, en García Lorca 1947b, 11–12.

justamente lo contrario de esta simplificación: la fragua aparece en las traducciones con la hermosa pero anticuada expresión “hámor”, aunque existe en húngaro su versión menos poética *kovácsműhely* (taller del herrero) que es una palabra mucho más cotidiana.

Con la comparación de los tiempos verbales también podemos descubrir algunas curiosidades. En el romance de García Lorca hay dos planos temporales, el pasado y el presente. Solo Nagy guarda con cuidado estas funciones, aunque una sola vez él también se desvía del romance original: cuando Lorca usa pasado, diciendo que “por el olivar *venían...*” la solución de Nagy: “*Olajfák közt a cigányok / (...) lovagolnak<sub>2</sub> / Jönnek (...)*”, es decir, usa el presente en vez del pasado original. András y Gyertyán no prestan tanta atención a la interpretación de los tiempos verbales, aunque el primero es más consecuente en su traducción, mientras que el segundo usa solo el presente durante todo el romance.

En las traducciones de Nagy es interesante notar el desuso del pronombre “mely” (que). El poeta húngaro opina que, aunque la prosa no puede eliminarlo, incluso la poesía más complicada puede prescindir de su uso. Por eso no lo emplea casi nunca en la traducción del *Romancero*. Como dice “En los mil versos del *Romancero gitano*, si recuerdo bien, aparece solo dos veces su sinónimo, «*amit*»” (1979, 109). Por esta aversión de Nagy en relación con el pronombre húngaro “mely” (que), es digno de interés la traducción de Gyertyán del verso “sus senos de duro estaño” (en húngaro: “*s ón mellein, amely kemény...*”, que equivalía a “sus pechos de estaño *que* son duros”) porque al parecer a Gyertyán no le molesta la subordinación. Lo muestra otro verso también, en el *Romance sonámbulo*, cuando Gyertyán traduce el simple sintagma adjetival “pechera blanca” otra vez con una estructura subordinada, “*ingeden, amely fehér*”, como si el original sonara así: en tu camisa *que* es blanca. Aceptando la opinión de Nagy, podemos decir que la solución de Gyertyán no es muy poética<sup>16</sup>.

En la introducción ya he aludido a la sorprendente maestría de Nagy con las rimas asonantes. El poeta húngaro verdaderamente pudo guardar el latido del poema lorquiano: en este caso transformando la rima asonante a-o consecuentemente en o-a durante todo el poema.

---

16 Abundantes ejemplos de esta subordinación ajena de la poesía (con palabras: *azon, abol, akik, amit*), véase también en la traducción de Gyertyán del poema *Preciosa y el aire*.

## *La monja gitana*

Lo que sobresale de las traducciones del romance *La monja gitana* es el aumento del número de los verbos. En el poema español hay trece verbos, en la versión de Andrés hay veinte, Nagy usa veinticuatro, Gyertyán veintiocho verbos. Este aumento es sorprendente porque en el centro del poema García Lorca coloca la acción estática del bordar, y las otras acciones y emociones se desarrollan solo en el alma y en la fantasía de la monja, por lo que el uso forzado de los verbos cambia también completamente la dinámica del texto traducido. La acción central del poema es el bordar, cuyo verbo aparece en el texto español en el tercer verso. De este aspecto Nagy es el más fiel, porque coloca en el mismo lugar el mismo verbo (“hímez”)<sup>17</sup>. Andrés lo pone en el cuarto verso, mientras que Gyertyán lo aleja hasta el noveno verso.

El único verbo de Lorca en los primeros cuatro versos es propiamente el bordar; Gyertyán –aunque lo deja para más adelante– abusa de otros verbos que en el poema original no figuraban (“áll” [está de pie], “susog” [susurra], “ereszkedik” [se baja], “kibontja” [se abre], “átszeli” [atraviesa]). Estas partes son superfluas en la traducción, su empleo deriva evidentemente de la necesidad de las rimas y causa un sentimiento de movimiento que está ausente por completo de la intención lorquiana. En este aspecto, Nagy y Andrés logran transmitir mejor la atmósfera original, porque ellos, como el granadino, en los primeros cuatro versos ponen solamente el verbo “hímez” (borda).

Hablando de los verbos, resaltaría otros detalles de las traducciones. El único movimiento intensivo –aunque solo en la mente de la monja– aparece en el verso “galopan dos caballistas”, cuyo sentido lo expresan ambos verbos húngaros “vágat” (Andrés) y “üget” (Gyertyán, Nagy). Pero, los versos que vienen después, “un rumor último y sordo / le despega la camisa” reciben matices diferentes en las traducciones. En la versión de Andrés la traducción sugiere que el acto de despojo no es voluntario (“*feszegetik / vállairól az ingvásznat*”), es decir, los rumores están quitándole la camisa; en cambio, según la interpretación de Gyertyán, la monja desea este acto porque ella misma hace la acción “*az ingeit levetgeti*”, es decir está desnudándose. La alusión a la carnalidad, prohibida y por eso más deseada, adquiere mayor fuerza en la versión de Nagy: “*tépik ingét kihevülve*”, quiere decir, le desgarran violentamente su camisa. Además, Nagy elimina todo el verso “un

---

17 La traducción de *La monja gitana*, en la versión de Gyertyán, véase en García Lorca 1947a, 24–26; la de Andrés, en García Lorca 1947b, 20–21.

rumor último y sordo”, cambiando el sujeto, en vez de “rumor”, los “caballistas” –en húngaro “lócsiszar”– se convierten en sujeto, es decir los caballistas le quitan violentamente la camisa de la monja, reforzando el significado del verbo original y atribuyéndole, además, un matiz más violento que expresa el miedo y, a la vez, el deseo prohibido de la monja. Con estos cambios, la imagen creada por Nagy, y tal vez no exagero, es incluso más expresiva y fuerte que la lorquiana.

Es interesante la traducción de los versos “Qué azafranes y qué lunas, / en el mantel de la misa!” donde Lorca no utiliza ni un verbo. Los versos de Nagy “sáfrány s hold – a szent oltári / terítõre testesülnek” también muestran un hermoso ejemplo de la fantasía poética. Con el uso del verbo “testesülnek”, con el significado de *se encarnan*, la versión de Nagy puede recibir un sentido religioso, aludiendo a la encarnación, pero, si tomamos en consideración la imagen de los dos caballistas arriba mencionada, puede sugerir también una idea más profana, insinuando la carnalidad. Esta dualidad la expresa también la palabra “szent” (santo) en la traducción de “mantel de misa” que es solo una simple redundancia en el texto húngaro de Nagy, pero que es efectivo porque expresa con mayor fuerza la devoción de la mujer.

Siguiendo con el análisis, podemos decir que la traducción de la palabra “caballistas” recibe también diferentes interpretaciones. András intensifica el aspecto religioso en la imagen de “két bibliás lovag”, o sea, dos paladines de la Biblia, tal vez una alusión a los jinetes del Apocalipsis (aunque ellos son cuatro); mientras que Gyertyán (“két lovas deli”, dos caballeros jóvenes y guapos) y Nagy (“két lócsiszar”, dos vendedores de caballos) aumentan el matiz profano de esta imagen. Pienso que la solución de los dos últimos es más adecuada, ya que el cuadro siguiente, como hemos visto más arriba, sugiere ya el deseo carnal de la monja.

Es interesante la traducción de la expresión “toronja”, una palabra, al parecer, muy simple, pero que causó dificultades a los traductores. A decir verdad, es imposible traducir esta palabra ya que su equivalente casi no existe en húngaro. El uso de *grapefruit* ya es normal en la lengua cotidiana, sin embargo, su uso poético no lo es, porque tiene un sonido muy raro y extraño en húngaro. Por añadidura, su interpretación es doblemente difícil porque, en español, hay refranes y canciones que asocian y ponen en consonancia los vocablos *monja* y *toronja*<sup>18</sup>. Por supuesto estas asociaciones no existen en nuestro idioma.

---

18 Algunos ejemplos del folclore español: Ya viene la monja / toronja, toronja, / ya viene Juanello/ tocando el pitillo. En refranes: El torno de las monjas, pide doblones y da toronjas; La monja, por hábito, da naranja y toronja; Religiosa no casta es perdida toronja.

Gyertyán usa simplemente “narancs” (naranja) que es poco adecuada ya que la naranja es la imagen del amor feliz en la simbología lorquiana, tema que en este poema no aparece. Además, la repetición del mismo vocablo en el verso “meghasad *narancs szíve*” (“se quiebra su corazón / de azúcar y yerbaluisa”) donde Lorca no menciona esta fruta, la opción de Gyertyán está bastante alejada de la intención de los versos originales.

András introduce una palabra muy acertada, “vérnarancs” (naranja roja), que, aunque no tiene el mismo sentido botánico, causa asociaciones evidentes con las llagas sangrientas de Cristo, porque en la voz compuesta húngara la primera parte (“vér-”) tiene el sentido de *sangre*. Parece que Nagy no tuvo problemas con la toronja, aceptando simplemente “vérnarancs”, el vocablo usado por András.

Si examinamos el poema en su integridad, podemos descubrir la mayor diferencia textual en la versión de Gyertyán ya que él añade incluso versos enteros que, por supuesto, cambian el sentido de la obra española. Nagy también a veces usa este método para llenar los versos que –por las diferencias entre los dos idiomas– quedarían en blanco. Sin embargo, la gran diferencia entre Gyertyán y Nagy es que las soluciones del primero son bastante forzadas, a veces sin relación con el texto original, mientras que el segundo, gracias a su talento como poeta, puede crear versos enteros, construyéndolos con los elementos del universo lorquiano.

En cuanto a las rimas, las asonancias lorquianas serán respetadas otra vez íntegramente por László Nagy, que logra conservar las asonancias i-a, transformándolas consecuentemente en ü-e.

### *Preciosa y el aire*

En este poema Lorca, junto a la descripción de la huida de Preciosa, contrasta dos mundos, el de los gitanos y el de los ingleses y carabineros. Para visualizar esta oposición pone a estos últimos arriba, en “los picos de la sierra”, junto a “las blancas torres”, mientras que la gente gitana aparece abajo, junto al agua, que es un símbolo lleno de vitalidad y erotismo. Por añadidura, también la imagen de la “noche llena de peces” intensifica este sentido ya que el pez, en la visión del poeta andaluz, siempre se asocia a aspectos eróticos. Es decir, hay dos mundos, uno arriba, y el otro abajo.

En las traducciones encontramos imágenes más o menos fieles a las originales. Gyertyán escribe: “Sierra csúcsai felett / [...] / őrzik ök a tornyokat / ahol az

angol úr lakik.”<sup>19</sup>; András traduce como: “A Sierra sziklás csúcsán / [...] angol-lakta fehér tornyok”; mientras que Nagy interpreta los versos así: “Fönn az ormon kemény őrség, / [...] / őrzy a sok fehér tornyot, / ott az angolok lakása.” En cambio, el mundo gitano aparece relacionado con el agua: en la versión de Gyertyán “a víz cigányai” (gitanos del agua); en la traducción de András “vízi cigányok”, lo mismo, pero en sintagma adjetival; mientras que Nagy escribe: “Lent a vízparton a cigányok” (abajo, junto al río, los gitanos). De las partes subrayadas se ve bien que en la traducción de Nagy encontramos dos palabras opuestas, dos adverbios de lugar (“fönn” y “lent” [arriba y abajo]) que expresan con más fuerza la intención lorquiana en cuanto a la visualización de los dos espacios.

Es interesante analizar también en este caso los verbos. En la primera parte, Lorca usa perífrasis con gerundio (tocando viene) y un gerundio (huyendo) y solo al hablar de la naturaleza usa verbos más intensos (el silencio cae; el mar bate y canta). Representa el mundo de más arriba con verbos sin indicar movimiento alguno (duermen guardando, viven), sin embargo, cuando hace alusión al agua, ya aparece una leve acción (levantan). La traducción de los verbos en esta parte es más fiel en las versiones de Gyertyán y András, mientras que en la de Nagy podemos encontrar verbos acumulativos que son mucho más intensos: “tocando viene” aparece en Gyertyán como “dobolva jö” (viene tocando); en la versión de András, “dobolgatva...lépdel” (pasea tocando); mientras que Nagy dice “üti, rázza, itt jön...” (toca [el pandero], [lo] bate, viene aquí).

Es interesante que la visualización del silencio será más fuerte en las traducciones que en el poema original: “el silencio [...] cae”, escribe Lorca. En la versión de Gyertyán podemos encontrar: a “csend menekül” (el silencio se huye); en la de András: “felriad...hajtja” (se sobresalta, persigue); y en la traducción de Nagy: “űzi” (persigue).

El cambio será mucho más acentuado en la imagen del mundo gitano, donde Lorca pone un solo verbo (levantan), pero la redundancia verbal de András y Nagy es sorprendente. El primero utiliza los verbos “szórakoznak, játszadoznak / [...] építgetnek, [...] hoznak” (se divierten, juegan / [...], erigen, [...] traen), mientras que el segundo emplea los vocablos “mókáznak, cicáznak / [...] építenek” (se burlan, retozan / [...] erigen). Podemos justificar este abuso verbal porque refleja la agitada y ruidosa vida que llevan los gitanos.

---

19 La traducción de *Preciosa y el aire*, en la versión de Gyertyán, véase en García Lorca 1947a, 16–17; la de András, en García Lorca 1947b, 13–14.

En la segunda parte, cuando Lorca escribe la huida de Preciosa, los verbos originales expresan el aumento de la tensión. El sentido del verso “Niña, deja que levante / tu vestido” lo guardan fielmente la versión de Andrés, “Kislány engedd felemelnem” y la de Gyertyán, “Leányka hadd emeljem”. Ambas versiones significan: deja que levante [tu falda]. La solución de Nagy, “Lány, a szoknyád fölemelem!” (Chica, levanto tu falda), elimina la construcción verbal “deja que”, o sea, no pide permiso, así su traducción será mucho más violenta y categórica en su significado y conlleva el sentimiento de indefensión de Preciosa.

También en las traducciones de la imagen de “San Cristobalón [...] mira” podemos notar diferencias sutiles. Lorca, no por casualidad, usa el aumentativo –ón para mostrar la fuerza masculina del viento. En los versos húngaros solo Andrés añade la palabra “nagy” (grande), así logra guardar el significado de –ón y la intención del poeta español.

En el caso del verbo mira, destacaría la solución de Nagy que traduce esta parte como “távomba néz” que creo menos adecuada en este caso ya que añade al verbo mirar el sentido de *a lo lejos* que alterna totalmente la relación espacial entre Preciosa y San Cristobalón y, con eso, disminuye el susto de la gitana. No obstante, la intención de García Lorca es contraria.

Mencionaría, además, dos cambios que se alejan mucho del poema lorquiano. Opino que uno de estos es superfluo y solo la fuerza de las rimas obliga a Gyertyán a la traducción siguiente: “a consul úr meg a neje” (el señor cónsul y su mujer), donde Lorca escribe “el cónsul de los ingleses”. La palabra “neje” (su mujer) de la traducción es totalmente errada porque disminuye la fuerza masculina que no solo emana el viento sino también la casa ajena de los ingleses.

El otro cambio ya es una creación poética de Nagy en la traducción de un verso que, aunque cambia el sentido lorquiano, creo que aumenta de manera muy sugestiva el misterio del poema original. Donde Lorca dice “y una copa de ginebra / que Preciosa no se bebe”, la versión de Nagy “kupicába gint is csordít, / de a leány meg se látja”, insinúa que Preciosa no ve la ginebra. Así, según la interpretación del poeta húngaro, Preciosa bebe del alcohol sin saberlo, como si el cónsul quisiera narcotizarla, y este significado está ausente en el verso lorquiano.

En este romance, como también en todos los otros, Nagy queda fiel a las asonancias. Las rimas asonantes e-e de Lorca las transforma sistemáticamente en las asonancias á-a.

## Conclusión

Es importante subrayar que con la comparación no quería juzgar el trabajo de ninguno de los tres traductores. Más bien quería destacar que los cambios de las traducciones pueden causar asociaciones diferentes en los lectores húngaros y, claro está, pueden formar enormemente la recepción de una obra extranjera. Gyertyán y András –ambos muy jóvenes, de 22 y de 28 años en el momento de sus traducciones– realizaron gran esfuerzo para traducir los romances de Lorca en 1947, cuando aún no existían otras traducciones húngaras de la obra lorquiana. El tercer traductor, László Nagy ya tuvo la ventaja de que podía conocer las traducciones anteriores. Además, los dos primeros eran más bien traductores, mientras que Nagy era poeta. Para que la poesía de Lorca fuera interpretada en su hermosura y musicalidad originales, también el genio poético y la afinidad espiritual entre el poeta andaluz y el húngaro eran indispensables. Para terminar y para justificar lo anteriormente dicho, quisiera destacar algunos paralelismos entre las vidas y obras de Federico García Lorca y László Nagy.

Por ejemplo, su procedencia es muy semejante: ambos poetas nacieron en pueblos pequeños (Lorca en Fuente Vaqueros, Nagy en Iszkáz)<sup>20</sup> y respiraron en su niñez la cultura popular. La sensibilidad hacia el folclore de ambos artistas se manifestó también a través de sus obras ensayísticas. Semejantemente a *El cante jondo*, *Las nanas infantiles* o *Teoría y juego del duende* de Lorca, Nagy también escribió excelentes ensayos sobre la poesía popular y su influencia sobre la lírica moderna: *Egy varázslat emlékére* [El recuerdo de un hechizo], *A bolgár népköltészetéről* [Sobre la poesía popular búlgara], *A népköltészet ösztönző ereje* [La fuerza inspiradora de la poesía popular], *Lélegző elevenség* [Vitalidad que respira], *A szomszéd népek népköltészete* [La poesía popular de los pueblos vecinos]... etc. (Jánosi 2007, 49).

Además, la inclinación de ambos hacia las bellas artes aporta un nuevo rasgo semejante entre los dos poetas: Nagy, al igual que Lorca, dibujaba, pintaba, esculpía, preparaba cubiertas de libros e ilustraciones para poemas, entre muchos, para los de Dylan Thomas y Miguel Hernández. Lo que más frecuentemente dibujó Nagy eran caballos: caballos saltando como delfines, pegaseos alados, garañones con lunas en la frente, potrillos de terciopelo (Jánosi 2007, 51).

---

20 Iszkáz es un pueblo en el Transdanubio, al norte del lago Balaton.

Otro rasgo común de los dos poetas puede ser la profunda e íntima amistad con un pintor. La amistad de Nagy con el pintor Béla Kondor<sup>21</sup> rememora inevitablemente la relación entre García Lorca y Salvador Dalí. El poeta húngaro escribió un poema –semejante a la *Oda a Salvador Dalí*– a su amigo pintor con el título *A mindenség mutogatója* [El exhibicionista de la universalidad] (Jánosi 2007, 52).

No solamente la influencia de los pintores mencionados sino también la de los grandes músicos merece mención en la vida de ambos poetas: Manuel de Falla, en el caso de Lorca, y Béla Bartók<sup>22</sup>, en el de László Nagy.

Por último, destacaría algunos paralelismos entre Nagy y Lorca en la naturaleza y en los motivos de sus metáforas e imágenes poéticas: la muerte violenta, el negro y el rojo, colores de la muerte y de la sangre, o el verde que es el color preferido de Nagy también<sup>23</sup>.

Pienso que todos estos paralelismos mencionados apoyan por qué son tan excepcionales las traducciones de Nagy. No solamente la crítica húngara sino también la extranjera llama nuestra atención a esta hermandad espiritual e intelectual entre los dos poetas. “La rica musicalidad de sus versos le emparentan a Lorca y a Dylan Thomas” (Gömöri 1996, 245) – elogia Clive Wilmer a László Nagy en *The London Magazine*. Como conclusión podemos decir que el poeta húngaro entendió y sintió más que los otros –incluso los hispanistas más destacados– el mundo del granadino y lo expresó en húngaro de tal manera que García Lorca se convirtió en uno de los poetas más populares en Hungría.

---

21 Béla Kondor (1931–1972), pintor húngaro. Un hombre multilateral, junto a la pintura y al arte gráfico escribió poesía y prosa, buscó la innovación de la fotografía y tocó el órgano.

22 Béla Bartók (1881–1945), músico húngaro que se destacó como compositor, pianista e investigador de música folclórica de la Europa oriental. Fue uno de los fundadores de la etnomusicología.

23 El poema más famoso de Nagy lleva el título *A zöld angyal* [El ángel verde].



# Dos versiones húngaras de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca

“Esta obra es de mucho valor,  
como si fuera un drama griego.”

(Nagy 1974, 88)

El primer drama de Federico García Lorca puesto en escena en Hungría fue la última obra del autor, *La casa de Bernarda Alba*, terminada unas semanas antes de su muerte. El estreno fue en 1955, en el Teatro Katona József de Budapest, y en circunstancias peculiares ya que la compañía había planeado originalmente la escenificación de la obra *Galileo*, drama de László Németh, pero los censores del régimen comunista retiraron el permiso del estreno en el último momento. Por eso, Endre Marton, el director, tuvo que tomar una decisión repentina y eligió la obra de García Lorca. Por lo tanto, se produjo la extraña situación de que una obra de teatro prohibida en España durante décadas pudiera recibir luz verde en Hungría, en lugar de otra pieza censurada de un autor húngaro. El debut de *La casa de Bernarda Alba* fue un gran éxito, la crítica elogió tanto la dirección y las interpretaciones de las actrices –especialmente la de Anna Tőkés (Bernarda) y Ági Mészáros (Adela)– como al autor, la obra y la traducción de László András, y este éxito consolidó la popularidad de García Lorca en Hungría.

El nombre del poeta-dramaturgo de Fuente Vaqueros sonaba ya familiar ante el público húngaro de aquel entonces, porque las primeras traducciones aparecieron en los años finales de la década de 1940. Las traducciones, sin embargo, no tuvieron especial resonancia, y solo con el estreno de *La casa de Bernarda Alba* empezó la verdadera popularidad del dramaturgo español en Hungría. En los años cincuenta se produjo un auténtico *boom* editorial de García Lorca, con la publicación de varias de sus obras poéticas y dramáticas, y en 1967 se editaron sus *Obras completas* en dos tomos gruesos. Aunque el título lo sugiere, evidentemente esta publicación no pudo contener todas las obras de García Lorca ya que varios

escritos suyos serían descubiertos solamente en las décadas posteriores, basta citar *Los sonetos del amor oscuro*, o su “teatro bajo la arena” (por ejemplo, *Comedia sin título*). Sin embargo, la edición fue una de las mayores empresas de traducción de la época, gracias al trabajo de 23 traductores literarios, entre ellos poetas famosos e hispanistas reconocidos. De la larga lista de los traductores más adelante voy a destacar solo a dos nombres, el de László András (1919–1988), traductor e hispanista y el de László Nagy (1925–1978), poeta y traductor literario, porque ambos tradujeron el drama de *La casa de Bernarda Alba*.

Paralelamente a las traducciones y las ediciones, los mayores dramas y las piezas menos conocidas de Lorca aparecieron también en los carteles de los teatros húngaros, por lo que podemos decir que nuestro público se encuentra en una posición afortunada, ya que todas las obras dramáticas de García Lorca se han estrenado, y solo hay dos excepciones<sup>1</sup> que aún no se han escenificado en Hungría. Nuestros directores han elegido más veces *La casa de Bernarda Alba*<sup>2</sup>: entre 1955 y la actualidad logré registrar más de un medio centenar de estrenos e incluso hubo temporadas cuando varios teatros húngaros pusieron en escena la última obra de Lorca al mismo tiempo. Eso sucedió también en 1976, en el año del 40º aniversario de la muerte de García Lorca cuando el Vígszínház, teatro prestigioso de Budapest y el Teatro Szigligeti de Szolnok rindieron homenaje al dramaturgo andaluz con el estreno de *la Bernarda*.

## Traducción de textos teatrales y la cuestión de la retraducción

Los textos teatrales nacen no solo para la publicación, sino principalmente para la escenificación ya que la finalidad del género dramático es la puesta en escena. La traducción dramática es una rama de la traducción literaria por derecho propio, y aunque hay dramas escritos tanto en verso como en prosa, su traducción no se corresponde simplemente con las categorías de la traducción en verso y en prosa. El drama griego se dirigía al público en verso, pero el teatro inglés, español, francés y alemán, en la época de Shakespeare, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Corneille, Racine, Goethe y Schiller también prefería la forma en verso. Algunos

---

1 *El público* y *Comedia sin título* fueron puestos en escena en Hungría, pero solo en lengua original.

2 Más detalles sobre la recepción húngara de *La casa de Bernarda Alba* véase en Katona 2017a, 53–106.

de los innovadores del teatro europeo del siglo XX, como Bertolt Brecht o García Lorca también utilizaron a menudo inserciones líricas en sus obras. En teoría, la traducción de un drama en verso también entraría en la categoría de la traducción en verso, pero mientras que un poema traducido puede ser hermoso aunque no sea apto para la recitación, un drama escrito en verso es un texto que tiene que sonar desde las tablas teatrales. El público del teatro no puede pasar la página y volver a leer y reflexionar sobre una línea difícil, porque el espectáculo continúa.

El drama escrito en prosa también es especial porque no es simplemente un texto en prosa. Sus diálogos son mucho más “atados” que los de una novela, y un dramaturgo solo puede utilizar el diálogo o el monólogo para caracterizar a los personajes, mientras que un novelista dispone de otros medios. Si a primera vista puede parecer más fácil traducir un drama, esta afirmación es muy discutible. Por ejemplo, Ádam Nádasdy, lingüista, poeta y traductor literario, considera que para él la traducción al húngaro de *La Divina Commedia* fue una tarea más fácil que la de una obra de teatro:

[*La Divina Commedia*] es solo un texto: muy hermoso, muy serio e importante, pero puedo decir honestamente que una obra de teatro es mucho más difícil de traducir. Allí, el efecto teatral tiene que funcionar inmediatamente, y aquí, si el lector no entiende algo, puede dejar el libro, pensar en ello o buscar lo que no entiende en las notas a pie de página. Es inútil dar notas a una pieza de teatro (Németh 2009).

La principal preocupación a la hora de traducir los textos teatrales es hacer que el texto sea bien interpretable para los actores y comprensible para los espectadores. Las retraducciones de las obras teatrales nacen muchas veces por el encargo de un director para una puesta en escena concreta. A menudo se produce un acalorado debate entre los críticos a propósito de una retraducción: una parte defiende la santidad e integridad de los textos clásicos ya canonizados en húngaro<sup>3</sup>, mientras que la otra justifica la necesidad de la retraducción. En general, si las nuevas versiones no siempre son un éxito rotundo, es verdad que cumplen tres funciones:

---

3 Basta pensar en las traducciones de los dramas de Shakespeare por János Arany, gran poeta húngaro del siglo XIX, que durante más de un siglo fueron consideradas como algo sagrado e intocable.

apoyan el concepto del director, facilitan la comprensión del texto por parte del espectador y ayudan a la interpretación actoral. El motivo de la renovación de traducciones antiguas no es que el nuevo traductor quiera competir con los grandes traductores del pasado, sino que las nuevas traducciones son necesarias: razones prácticas, artísticas y culturales justifican su nacimiento.

Aunque García Lorca es ya un clásico moderno, ciertamente no está tan alejado en el tiempo como Shakespeare o Goethe, por lo que los retraductores no tienen que construir puentes –a través del lenguaje y las referencias culturales– entre épocas tan remotas entre sí. En el caso del teatro de García Lorca ni siquiera podemos hablar de traducciones canonizadas, por lo que la cuestión de la retraducción no es un problema tan complejo. Sus dramas tratan de relaciones humanas y de problemas eternos, por eso pueden tener un impacto *aquí y ahora*. No obstante, una puesta en escena contemporánea también debe tener en cuenta que, por ejemplo, la infertilidad de Yerma o los ocho años de luto impuestos a las hijas de Bernarda tenían otro significado en los años treinta del siglo pasado que ahora. Los espectadores de hoy cuando ven a Yerma o a Adela pueden preguntar: ¿La mujer sin hijos por qué no acude a un programa de fertilización asistida y la rebelde hija menor de Bernarda por qué no se escapa con Pepe el Romano (Koltai 2011)?

## László Nagy y la retraducción de *La casa de Bernarda Alba*

Existen varias traducciones y retraducciones húngaras de los dramas de García Lorca, pero no siempre es una tarea fácil encontrarlas, ya que a veces nacieron para un estreno concreto, por el encargo de un director, es decir, para uso interno de un teatro, y fueron conservadas en manuscritos no publicados. László Nagy tradujo varios poemas del poeta andaluz<sup>4</sup>, sin embargo, de entre sus dramas solo uno, *La casa de Bernarda Alba*. La traducción nació a petición del director Jenő Horváth para la puesta en escena en el Teatro Szigligeti de Szolnok, en 1976. Durante mucho tiempo solo pudimos obtener una imagen parcial de la traducción de László Nagy a partir de las pocas líneas de la crítica, porque durante cuatro

---

<sup>4</sup> En total, László Nagy tradujo al húngaro 33 obras líricas de García Lorca: 18 piezas del *Romancero gitano*, el largo poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 11 poemas breves y tres obras del poemario *El poeta en Nueva York*. Más detalles en Katona 2015a.

décadas los investigadores no pudieron localizar el manuscrito, pero gracias a un inesperado golpe de suerte, la versión mecanografiada (preparada para el uso teatral) reapareció en 2016.

Antes de conocer la traducción, vale la pena hojear también el diario de László Nagy –con el título *Krónika-töredék* [Fragmento de crónica]–, porque en ese podemos encontrar varios comentarios acerca del proceso del trabajo traductor desde la solicitud –por parte del teatro– hasta el estreno de la obra. El poeta utilizó la primera versión húngara del drama –traducción de László András para el estreno de 1955– y una edición en español. No conocemos los detalles exactos de este último, pero es seguro que Nagy disponía del texto original, ya que una nota posterior a las fechas de la traducción en el diario dice que la biblioteca ya había requerido al poeta la devolución del libro español (Nagy 1994, 195).

La primera mención del drama en el diario es del 1 de julio de 1975: “Me he encargado de *La casa de Bernarda* [*Alba*] de Lorca, este verano la traduciré” (Nagy 1994, 72) – escribe el poeta a las 00:30 de la noche. Dedicó las dos semanas siguientes a la lectura y el 20 de julio empezó la traducción: “Dos páginas están hechas” (81) – constata. Las notas de agosto ya son un poco más detalladas. Según la del 5 de agosto, Nagy trabajaba lento, pero estaba satisfecho con la parte terminada. En cuanto al lenguaje dramático comenta que: “El diálogo es muy delicado en un drama rural, especialmente cuando está en español. Nada de giros urbanos: lo arcaizo forjando del húngaro más noble. Esta obra es de mucho valor, como si fuera un drama griego. Ojalá tuviera suficiente tiempo” (88).

Del comentario siguiente ya podemos sentir la presión por el plazo, porque el teatro pidió la traducción para el 15 de agosto: “Aprieto con fuerza el teclado. ¡Ojalá pudiera hacer diez páginas de Lorca! Dos tercios de la traducción están hechos. Esta mañana he escrito a mano, he llegado hasta la página 50” (88–89). Sin embargo, para el fin de semana, parece que la presión se afloja: “Disfruto del drama, busco la palabra para que los personajes –que ya son casi húngaros– hablen en un húngaro más hermoso, más verdadero” (90) – escribe el 9 de agosto.

Al comienzo de la semana siguiente sentimos ya la satisfacción y el alivio: “¡He terminado la Bernarda Alba! [...] Me siento muy tranquilo, renacido. [...] Creo que la traducción es clara y lingüísticamente fuerte. Creo que el texto es entendible y la traducción tiene un lenguaje fuerte. Se puede recitarlo. Durante dos días lo revisaré, leeré y, tal vez, mejoraré” (91). Cuatro días más tarde Nagy seguía pensando en el refinamiento: “Es posible que lo retocaré aún. Estilizo para que sea más seco. Ahora el texto puede descansar, y yo también” (93).

De los pasajes citados del diario podemos calcular que el trabajo duró unas cinco semanas: desde el 1 de julio hasta el 11 de agosto. Sin embargo, si no contamos las dos primeras semanas dedicadas a la lectura, entonces László Nagy terminó la traducción del drama en tres semanas.

Aunque el traductor cumplió el trabajo hasta el plazo, el pago de los honorarios se retrasó más de un año: “No tenemos dinero. El dinero por [la traducción de] *La casa de Bernarda Alba* no lo recibí, aunque la terminé en el agosto del año pasado. Me asignaron el dinero el 19 de enero, tal vez, el cartero se lo embolsó” (Nagy 1994, 263) – escribe el 14 de julio de 1976. Recibió los diez mil florines solo en noviembre, después del estreno (326).

László Nagy no pudo asistir al estreno por un resfriado. Por fin, el 29 de octubre, logró viajar a Szolnok –fueron en el coche del director– y, tras el espectáculo, anotó en su diario sus impresiones: “Teri Horváth [Bernarda] es excelente, Mari Csomós [Adela] también. Kati Lázár [Martirio] también. El carácter de la abuela encerrada es un poco señorial. En la escenografía del primer acto hay poco blanco, y el marrón absorbe el sonido. Jenő [Horváth] torturó a las actrices tanto que el estreno se desplazó porque todas menstruaban [...]. Pronunciaban bien el texto, aunque a veces con poca fuerza” (315).

El subtítulo del drama (*Drama de mujeres en los pueblos de España*) ya indica información importante en cuanto al lugar de la acción y los personajes de la obra. García Lorca compuso la obra para personajes exclusivamente femeninos, y aunque sus dramas anteriores también cuentan con fuertes figuras femeninas, este es su único drama donde el reparto es completamente femenino: ningún personaje masculino aparece físicamente en la escena. Sin embargo, podemos percibir la presencia constante del hombre durante toda la obra, es decir, el autor refuerza el misterioso objeto del deseo con la dramaturgia de la ausencia. Pepe el Romano, el hombre con mayúscula –que personifica la masculinidad en su máxima expresión y que se convierte en el único objeto del deseo de las cinco hijas condenadas a ocho años de luto– no aparece en la escena, aunque todos los conflictos dramáticos estallan por y convergen hacia él. El reparto original –y la traducción de László Nagy– nombra a 16 personajes femeninos de entre 20 y 80 años. Después de la lista de los personajes dramáticos en el texto original aparece también un sustantivo grupal: “mujeres de luto” (García Lorca 2008, IV, 306). Esta indicación falta de la versión de László Nagy, pero en una de las instrucciones del primer acto se lee que hay “doscientas mujeres” (314), información que se mantiene sin cambios también en la traducción húngara: “kétszáz asszony” (García Lorca 1967a, 598).

El otro punto del subtítulo, la localización, siempre es una cuestión crucial para los directores húngaros: ¿hasta qué punto quiere el director que se sepa que la historia se desarrolla en un pueblo español? Del espectáculo de Szolnok se puede decir que era casi un drama familiar que tenía lugar en un pueblo húngaro –la escenografía y el vestuario también apoyaban esta sensación– y, por supuesto, la traducción al húngaro también desempeñó un papel importante en esta impresión. László Nagy se esforzó por hacer que los personajes parecieran húngaros –como hemos constatado más arriba en el comentario de su diario (nota del 9 de agosto)– y prestó mucha atención a que el lenguaje rural de los personajes fuera auténtico, eliminando todo tipo de giro urbano.

## Los verbos

¿Cómo es este lenguaje rural que evoca el lenguaje del campesinado húngaro? En adelante destacaré varios ejemplos para ver cómo transforma Nagy un término español con sentido más general en una expresión húngara de tinte provincial auténtico. Por primero, voy a examinar algunos verbos comparando el texto original, la primera traducción de László András<sup>5</sup> (1955) y la retraducción de László Nagy<sup>6</sup> (1976).

En el texto español el verbo *arrancar* no tiene ningún matiz especial: “Me arrancará los pocos pelos”<sup>7</sup>. La diferencia entre las dos versiones húngaras es claramente perceptible: “a maradék pár szál hajamat is *kitépi*” (L. A.) / “*kinyúvi* a maradék hajamat” (L. N.). Nagy utiliza una palabra más expresiva, con un tono más agresivo y vulgar.

La traducción al húngaro del verbo *fregar* tiene de nuevo más sabor en la versión de Nagy. El verbo aparece en la escena en la que la Criada se queja de que tiene las manos ensangrentadas de tanto limpiar. Ambos traductores en vez de verbos utilizan nombres (que, eso sí, tienen raíces verbales): András opta por *dörögölés* que equivale al sentido de *fregar*, mientras que Nagy elige *sikárolás* que está más cercano al significado de *frotar con energía y cólera*.

---

5 En adelante, indicaré su nombre solo con las iniciales L. A..

6 En adelante, indicaré su nombre solo con las iniciales L. N..

7 Por el número elevado de las citas textuales no indicaré las páginas donde aparecen las expresiones examinadas en las tres versiones. Para consultar el original y las dos traducciones, véase García Lorca 1967a, 1976, 2008, IV, 305–404.

En el caso del verbo toser László András utiliza un verbo húngaro con el mismo significado (*köhög*), pero László Nagy lo cambia con un adjetivo más rural y despectivo (*göthös*) que en español sería *canijo*.

El verbo *káricsál*, que suena extraño en húngaro, se encuentra en la traducción de László Nagy, cuando Adela se queja del carácter regañón de Martirio: “Káricsál örökké”. En el original y en la primera traducción en este lugar no hay verbo. García Lorca y László András repiten dos veces la frase “Qué lástima que...” / “Milyen kár, hogy...”. László Nagy también introduce este mismo giro, pero al añadir el verbo *káricsál* hace que la avalancha de quejas de la hija sea aún más fuerte.

En el último acto, las chicas hablan de las estrellas fugaces. Adela está encantada al contemplar este fenómeno: “[A mí me gusta ver] correr lleno de lumbre.” Lorca utiliza aquí el verbo *correr*. Al elegir el verbo *fut* (“szikrázva fut végig az égen” [corre chispeante por el cielo]), la solución de András es muy semejante al original, mientras que en el texto de Nagy la estrella *tira* una lumbre detrás de sí (“a tündökletet húzza”). Esta versión resulta más poética y está en armonía con el mundo lírico del traductor.

Los demás verbos arcaizantes en la traducción de Nagy también destacan que el ambiente es rural. Para poner unos ejemplos, en el cuadro de abajo destaco estos verbos:

En español	Traducción de András (1955)	Traducción de Nagy (1976)
escupir	köpköd	pököd
tapar [la boca]	gyömöszöltem	gyömtem
les gusta verlo	végignézik	hízik rajta a szemük
comentarlo	továbbadják	kerepelnek
no me lo recuerdes	hagyj békén	ne csácsogj
te aguantas	kibírod	kibőjtölöd
discutiendo	veszekednek	pörlekednek
pasa	érlelődnek	történülnek
levantar [falsos testimonios]	meg akar rágalmazni	ármánnyal jön

En español	Traducción de András (1955)	Traducción de Nagy (1976)
pisotea	tiporja	tapodja
han cambiado	másképpen van	megmásult
estirar las piernas	kimegy	járikál
se me borra	elmosódik	elfátylasul

## Sustantivos, adjetivos, numerales

Además de los verbos, también merece la pena comparar la traducción de varios sustantivos y adjetivos con la expresión original. Cuando Poncia se queja de que desde hace treinta años come solo *las sobras* en la casa de Bernarda, László András traduce *sus sobras* con el verbo *sobrar*: “ami az asztaláról *megmarad*” (lo que *sobra* en su mesa), mientras que László Nagy conserva el sustantivo, pero usa la palabra más provinciana *morzsalék*, equivalente a *migaja*. Otra expresión interesante es el *pan caliente* que fue conservada por ambos traductores, pero Nagy le añadió el adjetivo *dombor* cuyo significado es *redondo* y expresa con plasticidad la redondez de una hogaza rústica.

Cuando Magdalena cuenta sobre los bordados de la abuela, la suavidad de la imagen del “perrito de lanas” se pierde por completo en la solución de la primera traducción, porque László András escribe *kiskutya* (*perrito*) sin ningún adjetivo o calificativo. Podemos suponer que Lorca pensara en el perro de agua español, una de las razas caninas más antiguas, introducidas en España por los árabes y muy extendida hasta nuestros días en Andalucía. La traducción de László Nagy es “*kis pumi kutya*” (pequeño perro *pumi*) que reproduce perfectamente el carácter lanoso del perro. Además, con la introducción del culturema *pumi* (perro pastor húngaro de pelo lanoso y rizado) no solo conserva fielmente el aspecto físico del animal de la imagen original, sino que la aproxima al público húngaro ya que se trata de una raza autóctona de Hungría, conocida por todo el mundo en los pueblos y las aldeas. Sin embargo, hay un contrapunto interesante entre *pumi* (que localiza la imagen en un pueblo húngaro) y la imagen siguiente, “el negro luchando con el león”, ya que esta última da un tinte exótico a la descripción de Magdalena. En el texto español, sin embargo, las dos imágenes –la del perro de lanas introducidas a la Península por los moros y la del negro africano con el león– están estrechamente relacionadas.

Una imagen similar a la plasticidad del perro lanudo aparece en la conversación de las chicas cuando hablan de la sábana de la cama de matrimonio y de la delicadeza de la lencería. “Si fuera rica, la tendría de *Holanda*” – dice Martirio, y la primera traducción conserva fielmente el nombre del material: “Ha gazdag volnék, *hollandi gyolcsot* vennék”. La segunda versión húngara cambia la palabra *holanda* por la *batista* (“Ha tehetném, *batisztot* vennék”) que también indica un lienzo fino muy delgado<sup>8</sup>.

En la traducción del atributo de otra prenda también encontramos soluciones diferentes en los dos textos húngaros. “Mujer vestida de lentejuelas” se transforma en “*tarkaruhás nő*” (L. A.) (mujer en un vestido de colores llamativos) y en “*villogó ruhás nő*” (L. N.) (mujer en un vestido brillante). Las lentejuelas son unas planchas pequeñas y redondas de material brillante, así la solución de Nagy es más acertada porque evoca el brillo del vestido, aunque existe otra palabra húngara *csillogó*<sup>9</sup> que sería más adecuada en este contexto.

Al describir la maldad de Martirio, Poncia la compara con un “pozo de veneno”. Las dos soluciones húngaras tienen estructuras diferentes: “*megmérgezett kút*” (pozo envenenado) (L. A.) y “*a méreg valóságos kútja*” (verdadero pozo de veneno) (L. N.). Aunque hay poca diferencia, esta última está más cercana de la imagen original tanto en la sintaxis como en el significado.

La frase “Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura” – que suena de la boca de Martirio cuando está litigando con Adela en el tercer acto– describe de manera plástica y metafórica el corazón de la hija jorobada, amargado por el amor inalcanzable. Ambos traductores cambian *el pecho* por *szív* (corazón), pero la trampa más compleja está en la estructura de la frase ya que *de amargura* sigue la palabra *granada*, que, con el nombre de la fruta, podría formar una estructura posesiva: la granada de (la) amargura. Sin embargo, la frase puede interpretarse con exactitud si traducimos *de amargura* como complemento verbal, o sea, el pecho se rompe de amargura como una granada. Veamos las dos traducciones: “És megreped a szívem, akár a gránátalma” (L. N.) (Y mi corazón se rompe como una

---

8 La expresión también es interesante porque en el poema *Romance sonámbulo*, uno de los romances más conocidos del tomo *Romancero gitano*, también aparece el nombre del material, refiriéndose a la calidad fina de la tela: “las sábanas de Holanda”. Es curioso que allí fue justamente László Nagy que utilizó la expresión idéntica “jó hollandi gyolcs” (buena lana de holandesa), mientras que Andrés transformó la imagen en una sábana limpia y de batista (“*patyolattal lepedőnek*”).

9 La diferencia entre las dos palabras húngaras *csillogó* y *villogó* es que la última alude también al efecto de pulsación de la luz.

granada); “Szakadjon fel a szívem, mint a gránátalma keserű húsa” (L. A.) (Qué se rompa mi corazón como la pulpa amarga de la granada). Es decir, Nagy simplifica la construcción omitiendo la palabra *amargura*, mientras que László András la guarda, pero transformándola en adjetivo y relacionándola con la fruta, a pesar de que la granada tiene un sabor más bien agrídulce y no amargo.

En las palabras de La Poncia encontramos un utensilio de cocina, cuando la criada habla sobre los colorines de su marido, mencionando que ella misma mató a golpes los pobres pájaros “con la mano del almirez”. Nagy usa el equivalente exacto (*mozsártörő*), mientras que András cambió el arma asesina por un *rodillo* (*sodrófa*). Quedándonos en la cocina, László Nagy es más fiel también en la traducción de “la sabrosa pimienta” porque *bors* equivale a *pimienta*, aunque el adjetivo añadido significa *ardiente* (*tüzes*). El otro traductor traduce esta parte como *pimiento picante* (*csípős paprika*).

Al final del segundo acto Adela confiesa a Martirio sus sentimientos por Pepe: “Yo no quería. He ido como arrastrada por una *maroma*.” En la traducción de András, la fuerza atractiva es comparada con un torrente de agua que arrastra a la hija menor: “Nem akartam, de mintha az ár sodort volna el” (No quería, pero he ido como arrastrada por *un torrente*). Nagy queda fiel al sentido original y guarda la misma palabra: “Nem akartam, de mintha húzott volna egy *vastag kötél*” (No quería, pero he ido como arrastrada por *una maroma*). Aunque la solución del primer traductor no es textualmente exacta, sin embargo, está en armonía con un monólogo semejante de otro drama lorquiano, el de la Novia de *Bodas de sangre*, en el que la joven, en una situación sentimental parecida a la de Adela, compara al seductor Leonardo también con la fuerza ancestral del agua: “el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar”<sup>10</sup>.

De la boca de Prudencia, la vecina escuchamos la frase “Ya vendré a que me enseñes *la ropa*” en la que *la ropa* fue interpretada de manera diferente por los dos traductores: László András escribe *kelengye* (*ajuar*) y la versión de László Nagy es *ruha* (*vestido*) cuyo significado, según parece, está más cercano a *la ropa* que puede indicar el vestido (de boda). Por lo tanto, la traducción de Nagy es más exacta, ya que se supone que la vecina está preguntando por el vestido de novia, visto que en las frases anteriores ya han hablado sobre el ajuar.

---

10 En la traducción de Gyula Illyés esta comparación se transforma un poco, porque el traductor sustituye el mar con *el agua oscura del río* (García Lorca, 1967b: 474).

Al final del drama, cuando Bernarda intenta derribar la puerta de la habitación de Adela, en el texto original la madre le pide a Poncia *un martillo*. Sin embargo, derribar la puerta se hace generalmente con un hacha, por lo que parece justificado el cambio de los dos traductores que utilizan dos palabras diferentes –*fejsze* (L. A.) y *bárd* (L. N.)–, pero ambas con el sentido del hacha.

Los caracteres de las dos protagonistas, Bernarda y Adela se manifiestan expresivamente también en el lenguaje utilizado, por lo que merece la pena comparar cómo se refleja eso en las traducciones. La Poncia se refiere a Bernarda como una *mandona, dominante*, lo que nos da una idea del carácter tiránico de la madre incluso antes de su primera aparición. Por lo tanto, la traducción de estas dos palabras también es importante en la versión húngara. László Nagy describe a Bernarda con el adjetivo *ispánkodó* y con el neologismo *basa-asszonyiség*. La primera deriva de la palabra *ispán* que indicaba un cargo jurídico administrativo en el Reino de Hungría en la Edad Media: el hombre que regía cada provincia y respondía directamente ante el rey. La segunda, *basa* era el título para los principales líderes militares-administrativos del Imperio Otomano. O sea, *ispán* y *basa* reflejan bien el carácter dominante y controlador de la mujer y, al mismo tiempo, también su carácter masculino, ya que estos dos títulos estaban reservados a los hombres. El neologismo de Nagy es que transforma *basa* en femenino al añadir la palabra *asszonyiség*, equivalente a *señora/doña*. Las palabras *hajcsár* (negrera) y *zsarnok* (tirana) elegidas por László András parecen un poco más urbanas, en las que la referencia al sexo no es tan fuerte como en los léxicos utilizados por Nagy.

El carácter rebelde de Adela también está hábilmente dibujado por el lenguaje. Cuando Poncia la acusa de estar semidesnuda en la ventana por la noche, la exclamación de Adela es: “¡Eso no es verdad!”. László András escribe en húngaro lo mismo (“Nem igaz!”), pero Nagy utiliza una antonimia, expresión más contundente que la original: “Hazudsz!” (¡Mientes!) – reprende Adela a la criada.

Los nombres de los personajes femeninos son nombres parlantes, por lo que es interesante el juego de palabras de László Nagy. “A Martirio se le olvidará esto” – leemos en el texto español. En la versión de András esta parte suena así: “Martirio majd csak megengesztelődik” (Martirio, al final, se reconcilia). Es interesante que Nagy introduce una redundancia al entrelazar también el significado del nombre de Martirio en la traducción: “Martirio majd csak elfelejti a mártírságát” (Martirio, al final, olvidará su *martirio*).

Otros ejemplos del grupo de los sustantivos a los que László Nagy da un tono claramente provinciano o incluso dialectal:

En español	Traducción de András (1955)	Traducción de Nagy (1976)
los que piden limosna	koldusok	kódisok
camisas de hilo	csipkés gyolcsing	móringos pendely
uvas	szőlő	szőlőbiling <sup>11</sup>
bayeta	rongy	daróc
era	aratás	szérú
aguardiente	pálinka	törköly
mujer	asszony	fehérnép
pendientes	fülbevaló	fülönfüggő
tía	sógornő	ágy
gañán	béres	zsellér
las particiones	örökség	jussolás
cosa de lenguas	csak a rossznyelvek találták ki	nyelvhadarás
boda	lakodalom	menyegző
pulgas	bolha	tyúktetű
espejo	hasonmása	tüköre
pechos	melle	csecse
colorines	pintyőke	tengelicé
convento	zárda	apácaklastrom
hermanos	bátyjai	fitestvérek
caballo garañón	csődör	ménló
niño	gyermek	buba

11 En la región del Transdanubio, *biling* denota un pequeño racimo incompleto de uvas.

En español	Traducción de András (1955)	Traducción de Nagy (1976)
hijos de forasteros	más falubeliék	idegen fattyak
en camisa	hálóingben	pendelyesen

Podemos encontrar en el húngaro varios adjetivos y adverbios con un toque campesino:

En español	Traducción de András (1955)	Traducción de Nagy (1976)
por la puerta se va a la calle	tágasabb	téresebb
machacado	összetaposott	pocsékká pocskolt
lentamente	lassan	lassúdan
mujer mala	szemérmetlen	sáros hátú
untosas	szenteskedő	lélekes
están ya en edad de merecer	eladó sorban vannak	férjhez-meendők

La transformación de los números ordinales *primero* y *último* también invita a la reflexión. Encontramos una interesante traducción de la palabra *primer* en el último acto, en la escena cuando Magdalena acaba de dormirse y Amelia lo comenta: “Está en el *primer* sueño”. András conserva el sentido original (“*Első* álmát alussza”). En cambio, en la traducción de 1976 desaparece el número ordinal *primero* (*első*) y en su lugar encontramos una expresión extraña, menos utilizada y más provinciana: “Már a kismalac-álmot alussza” (Ya está dormida como un cochinillo).

En el tercer acto Prudencia pregunta: “¿Han dado el *último* toque para el rosario?” La primera versión húngara (“Harangoztak már a litániára?” [¿Han doblado las campanas ya para la letanía?]) omite *último* convirtiendo más amplio el horizonte temporal de la frase. La solución de Nagy concretiza mucho más: “Harangoztak-e *harmadszor* a litániára?” que quiere decir, ¿Han doblado las campanas ya para la letanía *por tercera vez*?

## Acotaciones, fidelidad textual y palabras con sentido simbólico

El húngaro es un idioma aglutinante, es decir, añade sufijos para modificar la raíz. El problema de la sufijación de los nombres propios aparece en las instrucciones del autor y en estos casos los dos traductores llegan a soluciones diferentes. László András utiliza sistemáticamente el sufijo *-hoz/-hez/-höz* en las acotaciones (por ejemplo: *Angustiashoz*, *Ponciához*...etc.) cuando una persona se dirige a otra. László Nagy no es consecuente en este caso, porque utiliza alternativamente *-hoz/-hez/-höz* y *-nak/-nek* (por ejemplo: *Angustiashoz/Angustiasnak*, *Ponciához/Ponciának*...etc.). Normalmente, en el lenguaje teatral, en las instrucciones y acotaciones autorales el sufijo *-hoz* (y sus variantes), es decir, la solución de László András es la forma más común. Aunque no aparece en las instrucciones del autor, pero pertenece igualmente al problema de los sufijos verbales la traducción de *me habla* que en los dos textos húngaros son diferentes, justamente por las razones arriba explicadas. Por analogía del sufijo *-hoz*, András escribe “*hozzám beszél*” y, por la del sufijo *-nak/-nek*, Nagy opta por “*nekem beszél*”.

En las instrucciones del autor cuando aparece *silencio*, que equivale a *csend*, en húngaro, Nagy siempre lo traduce en su forma dialectal *csönd*. Y cuando Lorca escribe *pausa*, en húngaro *szünet*, palabra usada por András, el segundo traductor casi siempre escribe también *csönd*<sup>12</sup> (o sea, silencio). Es interesante que Nagy utiliza la palabra “*Csőnd!*” (¡Silencio!) también en una exclamación categórica, cuando Amelia advierte sobre la mala suerte que trae la sal derramada, en el tercer acto, y Bernarda quiere terminar el debate entre las hijas con la exclamación “¡Vamos!” András transforma esta expresión en una frase más larga y más fuerte “*Élég legyen már!*” (¡Basta ya!), mientras que la solución de Nagy, aunque consta de una sola palabra –al igual que en el texto original–, es más categórica y evoca fielmente el carácter mandón de la madre tirana.

El autor utiliza la palabra *silencio* también en otro lugar, en una sinestesia: “Te ves este *silencio*?” – pregunta La Poncia de Bernarda hacia el final del último acto. Lorca usa el verbo *ver* en vez de *escuchar/oir*. En las versiones húngaras podemos encontrar dos diferentes verbos, pero que guardan fielmente la sinestesia: “*Érzed ezt a csendet?*” (L. A.) (¿Sientes este silencio?); “*Nézd, micsoda csönd van.*” (L. N.) (*Mira*, qué silencio). Nagy incluso utiliza la misma técnica que el dramaturgo, o sea, une el oído con la vista.

---

12 Podemos notar la misma tendencia dialectal en la palabra *csepp* (L. A.) / *csöpp* (L. N.) (significa *gota*).

Aunque László Nagy intentó adaptar su traducción a un húngaro más provinciano, no se desvió drásticamente del texto original. Al contrario, comparando sus soluciones con la traducción de László András, la versión de Nagy es varias veces más fiel al español. La frase inicial del drama es un buen ejemplo para ilustrar eso: “Ya tengo el doble de esas campanas metido entre las sienes”, dice la Criada, y el segundo traductor conserva literalmente la segunda mitad de la frase: “túl sok már a harang a *halántékom között*” (L. N.) (hay demasiadas campanas *entre mis sienes*). En el primer texto húngaro podemos encontrar un término más generalizado *mi cabeza* (*fejem*) en lugar de *sienes*: “Már szétmegy a *fejem* ettől a harangzúgástól” (L. A.). (*Mi cabeza* ya está reventando por el sonido de estas campanas).

László Nagy es más fiel también en la traducción de la frase “parece como si estuvieran hechos de *otras sustancias*”: “Mintha más *anyagból* formázták volna” (L. N.) (Como si estuvieran formados de *otro material*). László András no opta por una traducción literal, sino por una locución apropiada: “Mintha nem is anya szülte volna” (L. A.) (Como si no lo hubiera parido una madre).

La frase “Cae el sol como plomo” evoca el calor del verano andaluz. Los traductores mantienen el símil: Nagy logra guardar incluso la palabra *plomo* (“Mint a tüzes *ólom*, olyan a nap” (L. N.) [Es sol es como el *plomo* ardiente]), mientras que András compara el calor al horno (“Süt a nap, mint a *kemence*” (L. A.) [El sol arde como un *horno*]).

El sol aparece otra vez en una de las acotaciones del segundo acto en una sinestesia: “*un silencio trapasado por el sol*”. La solución de ambos traductores conserva no solo las dos palabras claves (*sol* [*nap*] y *silencio* [csend/némaság]) – “napfény csíkozta csendben” (L. A.) (silencio rayado por la luz del sol) / “nap-szüremlő némaságban” (L. N.) (el sol filtrando por el silencio)– sino también el tono poético de la imagen original. Casi podemos ver el fino polvo bailando en el aire entre las rayas de la luz del sol, en la penumbra de la habitación.

El drama se desarrolla en “un pueblo sin río”. En el mundo lorquiano el río siempre es una “palabra plástica”<sup>13</sup> con un simbolismo importante, por lo que el traductor también debe prestar mucha atención a no romper la densa red de símbolos que hay no solo dentro de una pieza, sino también entre las obras del granadino. László Nagy no cambia el original, su lugar es igualmente un “*folyót-*

---

13 Aquí utilizo la expresión introducida por la filóloga y poeta Zsuzsanna Takács en un artículo suyo, en el que analiza las traducciones de los romances de García Lorca en la interpretación de László Nagy. Takács llama nuestra atención a las palabras con valor simbólico (el agua, el aire, el fuego, la tierra, el limón, la naranja, el caballo...etc.) que tejen una fuerte red de símbolos.

*lan falu*” (un pueblo *sin río*), mientras que László András reduce el curso de agua a un *arroyo*: “*ahol még patak sem folyik*” (donde ni siquiera fluye un *arroyo*).

También el viento siempre es una palabra con valor simbólico, un símbolo masculino, sinónimo del aire, uno de los cuatro elementos principales. Cuando Bernarda no permite que “el viento de la calle” entre en la casa, el paralelismo entre viento/varón es evidente. Nagy otra vez es el más fiel: “*nem fúhat be hozzánk az utcai szél sem*” (L. N.) (el viento de la calle tampoco puede entrar en nuestra casa), mientras que András domestica el viento hasta convertirlo en una *brisa* (*szellő*), degradando también la fuerza viril del elemento.

El agua es también uno de los cuatro elementos primordiales. La falta del agua, la sed de las hijas y el acto repetido de beber agua expresan no solo el calor asfixiante del verano andaluz sino también los deseos sexuales reprimidos de las cinco hijas. En el tercer acto Adela es quien tiene sed, y a la pregunta de su madre “¿Dónde vas?” responde, “Beber agua”. Nagy guarda tanto el verbo como el sustantivo: “*Vízet iszom*” (L. N.) (A beber *agua*). La otra traducción, pero, omite el *agua* y solo dice: “Inni” (L. A.) (A beber). En la respuesta de Bernarda en el texto español se repite *agua*: “Trae un jarro de *agua* fresca” –ordena la madre. András aquí la usa semejantemente: “*Hozzatok egy kancsó friss vizet*” (L. A.) (Traedle una jarra de *agua* fresca); mientras que Nagy ya no la repite: “*Hozz egy kancsóval, frisset*” (L. N.) (Tráele una jarra, y que [el agua] esté bien fresca).

En el tercer acto Bernarda constata en voz baja que “el caballo garañón, que está encerrado y da coces contra el muro. [...] Debe *tener calor*”. László Nagy traduce las dos últimas palabras como “*igen tüzes*” (está fogoso), que asocia el fuego con el calor y el apetito sexual del animal. En este caso la solución del otro traductor es más fuerte: “*biztosan üzekedni akar*” (seguramente quiere encelarse), una expresión cuya carga sexual es aún más fuerte que la de la expresión original y expresa aún más aquella contradicción que está entre la represión sexual a la que las hijas están condenadas y el instinto natural y libre del caballo. En la siguiente frase, sin embargo, es la solución de László Nagy que adquiere un sentido más erótico: “*A szűz kancákat hágatod-e s mikor?*” (¿Y cuándo acaballas a las potras *vírgenes*?) – pregunta Prudencia. Aquí originalmente aparece el sintagma *nuevas potras* –conservada también en la primera traducción: “*új kancákat*” (L. A.) – o sea no *vírgenes*, como la interpreta Nagy.

Cuando se revela el pecado de Adela, hacia el final del tercer acto, en el original leemos que “Esa es la cama de *las mal nacidas*”. La versión de András es más dura: “*Szalmán szajhák henteregnek!*” (¡Solo *las putas* se revuelcan sobre la

paja!). László Nagy traduce *mal nacidas* con una palabra más decente: “A szalma a szemérmetlenek ágya” (La paja es la cama de *las indecentes*).

La alusión a la virginidad también aparece al final de la obra, cuando tras el suicidio de Adela, la madre manda a sus hijas: “Llevadla a su cuarto y vestidla como si fuera *doncella*”. La palabra *doncella* significa una mujer joven e intacta. László Nagy refuerza este significado con la palabra *virgen*: “Vigyétek a szobájába, adjatok rá ruhát: *szűzhöz* illőt!” (Llevadla a su cuarto y vestidla en una ropa que merece una *virgen*). Es interesante también la solución de András que asocia el color blanco con la inocencia: “Vigyétek a szobájába, és öltöztessétek *fehérbe*” (Llevadla a su cuarto y vestidla en *blanco*).

## Traducción de refranes, frases hechas y metáforas

La problemática de traducir a otro idioma proverbios, refranes, frases hechas o metáforas es una cuestión muy interesante de todas las traducciones literarias ya que en estos casos una interpretación literal casi nunca da el resultado adecuado. Por lo tanto, el traductor debe encontrar el equivalente húngaro que se acerque al significado, si existe, y si no, debe crear una solución que sea apropiada en el contexto dado. A continuación, voy a destacar estos casos especiales y examinaré sus traducciones.

García Lorca pone repetidamente en la boca de La Poncia una sabiduría popular, maldiciones y expresiones provincianas o dialectales, y gracias a esta técnica, la caracterización de la criada será muy plástica. Por ejemplo, la exclamación “¡Maldita sea!”, suena dos veces en el diálogo entre La Poncia y la Criada. Por la primera aparición, László András la traduce como una maldición simple pero fuerte: “Dögöljön meg!” (¡Qué la espiche!). László Nagy, sin embargo, lo traduce como una maldición más elaborada, y presumiblemente de origen gitano: “Döntse le a rágó ráksúly!”, cuya retraducción es casi imposible, solo intento dar una paráfrasis aproximada: desear que alguien se enferme gravemente. En el mismo diálogo, unas líneas más tarde, Lorca repite la maldición, pero esta vez añade también un andalucismo, un mal augurio más extenso y aún más grosero que expresa los sentimientos de odio de La Poncia hacia Bernarda: “¡Maldita sea! ¡Mal dolor de clavo le pincha en los ojos!”. El *mal dolor de clavo* se refiere al dolor que produce el glaucoma (Herrador Sánchez – Aránzazu Núñez Fernández 2006, 44). Ambas traducciones logran evocar maestralmente el tono original: guardan fielmente la

imagen del ojo afectado por algo doloroso e incluso el resultado será mucho más fuerte que en español: “Az istennyila ott csapjon bele, ahol van! A hollók vájják ki a szemét!” (L. A.) (¡Que le caiga el rayo de Dios en el mismo lugar donde esté y que los cuervos le saquen los ojos!) / “Sötét kolera, világos ménkú! És a rosseb égesse ki a szemét!” (L. N.) (¡Cólera negra, rayo fulminante! ¡Y que la sífilis quemé sus ojos!).

Poncia utiliza un proverbio también en el segundo acto: “No llega la sangre al río”. László András introduce su equivalente húngaro: “Nem eszik olyan forrón a kását!” que quiere decir, *no se come la papilla tan caliente*. László Nagy, en cambio, insistió en conservar la palabra *sangre* del proverbio original, y no encontrando un proverbio adecuado, él mismo creó la frase que parece como si fuera un proverbio: “Kevés ahhoz a véred!” (No tienes suficiente sangre para eso), con el sentido de que *no tienes bastante coraje y fuerza*.

Entre las chicas Angustias es la que tiene más ejemplos de giros populares. La hija mayor replica a Magdalena hacia el final del primer acto así: “¡Guárdate la lengua en la madriguera!”, que es un insulto para expresar *quédate en silencio*. László András eligió la expresión bastante fuerte “Fogd be a szád!” (¡Cállate la boca!), mientras que Nagy eligió “Nyelvedet őrizd *barlangjában!*” que es una traducción casi literal de la frase de García Lorca, solo cambia la *madriguera* (que en húngaro sería *odú*) por cueva (*barlang*). Es decir, en este caso, el segundo traductor incluso mantiene la metáfora de *boca-madriguera*.

La discusión entre las dos chicas continúa en el segundo acto. Entonces Angustias presume de su dote, porque, aunque no es joven ni guapa, Pepe la elige porque es la única de las cinco hermanas que hereda. El refrán español es el siguiente: “¡Más vale onza en el arca que ojos negros en la cara!”, o sea, el dinero es más valioso que la apariencia física. Ambas traducciones son no solo hermosas y expresivas – “Többet ér a pénzsláda, mint a világ legszebb lánya” (L. A.) (Más vale un arca llena de onzas que la chica más hermosa del mundo) / “Ládából az aranypénzek, szép szemeknél többet érnek” (L. N.) (Las onzas de oro en el arca valen más que unos ojos hermosos)– sino que conservan fielmente también la sonoridad de las rimas internas de la metáfora. En español, las palabras *arca* y *cara*, en la primera traducción, *láda* (arca) y *lány*a (chica), y en la segunda versión húngara, *pénzek* (onzas) y *érnek* (valen) riman.

La tercera expresión interesante de la boca de Angustias suena cuando la hija mayor jura que Pepe se fue después de medianoche: “Que Dios me mate si miento”. En este caso, la solución de László András está más cercana del español: “Ver-

jen meg az Isten, ha hazudok” (¡Que Dios me pegue si miento!). László Nagy omite la mención de Dios en su traducción: “Süüllyedjek el, ha hazudok” (Que me hunda si miento).

Las otras chicas también usan varias veces giros idiomáticos típicos. Amelia, por ejemplo, expresa la profundidad de su sueño con la frase “Yo duermo como un tronco”. En húngaro hay varias frases hechas para expresar el sueño profundo, pero en ninguno aparece *tronco*. Las dos soluciones son diferentes, pero ambas reproducen perfectamente el significado original: “Úgy alszom, mint a *bunda*” (L. A.) (Duermo como un *abrigo de pieles*) / “Csak eldőlök, mint a *zsák*” (L. N.) (Solo me caigo como un *saco*).

La traducción de la frase de Martirio, “No tiene ni más ni menos que *lo que tenemos todas*”, también es interesante. Andrés escribe: “*Az a baja, ami nekünk, se több se kevesebb*” (*Lo que tenemos todas*, no tiene ni más ni menos). Es decir, es fiel al original, solo intercambia las dos partes de la frase. Nagy, al contrario, conserva la segunda mitad –colocándola, pero, por delante– y añade una creación propia: “*Az a baja, ami nekünk, egy kutyát nyúzunk valamennyien*” (*Lo que tenemos todas*, despellejamos el mismo perro).

Ambas interpretaciones de la frase de Amelia discutiendo con Martirio –“La mala lengua no tiene fin para inventar”– son brillantes. Los traductores no insisten en conservar las palabras originales en la frase *no tiene fin para inventar*, sino que insertan su propia invención: “*Rossz nyelvnek hazugság a köszörűje*” (L. A.) (La mentira es la afiladora de la mala lengua) – podemos leer en la traducción anterior, mientras que en el texto hecho para el estreno de Szolnok suena esta frase así: “*Rossz nyelvnek rágalom a sarkantyúja*” (L. N.) (La calumnia es la espuela de las malas lenguas).

Si comparamos el habla de Poncia y el de Bernarda, podemos sentir la diferencia de clase entre las dos mujeres también en su lenguaje. En las intervenciones de Bernarda, por tanto, encontramos menos expresiones dialectales o provincianas, pero hay un momento cuando tampoco la madre despótica puede frenar su lengua: “¡Mala puñalada te den, mosca muerta! ¡Sembradura de vidrios!” – regaña a Martirio cuando llega a saber que la hija jorobada ha escondido el retrato de Pepe que pertenece a Angustias. *¡Mala puñalada te den!* es una maldición de origen gitano muy fuerte e hiriente, pero Lorca la intensifica aún más con otros dos insultos verbales: *mosca muerta* que significa hipócrita, mientras que *sembardura de vidrios* se refiere a que Martirio con sus actos le genera un dolor agudo. La maldición en el texto de Andrés es muy fuerte: “Te alattomos, te alamuszi féreg!”

(¡Tú, gusano insidioso y mojigato!), en la que *gusano* conserva algo de la imagen original ya que tanto *la mosca* como *el gusano* son unos bichos desagradables. En la traducción de András, la palabra *alamuszi* tiene el significado de *hipócrita* equivalente a *mosca muerta*. László Nagy también hace referencia al animal con la palabra *bogár* (bicho/insecto), pero parece que él entendía literalmente el sintagma *mosca muerta*: “Megöllek, te *dermedt bogár!* Te *dérvirág*” (L. N.) (Te mato, *bicho helado*, escarcha en el vidrio). En su solución, *dérvirág* parece estar relacionado con el significado más amplio de *vidrio*, ya que en húngaro con esta expresión indica el dibujo en forma de flor que deja el hielo en las ventanas, pero pierde por completo la expresión del dolor que está dentro de *sebradura de vidrios*.

## Traducciones erróneas

No podemos pasar por alto los errores, de los que encontramos algunos ejemplos en ambos textos húngaros. En el segundo acto, cuando se produce una pelea entre las hermanas por la foto de Pepe, Bernarda reprende a sus hijas con la frase: “¡Ni lágrimas te quedan en tus ojos!” – dice golpeando a Martirio. La versión de László Nagy “még a könnyet is kiütöm a szemedből!” (¡Incluso te arrancaré las lágrimas de los ojos!) reproduce fielmente la agresión de la madre. En la traducción de László András, sin embargo, percibimos un error de traducción: “Még sírni se tud” equivalente a *ni siquiera sabe llorar*.

Podemos sospechar de otra translación equivocada en la traducción de András, en una frase de Martirio. Al final del segundo acto, en la discusión con Adela, la hermana mayor grita que “¡Primero muerta!”. En este contexto Martirio se refiere a sí misma, y la versión de Nagy lo expresa perfectamente en una exclamación ampliada: “Soha, csak a halálom után!” (¡Nunca, solo después de mi muerte!). En la interpretación del primer traductor, sin embargo, Martirio maldice a Adela diciendo que “Inkább pusztulj!” (¡Ojalá que te mueras!). O sea, las dos versiones no significan lo mismo.

Sin embargo, podemos encontrar ejemplos de traducción errónea también en el texto de László Nagy. En el último acto, Magdalena dice a Angustias medio dormida: “Además, ¡si te vas a ir antes de nada!” / “Fél lábbal már úgyis kint vagy a házból” (L. A.) (Ya estás fuera de casa con un pie.) / “Különben is nemsokára elmegy” (L. N.) (De todos modos, te irás pronto). La respuesta de Angustias “Tarde me parece” sugiere la impaciencia de la hija mayor. De tal manera entien-

de András (“Bár már kint volnék egészen” [¡Ojalá que estuviese ya fuera [de la casa] por completo!]), pero Nagy malinterpreta el contexto al traducir “Későre jár” (Está tarde).

Una de las frases de la criada, “Bernarda está aligerando la boda, y es posible que nada pase” expresa que la madre quiere que la boda sea pronto. Por lo tanto, la solución de László András es correcta: “Bernarda sietteti az esküvőt, és lehet, hogy *nem is történik semmi*” (Bernarda está apurando la boda, y es posible que no pase nada). La versión de László Nagy, en cambio, sugiere que el proyecto de la boda se podría frustrar: “Bernarda sietteti az esküvőt, s megeshet: *fuccsba megy*” (Bernarda está apurando la boda, y puede ocurrir que esta fracase), aunque esto no está en el original.

Aunque no sabemos qué ediciones españolas utilizaban los dos traductores, una notable diferencia entre los dos textos húngaros sugiere que no trabajaban con la misma publicación: esta es la frase de Bernarda Alba al final del drama, cuando la madre explica por qué falló el tiro y por qué no logró matar a Pepe el Romano. Según varias ediciones españolas, esta frase dice: “No fue culpa mía”. En el IV tomo de las *Obras completas*, editadas por García-Posada, sin embargo, se lee la frase sin la partícula negativa: “Fue culpa mía”. Esto puede explicar también la diferencia entre las dos versiones húngaras, que no es, por tanto, un error de traducción, sino, probablemente, es una discrepancia debida a dos diferentes ediciones que los traductores utilizaban como fuentes: “Elhibáztam” (L. A.) (He fallado) / “Nem az én hibám” (L. N.) (No es culpa mía).

## El éxito de la traducción de László Nagy

Como he mencionado en la introducción, en 1976 se realizaron dos nuevas traducciones por encargos teatrales concretos. La traducción de György Somlyó nació para la dirección de Zoltán Várkonyi en el Vígszínház, mientras que László Nagy tradujo la obra de Lorca para el director Jenő Horváth y la compañía de Szolnok. El estreno en el Vígszínház estuvo acompañado por una fuerte atención por parte de la crítica, visto que el drama no fue escenificado en la capital húngara desde su primer estreno en 1955.

No es el propósito de este análisis comparar los dos espectáculos, sin embargo, después de leer las críticas, vale la pena concluir con algunas reflexiones, especialmente sobre el tema de las traducciones. Los críticos elogiaban la dirección de

Szolnok, mientras que muchos consideraron que la puesta en escena del *Vígszínház* fue menos lograda. Además de la concepción del director y del juego actoral, la traducción también tuvo papel en el éxito de Szolnok, como se ve del hecho de que todas las críticas elogiaban el texto de László Nagy y no se limitaban a utilizar las frases tópicas, sino que detallaban el trabajo traductor mucho más que era habitual en los artículos semejantes<sup>14</sup>.

Según Anna Földes, el nuevo texto húngaro era “una traducción conmovedora, fuerte pero poética y viva”<sup>15</sup> (1976, 10), que contribuyó en gran medida a la atmósfera tensa del escenario de Szolnok. László Fábíán valoraba el gesto de la retraducción como algo simbólico, que representaba “una interpretación nueva [...] [y] diferente” (1976, 5). La fuerza eruptiva del texto de García Lorca y la traducción de Nagy ponen el listón muy alto, pero se podía escuchar que las actrices “saboreaban con gusto y con alegría” (Fábíán 1976, 5) las palabras del dramaturgo español en la translación del poeta húngaro.

Según Anna Pór, la dirección, la actuación y el texto húngaro en conjunto contribuyeron a hacer más humana la producción de la compañía de Szolnok. Su *Bernarda* fue una tirana que era a la vez una víctima: la víctima de las expectativas sociales y de las costumbres arraigadas. La escenografía, el vestuario y el texto despertaron en el público la sensación de que la historia estaba ambientada en un pequeño pueblo cercano a Szolnok. Anna Pór opinaba que el director logró acercar el drama al público y lo hizo más accesible y entendible también para las generaciones más jóvenes. La traducción “en el lenguaje poético fuerte y el poderoso” de László Nagy puso de manifiesto “las cualidades realistas de la obra” (Pór 1977).

László Nagy nos dejó una enorme obra tanto de poeta y como de traductor literario también. Es verdad que no escribió ninguna obra de teatro, pero tal vez su retraducción del famoso drama de García Lorca fue una señal del rumbo que László Nagy estaba planeando seguir. Un mes antes de su muerte, en una entrevista él mismo planteó esta posibilidad cuando el periodista Pál E. Fehér le preguntaba sobre sus planes futuros: “Y quizás, escriba también un drama” (Nagy 1979, 82) – le respondió. No se puede descartar, por tanto, que durante la traducción del drama español se despertó en el poeta húngaro el deseo de escribir una pieza de teatro. Sin embargo, su inesperada y prematura muerte le impidió realizar este sueño.

---

14 Llama la atención que las reseñas sobre el estreno del *Vígszínház* no mencionen la traducción de György Somlyó. La omisión de la opinión es en sí ya una crítica.

15 En adelante, los fragmentos citados de las críticas son traducciones mías.



# Miguel de Unamuno en húngaro

“Obras mías han conseguido verse traducidas [...] a quince idiomas diferentes; pero de todas ellas la que más traducciones ha logrado ha sido ésta: *Niebla*. [...] ¿Por qué esta predilección?”  
(Miguel de Unamuno, Palabras introductorias a *Niebla*)

Miguel de Unamuno, exponente más importante de la generación del 98, nació en 1864, o sea, en 2024 fue el 160° aniversario de su nacimiento. *Niebla*, la novela más conocida y más veces traducida a diferentes idiomas del escritor español se publicó por primera vez en 1914, así, en 2024 cumplió los 110 años. La primera traducción húngara de la famosa *novela* también en 2024 cumplió un siglo: se publicó en 1924, mientras que la segunda (y hasta hoy la última) versión húngara se editó en 2021. El triple aniversario, los dos textos húngaros –y un siglo entero que pasó entre las dos versiones– nos brindan no solo la oportunidad de resumir la acogida de las obras de Unamuno en Hungría sino también la de reflexionar sobre las causas y los motivos del fenómeno de la retraducción.

## Unamuno en Hungría: antecedentes, traductores y traducciones

La fecha desde la que podemos datar el comienzo de la historia de las traducciones húngaras de la literatura española es 1873, cuando se publicó la primera traducción de *El Quijote* hecha por Vilmos Györy directamente desde el español, sin otra lengua interpuesta<sup>1</sup>. Naturalmente, antes de esta fecha, también nacieron traducciones húngaras, pero siempre eran traducciones indirectas y, como fuente, utilizaban traducciones al latín, alemán, francés o al italiano, o la combinación de estas. Desde finales del siglo XIX, gracias al aumento considerable del número

---

1 Sobre la recepción de Cervantes en Hungría y las traducciones de su obra véase, entre otras, las investigaciones de Péter Bikfalvy (2006) Csaba Csuday (2007), Marianna Rákosi (2005), Tamás Zoltán Kiss (2011).

de intelectuales que dominaron el español, poco a poco desapareció el obstáculo lingüístico ante las traducciones directas.

Si repasamos el repertorio de las traducciones húngaras de la prosa española, podemos notar que entre 1876 y 1943 se editaron varias novelas realistas del siglo XIX –con modesta influencia sobre la literatura mundial–, una cantidad considerable de publicaciones baratas de escasa importancia literaria, y algunas docenas de relatos cortos. Entre los autores encontramos a Pedro de Alarcón, Antonio Azorín, Vicente Blasco Ibáñez, Luis Coloma, Armando Palacio Valdés, Emilia Pardo Bazán, José María de Pereda y José Zorrilla. Sus obras aparecieron en publicaciones periódicas o en volúmenes, sin embargo, los nombres de los traductores –Barna Balogh, Gyula Halász, Gyula Haraszti, Artur Hegedüs, Vilmos Huszár, Bernardin Jándi, Andor Révész o Emil Szalai– y los de las traductoras –Gyuláné Gombos, Rózsa Darás, Jolán Gergely, Erzsébet Ringer o Margit Trugly– desde entonces cayeron en el olvido (Végh 2012, 74).

Entre los novelistas cuyas obras fueron traducidas y publicadas en húngaro en el periodo arriba mencionado, sin duda alguna, el más importante fue Miguel de Unamuno. En la década de los veinte salieron a la luz las primeras traducciones húngaras de sus obras. De *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (1920) Viktor Garády<sup>2</sup> (1858–1932) tradujo la novela *Nada menos que todo un hombre*, con el título húngaro *Ez aztán a férfi!*, publicado en 1923 –apenas tres años después del original–, por la editorial Genius de Budapest. El traductor, nacido con el nombre Vittorio de Gauss en una familia aristocrática, vivía en la ciudad de Fiume (hoy Rijeka, en Croacia), dominaba el italiano como lengua materna, pero entre sus ascendientes podemos encontrar incluso a unos nobles aragoneses (*Carta de Garády a Unamuno* 1923, 3). Después de ganar una beca de la ciudad de Fiume –que aquel entonces pertenecía a la Monarquía austrohúngara– cursó estudios universitarios de biología en Budapest. Se convirtió en un apasionado investigador de la vida marina y costera y dedicó varios trabajos científicos a la fauna del Golfo de Carnaro. Junto a la investigación escribió obras literarias –sobre todo obras de ficción y literatura juvenil– y fundó dos productos de prensa: el semanario *Fiumei Szemle* (1903), y el diario *Fiumei Napló* (1907). Escribió sus primeras obras propias en italiano y tradujo varias novelas contemporáneas de esta lengua. Imre (Emérico) Várady, en su monografía sobre la literatura italiana

---

2 Para conocer más detalles sobre la vida y la obra tanto científica como literaria de Viktor Garády véase las investigaciones de Ilona Fried (1999, 2004) y Ferenc Mák (2011).

y su influencia en Hungría menciona a Gauss/Garády entre los mejores traductores: “durante décadas, junto a [Antal] Radó, desempeñó el papel más importante en la promoción de la literatura italiana contemporánea en Hungría, pero solo en casos excepcionales firmó sus traducciones” (1933, 383).

Al inicio de la edición húngara de *Nada menos...* encontramos una breve presentación de Unamuno escrita por el mismo traductor y fechada el día 3 de septiembre de 1923. Aunque Garády menciona los títulos –tanto en español como en húngaro– de las novelas y escritos filológicos y filosóficos más importantes publicados hasta entonces del autor español<sup>3</sup>, es bastante sucinto en cuanto a la obra concreta traducida. Cita solamente el título global, pero en forma abreviada (*Tres novelas ejemplares* en vez de *Tres novelas ejemplares y un prólogo*) y olvida traducirlo al húngaro. Además, comete un error ortográfico al escribir el título de la versión española –*Nada menos che* [sic!] *todo un hombre*– que muestra evidentemente la influencia del italiano, aunque se olvida de mencionar que su traducción se basa en una edición italiana. Sin embargo, lo sabemos gracias a una carta de Garády, escrita en italiano y enviada desde Fiume a Unamuno, el día 10 de marzo de 1923, en la que explica por qué no trabajaba con el texto español: “non avendo potuto ricevere l’original” (1923, 4), o sea, porque no logró obtener el libro en original.

En cuanto al valor literario de la obra en cuestión constata que “se trata más bien de una de las obras más pequeñas del gran escritor y filósofo español”, sin embargo, según su opinión, “es adecuada para transmitir al público húngaro las excelentes cualidades de su creador, y, sobre todo, su originalidad” (Garády 1923, XV).

Otra observación que también se refiere a la carta antes mencionada –o más exactamente, a la respuesta que Garády recibió de Unamuno, pero que aún no logramos localizar– la encontramos en las últimas líneas de la breve introducción biográfica: “Unamuno, de familia vasca, es un gran genio de las lenguas. Habla y escribe en quince idiomas europeos. Lamentablemente no conoce el húngaro, sin

3 Llamen la atención las faltas ortográficas en las palabras españolas que llevan acento: *Amor y pedagogía* [sic!], *Abel Sanchez* [sic!], *La tía* [sic!] *Tula*, *Mi religión* [sic!] y *otros ensayos*. En el título *Del sentimiento trágico de la vida* no solo falta el acento (*tragico* [sic!]) sino también las vocales –ie– de la primera palabra se convierten en una –e– (*sentimiento* [sic!]) por influencia del italiano. Es equivocada la traducción del título *En torno al casticismo*, en la versión de Garády *A szűziességről*, porque la palabra húngara no es equivalente al purismo sino más bien a la virginidad femenina (Garády 1923, IX–X).

embargo, le interesa mucho nuestra literatura, y [...] le da mucha satisfacción que una obra suya se traduzca al húngaro” (Garády 1923, XV).

En 1924 se publicó en húngaro la novela *Niebla*, también en la interpretación de Garády. Esta vez la traducción –según la cubierta– se basaba en una edición española<sup>4</sup>, y la editorial Franklin se encargó de la publicación colocando la obra de Unamuno dentro de su prestigiosa serie *Külföldi Regényírók* [Novelistas extranjeros]. La introducción repite la misma nota biográfica<sup>5</sup> que introdujo también la edición de *Nada menos...*<sup>6</sup>. En un párrafo alude a la técnica narrativa de Unamuno, pero no menciona la *nivola*, sino que define el género como *novela irónica*. Entre los rasgos típicos de esta técnica destaca que faltan la intriga, la acción concreta y las descripciones tanto del ambiente como de los personajes. Estos últimos –según la opinión del traductor– viven dependiendo de unos impulsos emocionales inesperados o bajo la influencia de unos acontecimientos momentáneos no previstos (Garády 1924, 10–11).

Más adelante vamos a conocer la calidad de estas primeras traducciones, pero vale la pena detenernos un momento y volver a los detalles aún no mencionados de la carta de Garády enviada a Unamuno en la primavera de 1923. En esta el traductor pide permiso para la edición húngara de las dos novelas ofreciendo a Unamuno por los derechos de autor una parte de sus honorarios. Para obtener la benevolencia de su colega, Garády exagera sus propios méritos literarios y se presenta como una de las figuras más destacadas de la literatura húngara contemporánea, con unos 30 volúmenes de obras propias, de excelente estilo y originalidad. Su nombre sería, como dice, una garantía para dar popularidad a un escritor extranjero y apenas conocido en Hungría, como lo era Unamuno<sup>7</sup>. El traductor se refiere también a la dificultad de encontrar una editorial para la publicación<sup>8</sup> y confiesa que –a pesar de que su

---

4 Según el testimonio de la carta de Garády enviada a Unamuno, el texto español fue publicado por la Editorial Renacimiento.

5 En realidad, entre los dos textos hay solo unos párrafos de diferencia que detallan la obra en cuestión.

6 Al final de esta introducción encontramos como fecha el 12 de septiembre de 1922 (Garády 1924, 12). Parece poco probable que este texto naciera dos años antes de la publicación, por eso –y también porque la fecha de la introducción casi idéntica a la de *Nada menos...* es el 3 de septiembre de 1923 (Garády 1923, XV)– considero que se trata de una errata (1922 en vez de 1923).

7 “Purtroppo il Suo riverito nome non è ancora conosciuto dal gran pubblico ungherese” (*Carta de Garády a Unamuno* 1923, 1). “I miei scritti eccellono specialmente per lingua e stile tra le migliori opere della letteratura contemporanea ungherese” (4). “Il nome Garády Viktor (il mio pseudonimo) è una buona etichetta nell’Ungheria per l’introduzione d’un’opera d’arte straniera” (4).

8 “Sono enormi le difficoltà che s’incontrano volendo pubblicare un volume in Ungheria” (*Car-*

nombre *suená bien* en los círculos literarios— estaba negociando ya con la tercera casa editora<sup>9</sup>. Es poco probable que Garády, sin la intervención de un literato con mayor prestigio que él, hubiera podido superar esta dificultad.

Este literato fue Dezső Kosztolányi (1885–1936), novelista, poeta, crítico literario, ensayista y traductor literario con bastante conocimiento sobre la literatura española. Su nombre le sirvió a Garády como una tarjeta de visita irrecusable que le abrió las puertas de las editoriales. El contacto entre los dos pudo realizarse gracias a Antonio Widmar (1899–1980), historiador de literatura, traductor literario y jefe de prensa de la Embajada de Italia en Hungría, que en los años veinte mantuvo correspondencia con Kosztolányi (Bikfalvy 1998, 162). El joven italiano —descrito por Kosztolányi como “un bonachón latino de pelo rubio” (Fried 1999, 616)—, como reconocido traductor de Sándor Petőfi fue invitado por la Sociedad Petőfi a Budapest, a cuya reunión en la Academia Húngara, el 18 de febrero de 1923, asistió personalmente. Widmar, durante su estancia en la capital húngara tuvo la oportunidad de encontrarse con varios personajes de la vida literaria, entre ellos con Kosztolányi y con Mihály Babits<sup>10</sup> (1883–1941) (Fried 1999, 614; Haász 2013, 64). En 1923 tradujo al italiano la novela *Nerón, el poeta sangriento* de Kosztolányi<sup>11</sup>, y en estas mismas fechas Widmar pidió el apoyo de su colega húngaro para publicar las traducciones de Garády. Esta amistad entre Widmar y Kosztolányi —basada también en el interés mutuo— aceleró el proceso de la edición húngara de las dos obras unamunianas tanto que el 22 de junio del mismo año Garády informó al autor español —en una tarjeta postal en cuyo anverso se ve la estatua de Petőfi en la plaza homónima de Budapest, escrita en italiano y enviada desde la capital húngara— sobre la pronta publicación de *Niebla*<sup>12</sup> (*Tarjeta postal de Garády a Unamuno*, 1923). No es pura casualidad tampoco que las editoras Genius y Franklin fuesen las dos casas editoras que publicaron también las novelas de Kosztolányi<sup>13</sup>.

---

*ta de Garády a Unamuno* 1923, 1).

9 “Il manoscritto si trova presentemente a Budapest e sto trattando già col terzo editore per la pubblicazione” (*Carta de Garády a Unamuno* 1923, 1).

10 Traductor al húngaro de la *Divina Commedia* de Dante cuya última parte publicó justo en 1923, año de la visita a Budapest de Widmar. Varios años más tarde, Widmar publicó una monografía bilingüe con el título *Dante és Madách (Dante y Madách)*.

11 Más tarde tradujo al italiano también algunas novelas de Babits y publicó incluso varios artículos en húngaro entre 1925–1928 en la prestigiosa revista literaria *Nyugat* [Occidente].

12 Garády comete un error ortográfico en el título de la novela (*Nebla* [sic!]).

13 Entre estas, *Nerón, el poeta sangriento*, *Ana la dulce*, *La cometa dorada*, publicadas por Genius

Después de la publicación de *Niebla* en 1924 no se publicó en húngaro ninguna otra obra en prosa de Unamuno durante medio siglo. Sin embargo, estas cinco décadas tampoco pasaron sin traducciones, pero la atención de nuestros literatos se dirigió más bien hacia la obra lírica del escritor español. He terminado el párrafo anterior con el nombre de Kosztolányi, y tenemos que volver a él porque gracias a su trabajo como traductor literario salieron a la luz varios poemas de Unamuno, primero publicados en periódicos, semanarios y revistas, más tarde también en tomos propios de Kosztolányi y en otras antologías poéticas. Entre Unamuno y Kosztolányi hubo también una correspondencia y el autor español agradeció la ayuda que le había brindado su colega húngaro para realizar la publicación de *Nada menos...* y de *Niebla*. Para expresar su agradecimiento, en una carta fechada el 13 de marzo de 1924, y enviada desde su exilio en las Islas Canarias, Unamuno prometió que escribiría a Madrid para que le enviaran a Kosztolányi algunas de sus obras<sup>14</sup>. Poco después de su carta, Unamuno viajó a París y pasó allí una parte de su exilio. El escritor húngaro Sándor Márai<sup>15</sup>, durante su estancia en la capital francesa, se encontró con el autor de *Niebla*. Márai evoca a su colega solo de pasada en su obra titulada *Egy polgár vallomásai* [Confesiones de un burgués], obra llena de elementos autobiográficos: “Cada tarde allí estaba sentado Unamuno, con su sabiduría y sosegada sonrisa, y soportaba con comprensión y serenidad los inconvenientes de la emigración; a su alrededor los intelectuales y los aventureros de la nueva España: militares, filósofos, escritores. Me alegró sentarme con ellos” (1997, 319).

El paquete con los libros prometidos llegó a las manos de Kosztolányi poco antes de lo que el autor conmemorara este episodio en su artículo *Spanyol-magyar* [Español-húngaro] así: “Los libros [de Unamuno], con los que me honró, descansan aquí en mis estantes” (Kosztolányi 1972, 365). Podemos encontrar más alusiones a Unamuno también en otros escritos de Kosztolányi. Por ejemplo,

---

y, más tarde, todas fueron traducidas al español. Sobre las traducciones españolas de las novelas de Kosztolányi véase la página de la *Literatura húngara online* (lho.es).

14 El archivo de la Biblioteca de la Academia Húngara conserva el manuscrito (MTAK, Ms 4625/145). El artículo de Bikfalvy reproduce la carta tanto en español como en húngaro (1998, 165–168).

15 Sándor Márai (1900–1989), uno de los novelistas más importantes de la literatura húngara del siglo XX, pasó la mitad de su vida en exilio, en Italia y en los EE. UU. Sus novelas fueron traducidas a varios idiomas y gracias a las traducciones españolas goza de gran popularidad en los países hispanohablantes. István Fried analiza la influencia de Unamuno en los pensamientos del escritor húngaro, constatando que “es cierto que [Márai] simpatizó mucho con [Unamuno] que conoció en París y escribió sobre él con aprecio” (2001).

en *Nevető ember* [El hombre que ríe], artículo publicado en el diario *Pesti Hírlap*, el 8 de junio de 1924, cita a “Don Miguel Unamuno, catedrático de la Universidad de Salamanca, un hombre tan serio que el gobierno español lo ha desterrado ahora a las Islas Canarias, cree que solo el llanto y la risa nos distinguen de los animales” (Kosztolányi 1924, 6).

En cuanto a la obra lírica de Unamuno traducida al húngaro, en el catálogo que recoge las traducciones del español de Kosztolányi, Dániel Végh menciona cinco poemas: *En la mano de Dios (Isten kezében)*; *Al tramontar del sol (Napszálltakor)*; *Al Dios de España (Spanyolország istenéhez)*; *¿Qué es tu vida, alma mía? (Eső, szél, árnyék)*; y *Leer, leer, leer (Olvasni)* publicados en diarios y semanarios, en la década entre 1925 y 1935 (Unamuno 1925, 1928, 1931, 1933, 1935). Las mismas traducciones más tarde fueron recogidas también en tomos de traducciones de Kosztolányi (Kosztolányi 1942, 361–364), o en antologías poéticas (AA. VV. 1995, 11–13; AA. VV. 1998, 241–242).

Kosztolányi expresó en varias ocasiones su opinión sobre la traducción de poesía, por ejemplo, en el prólogo de su tomo de traducciones titulado *Modern költők* [Poetas modernos]: “Mi ideal es la fidelidad total: a la forma, al contenido y a la belleza. Pero cuando por motivos artísticos tuve que renunciar a uno de los tres, nunca sacrifiqué la belleza... Veo la traducción literaria como creación, no como reproducción” (Kosztolányi, 1914: III). Kosztolányi muchas veces sacrifica el contenido al altar de la belleza, del ritmo y de la musicalidad por lo que la crítica frecuentemente categoriza sus traducciones bajo la etiqueta de *belle infidèle*, o sea, que sus versiones son hermosas, pero se apartan del original y lo traicionan demasiado. Sin poner ejemplos concretos, pero aceptando la opinión de la crítica, podemos constatar que Kosztolányi, en sus traducciones desde el español<sup>16</sup>, recurre frecuentemente a los siguientes métodos: inserta palabras, amplía líneas,

16 Junto a los cinco poemas de Unamuno, Kosztolányi tradujo poemas de Lope de Vega (1), de Gustavo Adolfo Bécquer (3), de Rubén Darío (2), y varios poemas de los miembros de la generación del 98 –de Juan Ramón Jiménez (3), Manuel Machado (1), Antonio Machado (4), Enrique de Mesa (1)–; y de los de la generación de 1927 –Jorge Guillén (2), Dámaso Alonso (2), Gerardo Diego (1), Pedro Salinas (1), Rafael Alberti (1), Luis Cernuda (1), Emilio Prados (1), Manuel Altolaguirre (1), Fernando Villalón (1) y León Felipe (1). En la lista de Kosztolányi encontramos también a poetas hispanoamericanos: los mexicanos Juan Tablada (4), Ramón López Velarde (1) y José Gorostiza Alcalá (1) y la uruguaya Juana de Ibarbourou (2). Entre paréntesis he indicado cuántos poemas tradujo Kosztolányi. Junto a la lírica es conocida también una traducción dramática de Kosztolányi –*La señora y la criada*, de Calderón de la Barca–, que en cronología fue la primera (preparada en 1912 para el estreno de la obra en el Teatro Nacional de Budapest) entre sus traducciones de la literatura en español.

cambia la sintaxis, la estructura de las estrofas y las rimas, rompe las repeticiones monótonas o utiliza signos de puntuación diferentes de los originales, modifica las estructuras gramaticales, el ritmo de las repeticiones y de las interjecciones en aras de la dicción húngara (Végh 2012, 102, 182).

Después de Kosztolányi, otros traductores literarios también interpretaron varios poemas de Unamuno que se publicaron en la prensa o en varias antologías líricas. La localización es más problemática en estos casos ya que se trata de publicaciones ocasionales. Mi lista en su estado actual no está completa –por este motivo no la añado a este capítulo como anexo<sup>17</sup>– sin embargo, podemos constatar que algunos poemas aparecen reiteradamente en varias colecciones y, entre ellos, curiosamente el poema *A mi buitre* (*Keselyűmhöz*, traducido por László Kálnoky) el que más veces fue elegido por los editores de los tomos, e incluso aparece en la selección de *A világirodalom legszebb versei* [Los poemas más hermosos de la literatura mundial]<sup>18</sup>.

Volviendo a las obras en prosa de Don Miguel, el anexo añadido al final del capítulo contiene todos los textos traducidos del español al húngaro que logré consultar en los catálogos de las bibliotecas húngaras. Se ve claramente que –no contando una traducción de un fragmento del capítulo LXXIV de *Vida de Don Quijote y Sancho*, sin mencionar el nombre del traductor (Unamuno 1926)– pasaron cinco décadas sin traducciones publicadas. Luego, desde los años setenta, en cada década salieron a la luz algunos textos nuevos. Numéricamente es bastante poco, pero por lo menos la obra del rector de Salamanca no cayó por completo en el olvido en Hungría.

En una antología de textos poéticos y en prosa de autores españoles y portugueses (AA. VV. 1974) podemos encontrar dos textos escogidos del tomo *Por tierras de Portugal y de España*. Ambos son traducciones de Károly Csala, pero lamentablemente *Por Galicia* (en húngaro: *Galíciai tájakon*) (Unamuno 1974a)

---

17 El anexo al final del capítulo contiene solamente las obras en prosa, mucho más fácilmente rastreables en el mundo editorial.

18 La antología con más poemas de Unamuno es *Mi Urunk Don Quijote* [Don Quijote, nuestro Señor] (Kolozsvár: Dacia, 1998), una antología dedicada a la poesía española, en la que aparecen ocho títulos traducidos por seis traductores literarios. En el tomo *12 spanyol és latin-amerikai költő (12 poetas españoles e hispanoamericanos)* (Budapest: Eötvös József Könyvkiadó, 1995) fueron publicadas siete composiciones unamunianas, casi todas en la traducción de András Simor, editor del mismo tomo. Por último, hay que destacar la colección de *Spanyol költők antológiája* [Antología de poetas españoles] (Budapest: Móra, 1962) en la que salieron a la luz seis poemas del autor de *Niebla*, en la interpretación de cuatro traductores.

es solo un fragmento del texto unamuniano, mientras que *Un pueblo suicida* (*Öngyilkos nép*) (Unamuno 1974b) está conservado en su integridad en la versión húngara.

En 1982 la revista literaria *Új Symposion* publicó cuatro textos unamunianos: *El sepulcro de Don Quijote* (*Don Quijote sírja*); *La sima del secreto* (*A rejtélyes szakadék*); *Mi religión* (*Az én vallásom*); y *Berganza y Zapirón* (*Berganza és Zapirón*). Los dos primeros títulos son traducciones de György Talabér (Unamuno 1982a, 1982b), mientras que el traductor de los dos últimos fue Dezső Csejtei<sup>19</sup> (Unamuno 1982c, 1982d) que, cuatro años más tarde, publicó también *La locura del doctor Montarco* (*Montarco doktor bolondsága*), en la revista *Új Írás* (Unamuno 1986).

En la misma década salió a la luz uno de los más destacados ensayos filosóficos de Unamuno (originalmente publicado en 1913) *Del sentimiento trágico de la vida* (*A tragikus életérzés*), traducido por Géza Farkas (Unamuno 1989).

En la década de los noventa, el centenario de 1898 favoreció las ediciones de las traducciones nuevas. La revista *Pompeji*<sup>20</sup> homenajeó a la generación del 98 con un número monográfico que contiene siete artículos de análisis filológico y filosófico y varias traducciones de obras de seis autores noventayochistas<sup>21</sup>. Lóránt Kertész se encargó de los siete textos unamunianos<sup>22</sup>. Junto a esta selección, salieron a la luz tres libros también: *La agonía del cristianismo* (*A kereszténység agóniája*), traducción de László Scholz (Unamuno 1997); *Vida de don Quijote y Sancho* (*Don Quijote és Sancho Panza élete*), gracias al trabajo de Dezső Csejtei y Anikó Juhász (Unamuno, 1998h); y *Öt kisregény* [Cinco novelas cortas], libro que contiene *Tres novelas ejemplares y un prólogo* (*Prólogo, Dos madres, El mar-*

19 Investigador y filósofo que dedicó mayor atención en Hungría a las obras filosóficas de Unamuno. No solo tradujo varias obras del autor español (Unamuno 1982c, 1982d, 1986, 1998h, 2011d), sino también le dedicó varios análisis científicos (Csejtei 1986, 1998, 2001).

20 Revista trimestral de literatura, arte y filosofía publicada en Szeged, entre 1990 y 1998. Junto a *Pompeji* hay que destacar la *Aetas*, revista histórica de Szeged que en su número 4 de 1998 publicó varios artículos de temática noventayochista. Un tomo editado también por la Universidad de Szeged, con las ponencias del Coloquio Internacional “El 98 a la luz de la literatura y filosofía” (1999), contiene ocho artículos (de los 22) que tratan sobre algún aspecto de la obra de Miguel de Unamuno.

21 Junto a los textos de Unamuno, podemos leer traducciones de Antonio Machado, Antonio Azorín, Ángel Ganivet, Pío Baroja y Ramiro de Maeztu.

22 *La torre de Monterrey a la luz de la helada* (*Monterrey tornya fagyos fényben*); *Paisaje tereciano* (*Szent Tereáz tájai*); *El silencio de la cima* (*A hegytető csendje*); *Yuste*; *Los olivos de Valldemosa* (*Valldemosa olajfái*); *En la Peña de Francia* (*A Peña de Francián*); y *Puesta del sol* (*Naplemente*) (Unamuno 1998a–g).

*qués de Lumbria, Nada menos que todo un hombre*), *San Manuel Bueno, mártir*<sup>23</sup> y *Don Sandalio, jugador de ajedrez* (Unamuno 1999).

En nuestro siglo hubo tres publicaciones. En un tomo de cuentos españoles del siglo XX –en el que podemos leer una selección de los textos de cincuenta autores españoles del siglo pasado–, los editores eligieron de Unamuno dos narraciones breves: *Y va de cuento* (*A novella arról szól*) y *El sencillo don Rafael, cazador y tresillista* (*Az egyszerű don Rafael, vadász és tresillo-játékos*), la primera traducida por Ágnes Latorre, la segunda, por Éva Dobos (Unamuno 2011a, 2011b).

Dos escritos más de Unamuno fueron publicados en el volumen *A halál filozófiai megszólításai* [Invocaciones filosóficas de la muerte]: *La sima de secreto* (*A rejtélyes szakadék*), traducido por Juhász (Unamuno 2011c) y *El canto de las aguas eternas* (*Az örök vizek énekhangjai*), traducido por Csejtei (Unamuno 2011d).

Finalmente, hemos llegado a 2021, año de la última edición (hasta 2024) de una obra unamuniana, la nueva versión de *Niebla*, traducción de Nelli Litvai (Unamuno 2021) y a cuyo trabajo dedicaremos más atención al tratar el fenómeno de la retraducción.

## Las retraducciones y su motivación

Como hemos visto más arriba, hay tres obras en prosa de Unamuno que existen en dos diferentes traducciones húngaras. Entre las dos translaciones húngaras de *Nada menos que todo un hombre* (1923/1999) pasaron 76 años; entre las de *La sima del secreto* (1982/2011), solo 29 años, mientras que entre las dos traducciones de *Niebla* (1924/2021) 97 años. ¿Qué puede motivar las retraducciones en general y cuál fue la motivación en estos casos concretos? A continuación, voy a resumir algunos motivos que pueden inspirar a los traductores literarios –y las editoriales– para retraducir obras una vez ya traducidas a la misma lengua.

---

23 Aunque la traducción es tardía, la obra no fue desconocida en Hungría. En 1931 el gran hispanista, Olivér Brachfeld publicó una reseña sobre la novela corta en la revista *Nyugat* (Brachfeld 1931). Antes de esta fecha, ya en 1927 nació una presentación breve sobre las novelas de Unamuno (*Niebla*, Abel Sánchez, *La tía Tula*) de la pluma de Miklós Kállay (1927, 433–434), publicada en la revista *Literatura*.

El retraducir es la actividad de traducir de nuevo un texto desde el original a la misma lengua meta. Un segundo significado atribuido a la retraducción<sup>24</sup> puede ser el sentido de traducir una traducción a otra lengua, llamada también como traducción indirecta, o traducción por lengua intermedia<sup>25</sup>. En traductología, el significado aceptado es el primero, o sea, una traducción nueva a la misma lengua de llegada de una obra anteriormente traducida (Koskinen y Paloposki 2010). El mundo editorial prefiere usar el término *nueva traducción* al de *retraducción*, para destacar la novedad de la operación, más que su repetición (Franco 2023).

A pesar de que existen tantas obras sin traducir, el fenómeno de la retraducción es constante en la historia de la traducción y suscita mucho interés en los estudios de traducción. “La hipótesis de la retraducción”, atribuida a Antoine Berman (1990), postula una pauta de retraducción por la que las primeras traducciones estarían más orientadas a la lengua meta (para que el texto sea aceptable en la cultura receptora) y las sucesivas retraducciones estarían cada vez más orientadas a la lengua original (Franco 2023). Los estudiosos han demostrado que esta hipótesis es bastante simplista, “dado el número de factores socioculturales diferentes que pueden determinar el alcance de las retraducciones, así como su frecuencia y orientación” (Franco 2023).

Como del mismo texto existen múltiples interpretaciones, así tampoco existe una única traducción perfecta, ninguna es definitiva, y cada una es una interpretación peculiar del original. Según Anton Popovič, el original es un acto único e irrepitable, mientras que las traducciones de este primer acto creativo pueden ser múltiples (1980, 197). A la raíz de las retraducciones muchas veces podemos encontrar como motivo esta necesidad de una interpretación nueva. Otros motivos pueden ser la insatisfacción con las ya existentes traducciones de mala calidad, cambios en las normas de traducción, razones económicas<sup>26</sup> o el envejecimiento de una traducción anterior. En cuanto al último fenómeno, es bien sabido que tanto los textos originales como sus traducciones envejecen, “debido a la falta de

24 Es curioso que la palabra *retraducción* (aun) no aparece en el *Diccionario de la RAE*, pero el verbo *retraducir* sí: “Traducir de nuevo, o volver a traducir al idioma primitivo, una obra sirviéndose de una traducción” (*DRAE, retraducir*).

25 En caso de lenguas pequeñas o minoritarias es una práctica muy habitual. Por ejemplo, en el siglo XIX, los dramas españoles del Siglo de Oro fueron traducidos al húngaro desde las versiones alemanas –que eran más bien adaptaciones libres y alteradas–, y solo después de 1870 empezaron a nacer las versiones húngaras directamente desde el español.

26 Para las editoriales a veces es más barato hacer retraducir la obra que pagar los derechos de la traducción anterior.

sincronía entre el momento de la escritura y el de la lectura” (Palkovičová 2012, 213). Paradójicamente, la idea de la intraducibilidad puede también animar a los traductores a volver a la misma obra porque “cuanto más intraducible se considera un texto, tanto más atrae el interés de los traductores” (Albert 2005, 35). Es decir, el reto que deriva del concepto de la intraducibilidad también anima a los traductores a intentar una y otra vez traducir la misma obra.

Volviendo a las obras unamunianas traducidas y retraducidas al húngaro, podemos constatar que en los tres casos hubo tres motivaciones diferentes. Como he mencionado, la primera versión húngara (1923) de *Nada menos...* nació de una edición italiana, es decir, pertenece a la segunda categoría del significado de la retraducción (véase más arriba), definida como traducción indirecta. En este caso el italiano fue la lengua intermedia, lengua materna del Viktor Garády. El traductor de la segunda versión (1999), László Scholz ya pudo apoyarse en el texto original, edición publicada en 1967, en el segundo tomo de *Obras completas* de Unamuno (Ed. Escelicer). En el caso del breve texto filosófico *La cima del secreto*, la traductora, Anikó Juhász (2011) junto al texto original utilizó también la primera versión de György Talabér (1982).

En cuanto a *Niebla*, por el siglo entero que pasó entre las dos versiones húngaras (1924/2021), podríamos pensar que el motivo de la retraducción fue simplemente el envejecimiento natural del texto húngaro. Sin embargo, hubo otras razones más importantes para la edición de la nueva versión. En primer lugar, la calidad de la traducción de Garády era muy baja, según Bikfalvy, el texto es “un monstruo lingüístico [...] porque [el traductor] no sabía bien el húngaro” (1998, 163).

Podríamos preguntarnos, entonces ¿cómo fue posible la publicación de una traducción de pacotilla y por añadidura, en una editorial prestigiosa y, además, con el apoyo de Kosztolányi, el más destacado estilista y depurador de la lengua húngara de aquel entonces? Bikfalvy sugiere que es evidente que Kosztolányi ni siquiera leyó el texto de Garády y que, por su recomendación, los redactores de la editora Franklin no dudaron en la calidad del manuscrito (1998, 163). Sin embargo, no solamente el deficiente dominio del húngaro es el único problema del trabajo de Garády –de eso derivan evidentemente el empleo de unas expresiones no usadas en húngaro y la sintaxis errónea de las frases–, sino que también hay otras deficiencias mucho más graves. Garády borra todo lo que no era compatible con el gusto educado bajo la influencia de la novela realista y naturalista del siglo XIX, sea cuento intercalado, prólogo o post-prólogo. Así su versión no es simplemente de mala calidad, sino que se trata de un texto drásticamente mutilado.

El trabajo de Garády, lleno de errores, arbitrariedades e infidelidades textuales fue más perjudicial que beneficioso porque los lectores húngaros –que no podían leer la obra en original– vivían bajo la errónea idea de que existiese una versión húngara de la novela de Unamuno y, por lo tanto, las editoriales pensaban que no era necesario traducirla de nuevo. Esta imagen distorsionada debida a las graves negligencias del primer traductor determinó la recepción húngara del autor y su obra, y por eso Unamuno no pudo ocupar su lugar merecido en nuestro país (Bikfalvy 1998, 164).

### Un juego paratextual de la traductora

La segunda edición húngara de *Niebla* contiene una “Carta imaginaria a un antiguo compañero de la universidad” escrita por la traductora Nelli Litvai (2021). Este texto de cuatro páginas es no solamente un interesante juego paratextual a la manera muy unamuniana, sino que también nos da una clave para entender los motivos de la retraducción. Algunos de ellos, más generales, ya los he tratado con anterioridad; sin embargo, otros son de una envergadura más personal y circunstancial.

Según el testimonio de esta carta, todo empezó en un día de febrero o marzo de 2020 con una llamada de teléfono de Gábor Zsámbéki, director de escena que llamó a Nelli Litvai y le dijo indignadamente –como si fuera la culpa de la traductora– que de *Niebla* solo existía la vieja e increíblemente mala edición de Franklin, de 1924. Litvai investigó inmediatamente esta indignación y al constatar los increíbles galimatías y omisiones de la traducción de Garády, confirmó la opinión del director. Su enfado aumentó más cuando descubrió que la traducción de Garády, sin ninguna corrección, estaba disponible incluso en formato de libro electrónico, editado por Digi-Book (Unamuno 2019). Junto a este sentimiento de disgusto, la pandemia de la Covid-19 le dio a la traductora el último empuje para empezar el trabajo. En marzo de 2020 cerraron los teatros también en Hungría y Nelli Litvai –que además de traducir es dramaturga y guionista– se vio obligada a quedarse en casa. Litvai confesó que, al comenzar la traducción, nació en ella un sentimiento especial, nunca experimentado con otros trabajos. “A medida que avanzaba en el texto, poco a poco empecé a sentir una sensación muy parecida al amor, hacia Augusto, el protagonista” (Litvai 2021, 248). La traductora se sumergió tanto en la tarea que incluso pudo prestar al personaje

de ficción los rasgos de un hombre de carne y hueso: “Quizá otro factor que contribuyó al placer de traducir fue que un año antes había sido la dramaturga de la obra *Así que pasen cinco años*, de García Lorca, en el Teatro Katona József<sup>27</sup>. En ella, el Joven de Lorca, interpretado por Zsolt Dér, confería a Augusto verdaderas cualidades físicas. [...] Incluso podría llamar a su Joven como mi «traductor compañero»” (Litvai 2021, 248).

Otro juego gracioso de la traductora fue que en la portada del manuscrito de su traducción escribió junto al título los siguientes comentarios (reproduzco en español, pero conservando la forma tipográfica):

## *Niebla*

escrito por

### **Miguel de Unamuno**

en 1907, publicado por primera vez en 1914 por la  
Editorial Renacimiento.

Traducido por

### **Nelli Litvai**

en 2020, durante la Gran Pandemia, porque al leer la  
edición húngara de 1924

se sintió mal y se enfadó incluso con Kosztolányi ya que  
tuvo algo que ver con la publicación de aquella traduc-  
ción chapucera, apoyándola sin leer ni una línea

(Litvai 2021, 246–247).

Aunque este juego paratextual no aparece en la portada de la nueva edición, gracias al texto de la traductora (que funciona casi como un post-epílogo), los lectores húngaros pueden conocer las fases por las que la traducción húngara de la famosa *nivola* de Unamuno tuvo que pasar hasta llegar a su versión actual y, por fin, literalmente fiel al original.

---

27 El director del espectáculo fue Gábor Zsámbéki cuya llamada un año más tarde animó a Litvai a la retraducción de la novela unamuniana. Nelli Litvai fue uno de los fundadores del Teatro Katona József de Budapest, en 1982.

En este capítulo he citado varias veces a Péter Bikfalvy, el primer hispanista húngaro que llamó la atención sobre las deficiencias de la primera traducción húngara de *Niebla* en su ensayo escrito en húngaro con el título *Unamuno, Garády Viktor y Kosztolányi*, publicado en la revista *Pompeji*, en 1998. El mismo investigador, diez años más tarde, examinó y comparó otras primeras traducciones/traiciones de la misma *nivola*, en total nueve versiones extranjeras<sup>28</sup>, publicadas en la década de 1920, y llegó a la conclusión que entre estas es posible una agrupación en tres categorías: 1) unas traducciones que mutilan drásticamente el original y en vez de traducción cometieron una verdadera traición (la italiana, la húngara y la croata); 2) las que omiten el prólogo, el post-prólogo y algunos episodios (la polaca y la rumana); 3) las que respetan y conservan fielmente el texto íntegro del original con algunas negligencias, rectificaciones arbitrarias y errores leves (la francesa, la alemana, la inglesa y la sueca) (Bikfalvy 2008, 130–131). La versión húngara, la de Garády, como hemos visto pertenece a la primera categoría, pero incluso en su propio grupo constituye un caso especial, porque “además de [ser] mutilada es de ínfima calidad” – dice Bikfalvy (2008, 131).

Una tendencia general fue que ya en la segunda mitad del siglo salieron a la luz las traducciones nuevas, revisadas y más completas de *Niebla*: en 1955 nació la segunda traducción italiana (Flaviarosa Rossini), en 1965 la nueva versión alemana (Doris Deinhard), y en 1976 la nueva traducción al inglés (Anthony Kerrigan) (Bikfalvy 2008, 136–137). Sin embargo, aunque la traducción húngara en cronología fue la segunda (1924) –después de la italiana (1922)–, los lectores húngaros tuvieron que esperar mucho más tiempo, hasta la traducción de Nelli Litvai, para poder leer la novela más famosa de Unamuno en una edición digna de su valor literario.

28 En los años veinte del siglo pasado empezó un verdadero *boom* de las traducciones: la italiana de Gilberto Beccari (1922), la húngara de Viktor Garády (1924), la francesa de Noémi Larthe (1926), la alemana de Otto Buek (1927), la inglesa de Warner Fite (1928), la polaca de Edward Boyé (1928), la sueca de Allan Vougt (1928), la rumana de L. Sebastian (1929) y la croata de Bogdan Raditsa (o Radica, usa su nombre en ambas formas) (1929). Los datos bibliográficos de estas ediciones véase en la bibliografía del artículo de Péter Bikfalvy (2008, 139).

## Obras en prosa de Miguel de Unamuno traducidas al húngaro

## a) libros y capítulos en libros

título original	título húngaro	traductor/a	ciudad y editorial	año
<i>Nada menos que todo un hombre</i>	<i>Ez aztán a férfi!</i>	Viktor Garády	Budapest: Genius	1923
<i>Niebla</i>	<i>Köd</i>	Viktor Garády	Budapest: Franklin	1924
<i>Por Galicia</i> (fragmento), del tomo <i>Por tierras de Portugal y de España</i>	<i>Galíciai tájakon</i> <sup>29</sup>	Károly Csala	Budapest: Kozmosz	1974
<i>Un pueblo suicida</i> , del tomo <i>Por tierras de Portugal y de España</i>	<i>Öngyilkos nép</i> <sup>30</sup>	Károly Csala	Budapest: Kozmosz	1974
<i>Del sentimiento trágico de la vida</i>	<i>A tragikus életérzés</i>	Géza Farkas	Budapest: Európa	1989
<i>La agonía del cristianismo</i>	<i>A kereszténység agóniája</i>	László Scholz	Budapest: Kossuth	1997
<i>Vida de don Quijote y Sancho</i>	<i>Don Quijote és Sancho Panza élete</i>	Dezső Csejtej, Anikó Juhász	Budapest: Európa	1998
<i>Tres novelas ejemplares y un prólogo: Prólogo, Dos madres, El marqués de Lumbria, Nada menos que todo un hombre</i>	<i>Három példás elbeszélés és egy előszó</i> <sup>31</sup> : <i>Előszó, Két anya, Lumbria Márki, Egy talpig férfi</i>	László Scholz	Budapest: Nagyvilág	1999

29 Publicado en el volumen titulado *Ibérica* [Iberia] (Budapest: Kozmosz, 144–148).

30 Publicado en el volumen titulado *Ibérica* [Iberia] (Budapest: Kozmosz, 149–160).

31 Publicado en el volumen titulado *Öt kisregény* [Cinco novelas cortas] (Budapest: Nagyvilág, 1999, 5–130).

título original	título húngaro	traductor/a	ciudad y editorial	año
<i>San Manuel Bueno, mártir</i>	<i>Don Manuel, szent vértanú</i> <sup>32</sup>	László Scholz	Budapest: Nagyvilág	1999
<i>Don Sandalio, jugador de ajedrez</i>	<i>Don Sandalio, sakkozó</i> <sup>33</sup>	László Scholz	Budapest: Nagyvilág	1999
<i>Y va de cuento</i>	<i>A novella arról szól</i> <sup>34</sup>	Ágnes Latorre	Budapest: Noran	2011
<i>El sencillo don Rafael, cazador y tresillista</i>	<i>Az egyszerű don Rafael, vadász és tresillo-játékos</i> <sup>35</sup>	Éva Dobos	Budapest: Noran	2011
<i>La sima del secreto</i>	<i>A rejtélyes szakadék</i> <sup>36</sup>	Anikó Juhász	Budapest: L'Harmattan	2011
<i>El canto de las aguas eternas</i>	<i>Az örök vizek énekhangjai</i> <sup>37</sup>	Dezsó Csejtei	Budapest: L'Harmattan	2011
<i>Niebla</i>	<i>Köd</i>	Viktor Garády	Budapest: Digi-Book	2019
<i>Niebla</i>	<i>Köd</i>	Nelli Litvai	Budapest: L'Harmattan	2021

32 Publicado en el volumen titulado *Öt kisregény* [Cinco novelas cortas]. (Budapest: Nagyvilág, 1999, 131–184).

33 Publicado en el volumen titulado *Öt kisregény* [Cinco novelas cortas]. (Budapest: Nagyvilág, 1999, 185–231).

34 Publicado en el tomo *Huszedik századi spanyol novellák* [Cuentos españoles del siglo XX] (Budapest: Noran, 2011, 9–15).

35 Publicado en el tomo *Huszedik századi spanyol novellák* [Cuentos españoles del siglo XX]. (Budapest: Noran, 2011, 16–23).

36 Publicado en el libro *A halál filozófiai megszólításai. Sören Kierkegaard, Max Scheler, Georg Simmel, Miguel de Unamuno írásai a halálról*. [Invocaciones filosóficas de la muerte. Escritos sobre la muerte de Sören Kierkegaard, Max Scheler, Georg Simmel, Miguel de Unamuno] (Budapest: L'Harmattan, 2011, 9–14).

37 Publicado en el libro *A halál filozófiai megszólításai. Sören Kierkegaard, Max Scheler, Georg Simmel, Miguel de Unamuno írásai a halálról*. [Invocaciones filosóficas de la muerte. Escritos sobre la muerte de Sören Kierkegaard, Max Scheler, Georg Simmel, Miguel de Unamuno] (Budapest: L'Harmattan, 2011, 137–141).

**b) publicaciones esporádicas (en revistas y periódicos)**

título original	título húngaro	traductor/a	revista y fecha
<i>Vida de don Quijote y Sancho</i> (fragmento del cap. LXXIV)	<i>Don Quijote halála</i>	s.d.	<i>Korunk</i> , 1926, 449–454.
<i>El sepulcro de Don Quijote.</i>	<i>Don Quijote sírja</i>	György Talabér	<i>Új Symposion</i> , 1982, 206, 217–221.
<i>La sima del secreto</i>	<i>A rejtélyes szakadék</i>	György Talabér	<i>Új Symposion</i> , 1982, 206, 222–224.
<i>Mi religión</i>	<i>Az én vallásom</i>	Dezső Csejtei	<i>Új Symposion</i> , 1982, 206, 225–227.
<i>Berganza y Zapirón</i>	<i>Berganza és Zapirón</i>	Dezső Csejtei	<i>Új Symposion</i> , 1982, 206, 228–230.
<i>La locura del doctor Montarco</i>	<i>Montarco doktor bolondsága</i>	Dezső Csejtei	<i>Új Írás</i> , 1986, 12, 100–108.
<i>La torre de Monterrey a la luz de la helada</i>	<i>Monterrey tornya fagyos fényben</i>	Lóránt Kertész	<i>Pompeji</i> , 1998, 1, 101–105.
<i>Paisaje teresiano (El campo es una metáfora)</i>	<i>Szent Teréz tájai (A táj metáfora)</i>	Lóránt Kertész	<i>Pompeji</i> , 1998, 1, 106–110.
<i>El silencio de la cima</i>	<i>A hegytető csendje</i>	Lóránt Kertész	<i>Pompeji</i> , 1998, 1, 111–116.
<i>Yuste</i>	<i>Yuste</i>	Lóránt Kertész	<i>Pompeji</i> , 1998, 1, 117–120.
<i>Los olivos de Valldemosa (Recuerdos de Mallorca)</i>	<i>Valldemosa olajfái (Mallorcai emlék)</i>	Lóránt Kertész	<i>Pompeji</i> , 1998, 1, 121–125.
<i>En la Peña de Francia</i>	<i>A Peñá de Francián</i>	Lóránt Kertész	<i>Pompeji</i> , 1998, 1, 126–129.
<i>Puesta del sol (Recuerdo del 16 de diciembre de 1897)</i>	<i>Naplemente (1897. december 16-ai emlék)</i>	Lóránt Kertész	<i>Pompeji</i> , 1998, 1, 130–133.

# ¿Cómo traducir la memoria?

## Traducción húngara de varias piezas españolas del teatro de la memoria

“son [...] sombras  
que ya se marchan, que se difuminan  
por el cauce sin fin de la memoria.”  
(Manuel José de Lara 2022, 48)

Desde el comienzo del nuevo milenio la memoria ha asaltado a la sociedad española e incluso ha nacido “una industria” literaria sobre este tema cuyos “productos” pertenecen mayoritariamente a la narrativa, pero en las últimas dos décadas también han nacido muchas obras dramáticas que se inspiran en las vivencias y los traumas de la Guerra Civil y de la dictadura franquista de cuatro décadas, y ha surgido un subgénero denominado teatro de la memoria.

Como traductora literaria me encontré con la problemática de la internacionalización de estas obras, o sea, su traducción a otro idioma y su presentación escénica en teatros más allá de las fronteras de España. Entre 2019 y 2021 traduje del español al húngaro ocho dramas que pertenecen al género del teatro de la memoria y durante el trabajo tuve que constatar que la traducción y la publicación no tenían obstáculos, o si había, se podía superarlos, sin embargo, no puedo decir lo mismo sobre la posibilidad de la proyección escénica. Hacer llegar estas piezas a los teatros húngaros resulta una empresa no solo difícil sino, de momento, imposible.

El contexto de la Guerra Civil, los nombres de García Lorca, Antonio Machado o Victoria Kent –solo por citar a algunos personajes históricos que se convierten en personajes dramáticos (presentes o latentes) en las piezas traducidas– tienen un significado diferente para los lectores húngaros que para los españoles. Estos textos funcionan en España porque todos los españoles han estudiado sobre la guerra y sus consecuencias, todos conocen, mejor o peor, a las figuras históricas antes citadas. Además, el público español entiende el texto de manera

visceral: muchos tenían un pariente fusilado, enterrado en una cuneta, encerrado en una prisión o exiliado. Es decir, los españoles, al ver los montajes de estos dramas, pueden contar no solo con un componente histórico y cultural estudiado sino con un factor emocional vivido o heredado de los padres y los abuelos. Sin embargo, los espectadores de otras naciones, fuera del contexto en el que nacen estas obras, no tienen los mismos referentes, ni la misma memoria colectiva, ni los mismos conocimientos sobre dicho periodo histórico. En este capítulo –con el ejemplo de las ocho piezas traducidas al húngaro– quisiera presentar varios puntos problemáticos con los que me enfrenté durante el trabajo.

## Traducción para la escena

En vez de hablar de la traducción de un “texto dramático” Patrice Pavis prefiere usar “la traducción para la escena” (1991, 39) que resume perfectamente el mayor reto al enfrentarse como traductor con una obra de teatro. Los textos teatrales nacen no solo o simplemente para la publicación, sino principalmente para la escenificación ya que la finalidad del género dramático es la puesta en escena y su destinatario es el público. Como constata Newmark: “[...] un traductor de piezas teatrales debe tener en cuenta al posible espectador, aunque, una vez más, cuanto mejor escrito esté el texto y más significativo sea menos concesiones se harán al lector” (2010, 233). Los componentes de un montaje teatral son muchos, aunque aquí destacaría solo tres: el director, el actor y el público. Las tres principales preocupaciones a la hora de traducir para la escena están en estrecha relación con estos elementos, visto que la tarea del traductor es hacer todo lo posible para que el texto apoye el concepto del director, sea bien interpretable para los actores y comprensible para los espectadores.

Si a primera vista puede parecer más fácil trasladar una obra de teatro de una lengua a otra, esta afirmación es muy discutible y la han refutado muchos. Para poner una opinión, me refero a Ádám Nádasy, lingüista, poeta y excelente traductor literario, que considera que para él la traducción al húngaro de *La Divina Commedia* fue una tarea más fácil que la de una obra de teatro (Németh 2009)<sup>1</sup>.

---

1 No repito la cita, véase en el capítulo *Dos versiones húngaras de La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca*

Trasladar obras de teatro de una cultura a otra no se limita solo a la traducción del texto de una lengua a otra, sino que se trata de una compleja operación de “transmitir su significado y adaptarlo a su nuevo ambiente cultural, de modo que cree nuevos significados” (Scolnicov 1991, 11). Se puede entender cada producción teatral como un “diálogo entre valores, emociones, conceptos y creencias no comunes de dos o más culturas” (Scolnicov 1991, 12).

## Traducción para la publicación

Friedrich Schleiermacher en su ensayo *Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens* constata que el traductor puede elegir básicamente entre dos estrategias: “o deja al escritor en paz y mueve al lector hacia él, o deja al lector en paz y mueve al escritor hacia él”<sup>2</sup> (1963, 47). Creo que podemos parafrasear y adaptar perfectamente esta idea a la dicotomía entre la traducción de dramas para la edición y la para la escena. En el primer caso el traductor puede mantenerse fiel al texto original y pretender que los lectores se esfuercen para entender la obra. Con explicaciones breves en notas a pie de página, o con una contextualización más pormenorizada en un prólogo o en un epílogo a la edición, el traductor (o el editor) puede introducir a los lectores de la lengua meta en el contexto cultural, político e histórico de la lengua fuente. En el segundo caso, sin embargo, eso no funciona ya que el espectador, al sentarse en la butaca teatral, no puede leer las notas ni otras aclaraciones paratextuales de una edición, sino que tiene que entender la obra *aquí y ahora*, sin explicaciones añadidas<sup>3</sup>.

En el caso de los ocho dramas traducidos por mí el proceso era diferente ya que las versiones húngaras nacieron directamente para la edición, o sea, tuve la posibilidad de “dejar al escritor en paz”, como diría Schleiermacher, y quería “mover al lector” hacia el texto. Visto que mis manos no estaban atadas ni por un director ni por la editorial yo misma pude buscar las piezas y ya con la elección

---

2 La traducción es de Dóra Bakucz (2018, 207).

3 La traducción húngara de *¡Ay, Carmela!* es un buen ejemplo para el segundo caso ya que nació para la escena (dirección de Carlos Rodero en el Teatro Nacional de Pécs) y el texto no fue publicado hasta ahora. Como espectador pude constatar que las transformaciones y las adiciones de la versión húngara no traicionaron el texto original, sino que lo acercaron a los destinatarios de la cultura meta. Como explica la traductora, Dóra Bakucz: “los elementos domesticados sirven para que el receptor no se sienta del todo fuera del contexto” (2018, 208).

de las obras tenía un objetivo bien claro: quería que los lectores húngaros conocieran y descubrieran esta parte de la historia de España –la Guerra Civil, la dictadura de Franco y sus consecuencias– a través del teatro.

Las ocho piezas salieron en dos tomos: el primero –que recibió el título húngaro *Az emlékezet színháza* [El teatro de la memoria] (AA. VV., 2019)– contiene cinco dramas de cinco autores (*La piedra oscura* de Alberto Conejero, *El convoy de los 927* de Laila Ripoll, *El triángulo azul* de Mariano Llorente y Laila Ripoll, *El jardín quemado* de Juan Mayorga y *Pies descalzos bajo la luna de agosto* de Joan Cavallé), mientras que en el segundo –con el título *Börtön és száműzetés* [Cárcel y exilio]– fueron publicadas tres obras (*La milonga del destierro y los días azules*, *La anatomía de un vencejo* y *La verdadera identidad de Madame Duval*) de un solo dramaturgo, Antonio Miguel Morales Montoro (2021a).

Afortunadamente la editorial JATEPress<sup>4</sup> apoyaba mi idea de incluir un prólogo<sup>5</sup> a las antologías, así ambos tomos contienen un breve ensayo introductorio. El prólogo del primer tomo está dividido en tres secciones: en la primera parte describo brevemente la razón del nacimiento del teatro de la memoria dentro de la literatura dramática española, aludiendo a acontecimientos histórico-políticos que contribuyeron a la génesis de este género; en la segunda explico el motivo de la elección de las cinco obras y razono su orden en la antología, mientras que en la última parte presento de modo sucinto a los dramaturgos. El prólogo del segundo tomo es más breve ya que no repite la información referente a la época histórica, alude a la introducción del primer tomo, y se centra solo en el contexto histórico-cultural de las tres obras de la antología.

## La traducción de los títulos

Todos conocemos libros que al ser traducidos han cambiado de título. Uno de los factores que más puede influir en este proceso curiosamente no es la opinión del

---

4 Los dos tomos no habrían podido salir a la luz sin el apoyo de Etelka Szőnyi, directora de la Editorial JATEPress hasta 2021 que apoyaba mi proyecto con mucho entusiasmo.

5 Podemos observar el mismo fenómeno también en las ediciones húngaras de las novelas de la memoria histórica. Por ejemplo, en los libros traducidos al húngaro de Clara Sánchez (*Lo que esconde tu nombre*, *Entra en mi vida*) hay prólogos escritos por historiadores húngaros cuyo objetivo es introducir a los lectores de la lengua meta en el contexto histórico y social de la acción de la narración.

traductor sino es una decisión de *marketing*: el título debe llamar la atención del futuro lector para que compre el producto. En mi caso el proceso fue diferente: la editorial no me presionó nada, así pude decidir libremente sobre los títulos y aunque los cambios efectuados no son radicales, creo que vale la pena mencionar, por una parte, el título colectivo de los tomos –y el diseño de las cubiertas–, y por otra, explicar algunos de los títulos húngaros en los que hay leves diferencias respecto a los originales.

La elección del título del primer tomo era simple porque quería que ya en la portada apareciera el mismo subgénero al que las piezas pertenecen, así pusimos el título *El teatro de la memoria*. En la imagen de la cubierta aparece la flor de un diente de león cuyas semillas se las lleva el viento y que, según mi opinión, es una perfecta metáfora visual de la memoria. En el segundo tomo el título colectivo es “Cárcel y exilio”, dos palabras que evocan los sufrimientos de los protagonistas de las tres piezas: los de Paloma en la cárcel (*La anatomía de un vencejo*) y los de Antonio Machado (*La milonga del destierro y los días azules*) y Victoria Kent (*La verdadera identidad de Madame Duval*) en el exilio. Visto que los retratos del poeta o de la política no habrían resultado reconocibles para los húngaros, preferiría conectar el diseño de la portada con el contenido del drama *La anatomía de un vencejo*, así elegimos una foto de dos vencejos volando en el cielo azul.

Ahora veamos los títulos de los dramas. Cinco de los ocho títulos traducidos contienen culturemas que son “naciones específico-culturales de un país o de un ámbito cultural y muchos de ellos poseen una estructura semántica y pragmática compleja” (Luque Nadal 2009, 94). Es decir, expresiones que llevan alguna información unida a la historia y la cultura de la lengua fuente con unas connotaciones fuertes que son fácilmente entendibles para un lector nativo, pero difícilmente descifrables para el público de otra cultura.

Dos de los cinco están estrechamente unidos no solo a la historia de España sino también a la Segunda Guerra Mundial y al tema del Holocausto, aunque esta vez los protagonistas no son los judíos sino los refugiados españoles. En el caso de *El convoy de los 927* hay que destacar un homónimo libro y un documental de Montse Armengou y Ricard Belis que narran la triste historia de los 927 españoles que viajaron en un tren desde la estación de Angoulême hasta el campo de concentración nazi en Mauthausen, en el primer convoy de deportados civiles desde Europa. El título *El triángulo azul* semejantemente despierta asociaciones unidas al tema del genocidio nazi: en Mauthausen los presos españoles tuvieron que llevar un triángulo azul con la letra “S” de *Spanier*. En los dos títulos usé dos

estrategias diferentes. *El triángulo azul* no transformé nada, es decir opté por la traducción literal (*A kék háromszög*), pero en el caso de *El convoy de los 927* el título húngaro resulta un poco transformado: *927 spanyol útja Mauthausenbe* que en español sonaría como *El viaje de los 927 españoles a Mauthausen*. Es decir, transformé *el convoy* mientras que añadí dos palabras: *spanyol* (españoles) y *Mauthausen*. Mi decisión fue motivada por la razón de que el nombre del campo sueña tristemente familiar también para los lectores húngaros, así la concretización geográfica puede despertar en ellos la memoria de los húngaros judíos muertos allí, pero seguramente no saben que muchos españoles terminaron su vida en el mismo lugar en circunstancias inhumanas. Con la omisión del *convoy* pensaba que el título no pierde tanto ya que todo el mundo sabe que los presos de varios países de Europa fueron transportados a los campos de concentración en vagones de trenes, así, en vez del vehículo de transporte (*el convoy*) el título húngaro alude al largo *viaje* (en húngaro: *út*) que hicieron los españoles.

Dos títulos contienen otro tipo de culturema que, quizás, son más enigmáticos también para los lectores españoles no tan expertos en la literatura. Quienes conocen más profundamente la obra de Federico García Lorca saben que *La piedra oscura* de Alberto Conejero adopta su título de una pieza del dramaturgo de Fuente Vaqueros de la que solo se conocen los momentos iniciales y la lista de los personajes. Una obra, “nunca escrita o quizá perdida [en la que] Lorca pretendía abordar, de manera abierta y sin los ropajes poéticos de *El público*, el tema de la homofobia” (Gibson 2015, 10). El título húngaro es fiel al original (*A sötét kő*) y solo el prólogo explica lo mismo que también comenta Ian Gibson en su introducción a la edición española.

*La milonga del destierro y los días azules* era igualmente un reto porque el título es una construcción interesante. Con sus dos partes no solo predice la estructura de la pieza (dos partes, cada una con cinco cuadros) sino que logra crear una atmósfera muy lírica gracias a una imagen sinestética que conecta las dos partes (música y color) y la alusión a un verso machadiano (*Estos días azules*) que pertenece probablemente al último poema del autor sevillano. El reto consistía en el hecho de que el título contiene dos expresiones difícilmente comprensibles para el público húngaro. Por un lado, la milonga –un género musical folclórico, típico en Argentina y Uruguay, que proviene de la cultura gauchesca– es una palabra intraducible. En este caso, visto que la palabra milonga –a diferencia del tango– no

se ha consolidado en el idioma húngaro<sup>6</sup>, el traductor tiene dos opciones: mantener la palabra original (posiblemente con el riesgo de no ser entendida por un lector húngaro) o traducirla. Elegí esta última, pero no busqué un equivalente sino la transformé en una expresión más extensa y explicativa: *A száműzetés szomorú dala* que retraducida al castellano sería *La triste canción del destierro*. *La triste canción* es un término más generalizado que la milonga, sin embargo, alude al contexto emocional y nostálgico de la música de este género rioplatense. Además, en la versión húngara logré meter una aliteración del sonido “sz” al comienzo de las dos palabras (*száműzetés, szomorú*). Aunque este juego poético falta del original, creo que este toque lírico ya nos conduce a la carga poética de la segunda parte del título: *los días azules*. En este caso utilicé la traducción literal (*A kék napok*), pero en el prólogo sentía la necesidad de explicar el valor simbólico y emocional de estas dos palabras que constituyen el primer verso de *Estos días azules y este sol de la infancia*, último poema de Antonio Machado, protagonista del drama de Antonio Miguel Morales Montoro.

El título *La verdadera identidad de Madame Duval* ha sido también algo enigmático en el sentido que supuestamente ni los españoles sepan quién fue Madame Duval<sup>7</sup>, pero el otro segmento del título ya sugiere que, al empezar a leer el drama, en seguida vamos a descubrir el secreto y conocer que en realidad esta mujer es Victoria Kent que, al finalizar la Guerra Civil, se exilió a París, donde tuvo que vivir oculta bajo el nombre de Madame Duval para evitar que la Gestapo la encontrara y entregara a las autoridades franquistas. En este caso opté por la traducción literal, no cambié nada: *Madame Duval valódi személyazonossága*.

## Textos prestados: ¿conservar o retraducir?

Junto al problema de los culturemas, en *La piedra oscura* y en *La milonga del destierro...* me encontré con otro dilema: la intertextualidad. La pieza de Alberto Conejero contiene varios fragmentos de García Lorca, mientras que en la de

6 Aunque nuestros traductores han conservado *la milonga* también en la versión húngara de varios poemas de Jorge Luis Borges, considero que la palabra no se ha convertido en una expresión ampliamente conocida entre los lectores húngaros.

7 El nombre fue tomado de la novela *Evelina: Or the History of a Young Lady's Entrance into the World*, de Fanny Burney, en la que Madame Duval es la abuela inglesa de Evelina, que se hace pasar por francesa y quiere llevar a su nieta a Francia.

Antonio Miguel Morales Montoro hay varios pasajes de Machado. El nombre de García Lorca suena familiar a los húngaros, pero el de Machado ya no tanto. Lo mismo podemos decir también sobre las traducciones: la obra completa del granadino es asequible en húngaro, mientras que la del poeta sevillano no despertó tanto interés en nuestros traductores y existen solo pocas y esporádicas traducciones de él<sup>8</sup>. Y en este punto empieza el dilema del traductor: si los textos prestados – citas, fragmentos y epígrafes insertados por Conejero y Morales Montoro en sus dramas – tienen ya una traducción al húngaro, entonces cuál es la decisión correcta: ¿utilizarla o mejor retraducir el fragmento?

Aunque el dilema fue lo mismo en las dos obras, al final elegí dos estrategias diferentes. En *La piedra...*, con los pasajes donde encontré traducciones existentes – y publicadas en los dos tomos de la *Federico García Lorca összes művei* [Obra completa de Federico García Lorca] (1967) y en el libro *A sötét szerelem szonettjei* (*Sonetos del amor oscuro*) (1988) – tenía la tentación de usar automáticamente estas versiones, pero no las utilicé sin antes examinarlas en su nuevo contexto, o sea, en el tejido textual del drama. Constatando que funcionan perfectamente, opté por prestarlas de los traductores anteriores, siempre indicando la fuente del préstamo<sup>9</sup>.

En el caso de las citas en *La milonga...* consideré mejor hacer una nueva traducción a pesar de que logré encontrar las versiones húngaras de dos de los textos intercalados. La razón de eso fue que quería ser más fiel al texto machadiano original para conservar una relación más fuerte entre la cita y el texto de Morales Montoro. Como ejemplo, citaré el soneto de *Esta luz de Sevilla*, traducida hermosa pero no muy fielmente ya al húngaro por Dezső Kosztolányi<sup>10</sup>. Aquí no detallo las cuestiones que pertenecen al fenómeno traductológico de *les belles infidèles*, solo destaco que el poeta húngaro hizo varias transformaciones en el contenido, incluso cambió el título e insertó versos propios. Reconozco que mi versión tampoco resulta perfecta, ni mucho menos, sin embargo, intenté recrear en húngaro el contenido más fielmente. En el caso de la otra cita literaria, pero esta vez en prosa, tomada de *El poeta y el pueblo* también existe una traducción húngara, la versión de László András. Sin embargo, en este caso hice una versión

---

8 Fue editado solamente un tomo en húngaro, publicado en 1961, que contiene una selección de poemas de Machado.

9 Usé esta técnica en once casos concretos.

10 Famoso poeta húngaro de la primera generación de *Nyugat* [Occidente] que recibió su nombre de la revista homónima, fundada en 1908.

nueva no para competir con el traductor anterior sino para que su inserción en el cuerpo del drama fuera más armoniosa y fluida.

## Notas al pie de página

Estoy de acuerdo con la opinión de Ádám Nádasdy según la cual “es inútil dar notas a una pieza de teatro” (Németh 2009), aunque su constatación es válida si se trata de una “traducción para la escena” (Pavis 1991, 39). En el caso de la publicación de textos teatrales pienso que dar notas explicativas sí que puede ser razonable ya que incluso en las ediciones originales aparecen a veces varias notas a pie de página. Como ejemplo citaré el drama *¡Ay, Carmela!* cuya edición por la Editorial Cátedra<sup>11</sup> contiene 48 notas y su función es “recordar a los lectores jóvenes o desmemoriados” (Sanchis Sinisterra 2006, 189).

Creo que la traducción también puede guardar esta función divulgativa, ya que el traductor es, y siempre ha sido, un “agente” cultural, promotor de la cultura. A las obras traducidas por mí añadí varias notas, aunque no tantas como las que hay en la edición citada de *¡Ay, Carmela!*.

En el primer tomo, de los cinco dramas en tres hay notas, sin embargo, escasas. En *La piedra oscura* estas notas son simples referencias bibliográficas donde indico la fuente de la traducción ya existente de las obras de García Lorca que presté e inserté en mi propia traducción. En *El convoy de los 927* hay solo una nota que explica la abreviación de NO-DO (Ripoll 2019, 81), mientras que en *El triángulo azul*, una aclaración sobre el nombre del fotógrafo Francisco Boix nombrado una vez por Brettmeier como Franz (Franz/Francisco/Paco) (Ripoll y Llorente 2019, 139).

En el segundo tomo dedicado a las obras de Morales Montoro el número de las notas a pie de página ha aumentado considerablemente en dos piezas. En *La milonga del destierro...* hay trece, en *La verdadera identidad de Madame Duval*, once, mientras que en *La anatomía de un vencejo* solo hay cuatro<sup>12</sup>. Podemos establecer entre ellas incluso una tipología: hay notas que identifican a personas famosas pero desconocidas para los húngaros<sup>13</sup>; otras se refieren a obras literarias

---

11 Mis datos son de la 11ª edición, de Manuel Aznar Soler, del año 2006.

12 Una de estas es solo una referencia bibliográfica para indicar la fuente de donde presté la traducción ya existente del poema de Inés de la Cruz al inicio del drama (Morales Montoro 2021c, 61).

13 Manuel Machado, Fedor Kélin (Morales Montoro 2021b, 24, 45); Pedro Urraca, Gilberto

de las letras castellanas que no dicen nada para un lector no nativo<sup>14</sup>; y a la tercera categoría podemos clasificar los culturemas que necesitan algún comentario<sup>15</sup>.

El juego de palabras es también un desafío para los traductores y podemos encontrar ejemplos también para esta categoría. En *La milonga...* Matea sacude la ceniza de la camisa del poeta llamándolo chistosamente “Don Antonio Manchado” cuya traducción es imposible. Semejante dificultad surge en cuanto a los nombres Urraca<sup>16</sup> o Paloma<sup>17</sup>, ya que como nombres naturalmente no cambian, pero donde su significado también recibe importancia, entonces el traductor siente la necesidad de dar información en una nota para los lectores no españoles.

## Conclusión

Volviendo a la pregunta de la internacionalización de las obras del teatro de la memoria, o sea, su translación a otro idioma y su puesta en escena más allá de las fronteras de España, creo que la clave del problema reside en el carácter nacional del tema analizado, ya que la memoria histórica de la Guerra Civil y la dictadura de Franco es poco “exportable” al extranjero por las razones expuestas ya en la introducción.

Mihály Babits (1883–1941), poeta y escritor húngaro, historiador de literatura, en su libro *Az európai irodalom története* [La historia de la literatura europea], editado en 1934, al presentar la literatura española no oculta su opinión negativa sobre el teatro del Siglo de Oro –aunque reconoce que su opinión deriva de un conocimiento bastante superficial– razonando que el patriotismo y el nacionalismo españoles del teatro barroco le resultan indiferentes y opina que estos temas no pueden despertar el interés del público de otra nacionalidad:

---

Bosques, Clara de Campoamor, Lota de Macedo Soares (Morales Montoro 2021d, 108, 133, 144).

14 *El crimen fue en Granada*, *La sonrisa de Franco*, alusión al *Cid*, los títulos de dos novelas de Pío Baroja, el poema de Machado, *Estos días azules* (Morales Montoro 2021b, 20, 24, 33, 48, 57), fragmentos del libro *Cuatro años en París*, de Victoria Kent (Morales Montoro 2021d, 120, 128, 140), una cita de Leonardo da Vinci (128) y otra de Terentius (138).

15 Por ejemplo, los requetés, la milonga, el Triana (Morales Montoro 2021b, 17, 21, 22), La Bella Dorita, Las Trece Rosas (Morales Montoro 2021c, 84, 97) o una bicicleta BH (Morales Montoro 2021d, 117).

16 Este nombre aparece en *La verdadera identidad de Madame Duval*.

17 Este nombre aparece en *La anatomía de un vencejo*.

En las obras de teatro, tanto en las de Calderón como en las de Lope de Vega, se expresa el espíritu nacional de los españoles. Confieso que para mí esta permanente *grandezza* española es deshumana e insípida. La retórica teatral me hiere los oídos y el tema del honor no menos teatral también molesta todos mis sentidos. En este punto otra vez es el patriotismo español el que podría ayudar al entendimiento, pero yo no estoy por invocarlo. Si soy nacionalista, soy húngaro. Puesto que no tengo nada que ver con los españoles. Y si no soy nacionalista, ¿entonces?... Lo español puede resultarme interesante, si las razas y la etnología atraen mi atención. Pero este no es de interés literario (Babits 1934).

Unas palabras muy duras y no estoy de acuerdo con ellas, aunque Babits tiene razón al afirmar que un acontecimiento histórico de una nación, es decir, un asunto nacional resulta poco atractivo para un público de otro país independientemente de la nacionalidad del asunto. Para poner un ejemplo de la historia de Hungría, un drama sobre la batalla y la derrota en Mohács contra los turcos en 1526 o sobre nuestra Guerra de Independencia de 1848 seguramente no despertaría mucho entusiasmo en el público español. Sin embargo –y en este punto ya tengo opinión diferente de Babits–, los traumas de una sociedad son siempre semejantes en las diferentes naciones que pueden ser bien alejadas entre sí tanto en el tiempo como en el espacio. Es un tópico, pero es verdad que la historia se repite a sí misma: guerras fratricidas, conflictos bélicos, revoluciones fracasadas o genocidios se repiten a lo largo y ancho de la historia de la humanidad. Todos estos acontecimientos dejan cicatrices en el alma colectiva e individual y opino que el arte, y dentro de esto, el teatro puede funcionar como una reelaboración terapéutica de estos traumas.

Creo que un director con un buen concepto y acompañado por el talento de un buen dramaturgista<sup>18</sup> sí que puede construir puentes entre diferentes culturas. Con el texto escrito el traductor tiene la tarea y la obligación de cumplir la fidelidad textual así no puede borrar arbitrariamente las expresiones cuyo entendimiento piensa difícil para el lector. Para eso está el dramaturgista que junto a

---

18 El adaptador, o *el otro dramaturgo*, denominado también como “asesor literario que es quien escoge el repertorio de un teatro, el que analiza el texto para su contextualización, el que escribe los programas de mano, hace investigación sobre la pieza en cuestión, es un curador [...] y un crítico” (Monte 2015, 4).

adaptar el texto a la escena –borrando todos los comentarios del traductor en las notas a pie de página– es un consultor constante del director durante el periodo de ensayos para llevar a la escena una obra y, a la vez, es el primer espectador del espectáculo (Monte 2015, 15). Su tarea es justamente, parafraseando a Schleiermacher, dejar al espectador en paz y mover la obra hacia él.

Con una serie de transformaciones referenciales efectuadas tanto por el traductor como por el dramaturgista, el director teatral puede “traspasar fronteras temporales y culturales, y encontrar puntos de contacto haciendo una relectura (o adaptación) de la obra para que [...] el público de la lengua meta no tenga que enfrentarse a fronteras, obstáculos, límites o limitaciones, al menos en lo que se refiere a la recepción de la obra” (Bakucz 2018, 201).

Ampliando y generalizando el mensaje de las obras pertenecientes al teatro de la memoria y buscando analogías en el bagaje cultural del público meta espero que los ocho dramas traducidos por mí también puedan salir un día de las páginas del libro y encontrar su lugar en un teatro húngaro.

# Traducción de textos teatrales en español al húngaro

## Experiencias de un curso de traducción literaria (2016–2023)

“el traductor de teatro [...] debería vivir  
el tránsito de la palabra escrita a la hablada [...].”

(Carla Matteini 2022)

En el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Szeged (Hungría) llevo varios años impartiendo clases de traducción literaria. En el marco de este curso de tres meses realizamos con los estudiantes de la formación de máster de traducción e interpretación dos tipos de trabajo: por una parte, comparamos textos literarios (prosa, poesía y teatro) en español con sus traducciones húngaras ya existentes y, por otra, prestamos particular atención a la práctica, es decir, a la traducción. Para este trabajo siempre elijo una obra de teatro, generalmente un texto actual tanto en su tema como en su vinculación con un evento organizado por nuestro departamento. En este capítulo quisiera presentar los motivos por los que elegimos cada texto, el desarrollo del trabajo, las dificultades que surgieron durante la traducción y sus soluciones.

Los estudiantes que llevaron a cabo las traducciones no habían cursado asignaturas dedicadas al teatro durante su formación universitaria. Para la mayoría, el último encuentro con un drama fue en un curso sobre la literatura del Siglo de Oro cuyo temario incluía varias obras de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Previamente a nuestro curso de traducción, ninguno del grupo tenía conocimiento del nombre de un dramaturgo español contemporáneo.

En adelante, aunque voy a destacar algunas reflexiones teóricas acerca de la traducción teatral –útiles también desde el punto de vista de la práctica<sup>1</sup> (o sea, la enseñanza)–, mi intención es, en primer lugar, dar un resumen sobre mi propia

---

1 Para conocer mejor los retos de la traducción literaria en la enseñanza se recomienda consultar el manual y cuaderno de actividades del proyecto LITPRAX (*Literatura en práctica. Retos profesionales de lectura, traducción y edición en la era digital*).

experiencia pedagógica y explicar el proceso del trabajo con los siete grupos de estudiantes. Para conocer mejor tanto la teoría como la práctica de la traducción teatral en la actualidad se recomienda el número especial de *Cadernos de Tradução* (v. 43. n. esp. 1. 2023) dedicado a los *Tradutores de teatro como agentes criativos, políticos e artísticos*; especialmente los artículos de Walter Lima Torres Neto, Sirkku Aaltonen, Alexandre Villibor Flory, Claudia Soares Cruz, y el de Angélica Neri en coautoría con Gisele Jordana Eberspächer, Hugo Simões y Luiz Carlos Abdala Junior.

## La elección de los textos

La traducción dramática constituye una rama especial de la traducción literaria. A pesar de que existen dramas escritos en verso y en prosa, su traducción no se corresponde simplemente con las categorías de la traducción en verso y en prosa. Aunque a primera vista traducir un drama puede parecer más fácil, esta afirmación es muy discutible. Carla Matteini constata que “el traductor de teatro [...] no puede realizar su trabajo pensando tan solo en la forma y el lucimiento literario: su responsabilidad y su sensibilidad deben ir mucho más lejos, debe traducir también escuchando, visualizando la posible puesta en escena y, [...] siempre que sea posible debería vivir el tránsito de la palabra escrita a la hablada [...]” (2022).

La primera cuestión que me gustaría abordar es la siguiente: ¿por qué elegir un texto teatral contemporáneo para un curso de traducción si la tarea es tan compleja? Además, mis estudiantes, anteriormente, no habían leído muchos dramas, por eso el reto aún era mayor. Sin embargo, quisiera subrayar que las obras elegidas siempre eran de autores contemporáneos y, con la excepción de José María Rodríguez Méndez, todos vivos<sup>2</sup>. El lenguaje de los dramas era coloquial –el castellano peninsular o el español mexicano– con diálogos muy fluidos, así su entendimiento y su traslado a la lengua materna de un estudiante universitario –con un nivel de español B2 o C1– lingüísticamente no resultaba tan difícil.

Junto al idioma, otros factores que siempre tengo que considerar al elegir un texto es, por una parte, la extensión y, por otra, la temática: que el texto no sea muy largo y que sea atrayente para los jóvenes veinteañeros.

---

2 Desde entonces, en junio de 2024, lamentablemente falleció también Jerónimo López Mozo, autor del drama *Bajo los nascacielos. Manhattan cota -20*, traducido por el grupo del año 2021/22.

Al inicio, en 2016, pensaba que sería un experimento y, si no funcionase, el siguiente semestre cambiaríamos el concepto. Pero la verdad es que tanto los textos breves de teatro como los dramas más extensos funcionaban perfectamente, así que durante esos siete años guardamos la misma estrategia.

El primer grupo (año académico 2016/17) fue compuesto por seis estudiantes y les elegí 13 textos breves de nueve dramaturgos del tomo *Teatro breve actual*, edición de Francisco Gutiérrez Carbajo (2013). La antología me resultaba una lectura muy amena con unas obras cautivadoras y con mucha variedad dentro de los límites que ofrece el género. Además, los textos cumplían mis requisitos: naturalidad del lenguaje (hablado), brevedad de extensión y temática interesante. El género breve es una modalidad muy popular del teatro español y es muy variado tanto en su forma como en su contenido. Mi selección incluía piezas escritas en forma dialogada y monologada y otros textos compuestos de una extensa didascalia o acotación<sup>3</sup>. La forma dialogada ofrece a los autores muchas posibilidades: obras de dos personajes con nombres propios (Miguel Murillo: *La piel*; José Luis Alonso de Santos: *Carta de amor a Mary y Sinceridad*), con dos o tres personaje tipo<sup>4</sup> (Rafael Gordon: *Lo imposible*; José Moreno Arenas: *Ménage à trois*; Raúl Hernández Garrido: *Cometas*) o con un personaje representado solamente por letra (José Sanchis Sinisterra: *Esperando algo*<sup>5</sup>). El discurso monologado también es usado por varios de los dramaturgos seleccionados (Alfonso Vallejo: *Irstel, "una decisión correcta"*), a veces con la presencia de un segundo personaje sin que este intervenga verbalmente (Juan Mayorga: *Justicia; Sentido de calle*), a veces con unas voces de fuera que complementan al monólogo del protagonista (José Moreno Arenas: *Las olas*). Además, es interesante también la forma monólogo-conversación telefónica<sup>6</sup> (José Luis Alonso de Santos: *El honor de la patria*). Un caso no muy frecuente es cuando todo el texto se construye en un discurso didascálico (Juana Escabias: *Vías férreas*<sup>7</sup>). Estas obras por su brevedad y por sus temas, formas y estilos se adaptan perfectamente al ritmo

3 Aquí no pormenorizo los dos términos, pero véase más detalles en el *Diccionario del teatro* de Pavis (1998, 25–27, 130).

4 Las parejas tipo que sostienen el diálogo en los textos elegidos son el Psicólogo y el Hombre (*Lo imposible*), y el Hombre y el Policía (*Ménage à trois*).

5 Los personajes representados por A y B se encuentran en una situación similar a la de los protagonistas de *Esperando a Godot* de Samuel Beckett.

6 Es decir, solo leemos (escuchamos) una parte del diálogo, así el discurso prácticamente se convierte en un monólogo.

7 El discurso didascálico queda interrumpido solo por la voz de un aparato de megafonía.

acelerado de nuestra vida. Y aunque son unas lecturas rápidas, de algunos minutos, la brevedad no es equivalente a la levedad, ya que estas miniescenas, sean diálogos o monólogos, no son lecturas volátiles, sino que plantean situaciones interesantes con una elaboración cautivadora y quedan grabadas en nuestra memoria de manera duradera.

Para el segundo grupo –compuesto de cuatro alumnas del año académico 2017/18– mi concepto primordial no fue la brevedad, sino que de alguna manera la temática se coincidiera con el tema del Congreso Internacional del Centro de Estudios Interamericanos de la Universidad de Szeged, celebrado entre el 16 y el 18 de noviembre de 2017 con el título *Américas transnacionales: hogar(es), fronteras y transgresiones*, y en cuya organización el alumnado de nuestro departamento participó activamente. Entonces elegimos dos dramas mexicanos de autores contemporáneos para presentar el tema de la migración entre México y los Estados Unidos y las consecuencias trágicas de la separación de familias. La peculiaridad de la obra *Papá está en la Atlántida*, de Javier Malpica, se enraíza en la perspectiva infantil, mientras que en el drama *Nueva York vs. El Zapotito*, de Verónica Musalem Moreno, predomina la voz femenina ya que la triste realidad de la despoblación de los pueblos mexicanos se revela a través de la visión mágica y onírica de dos mujeres.

El autor de la obra elegida para los y las estudiantes del tercer grupo (año académico 2018/19) ha sido José María Rodríguez Méndez (1925–2009) que ya no es un dramaturgo vivo, pero su drama escrito en 1976 cobró actualidad en 2018 cuando estalló en España –por enésima vez y con gran resonancia mediática– la polémica acerca de la exhumación del dictador Francisco Franco, enterrado en el Valle de los Caídos<sup>8</sup>. Aunque el autor no nombra a los personajes, está claro que la figura histórica inspiradora del General vencedor era Franco, mientras que la figura del General Vencido se basa (presumiblemente) en Segismundo Casado. La conversación entre los dos generales evoca varios acontecimientos históricos memorables de la segunda mitad del siglo XX (el acuerdo de España con los Estados Unidos en 1953, la independencia de Marruecos en 1956, el asesinato de Kennedy en 1963, el desarrollo económico de España en los años 60).

Con los ocho estudiantes del grupo del año académico 2019/20 volvimos al teatro contemporáneo mexicano y trabajamos con el texto de Hugo Salcedo,

---

<sup>8</sup> La exhumación y reubicación del cadáver de Franco se efectuaron el 24 de octubre de 2019.

titulado *El viaje de los cantores*. Con esta traducción quisimos continuar la línea temática que habíamos iniciado en 2018 con los dramas de Verónica Musalem y Javier Malpica y la elección fue motivada por otro congreso organizado esta vez por nuestro departamento (*América Latina y el Mundo: espacios de encuentro y cooperación*. XIX Congreso de la Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe (FIEALC), del 24 al 28 de junio de 2019). Hugo Salcedo escribió el drama en 1989, pero el tema de la inmigración ilegal entre México y los Estados Unidos siguió tristemente actual tres décadas después. Además, cuatro alumnas que hicieron el curso en el año anterior continuaron con entusiasmo el trabajo ya fuera del aula y tradujeron “Dos exilios”, una escena de la obra *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra.

Con los siete alumnos del grupo del año académico 2020/21 continuamos la línea empezada con “Dos exilios” y trabajamos en otras siete escenas del drama de Sanchis Sinisterra. Estas escenas son como si fueran textos breves, independientes entre sí, pero juntas forman un retablo desgarrador de la vida cotidiana de la primera década de la posguerra española.

Con el siguiente texto –elegido para el año académico 2021/22, para un grupo de diez estudiantes– nos alejamos un poco de la realidad y la historia de la península ibérica, pero no del teatro español. Esta vez la elección fue motivada por el vigésimo aniversario de los atentados terroristas 11-S. Para conmemorar este acontecimiento trágico traducimos el drama *Bajo los rascacielos. Manhattan cota -20*, de Jerónimo López Mozo.

La elección para el último grupo (año académico 2022/23, 17 estudiantes) fue quizás una tarea más compleja tanto por el número relativamente elevado del alumnado (respecto a los años anteriores) como por su diferente nivel de dominar el castellano. En este caso para las 8 alumnas más avanzadas (de la formación de máster) elegí el drama de Alberto Conejero, *Los días de la nieve*, un monodrama protagonizado por Josefina Manresa, costurera y viuda de Miguel Hernández. La actualidad de la elección fue que en 2022 conmemoramos el octogésimo aniversario de la muerte del poeta oriolano. Para la otra parte del grupo elegí textos breves: tres con el tema de la migración (Antonia Bueno: *Aulidi (hijo mío)*, Diana de Paco: *El viaje de Adou*, Laila Ripoll: *La frontera*) y seis piezas de José Luis Alonso de Santos con temática menos grave y con un estilo más juguetón (*Buenos días, señor Doctor*; *Luis, “el sonrisas”*; *Azul y rojo*; *Entre colegas*; *Una pequeña confusión*; *Ecografía muy húmeda*).

## El desarrollo del trabajo, las dificultades y sus soluciones

Cada año tenemos el mismo proceso de trabajo. Los estudiantes reciben el drama al comienzo del curso (en septiembre), cada uno recibe un fragmento entre 5–10 páginas, pero todos tienen que leer la obra entera, no solo las páginas que van a traducir. Luego trabajan individualmente hasta diciembre, aunque si les surge una pregunta o una duda pueden consultar conmigo (ya que cada semana tenemos clase). A principios de diciembre me envían sus trabajos, los leo, comparo sus traducciones con el texto español, corrijo si es necesario y tomo notas de las partes problemáticas o dudosas. En las dos últimas clases del semestre trabajamos en grupo y hablamos sobre los puntos indicados e intentamos llegar a una solución. Después de las correcciones enlazo las partes separadas en un solo documento y los alumnos reciben toda la traducción. Todos tienen que leer entonces el drama entero (ahora ya en húngaro) y si tienen propuestas de modificar algo, entonces en un documento compartido hacen sus comentarios. Para enero ya tenemos la versión final, luego la revisamos varias veces para ver si todo está correcto para la publicación. El trabajo termina con la edición de la traducción en *Homo Hispanicus*, revista estudiantil del Departamento de Estudios Hispánicos que se publica en cada primavera.

La primera dificultad de este tipo de trabajo –sobre todo en el caso de los dramas más extensos– es que cada estudiante tiene un vocabulario y un estilo diferentes. Por eso es preciso prestar particular atención a que el resultado sea un texto homogéneo, es decir, es importante que los lectores no noten que cada escena/parte fue traducida por otra persona. En otros casos, cuando trabajamos con textos breves o con la obra de Sanchis Sinisterra –que se construye de escenas casi independientes entre sí–, esta homologación no era tan fuerte ni necesaria, porque la obra original tampoco era homogénea.

La segunda dificultad que siempre noto es que los estudiantes no suelen leer textos de teatro, así que no están acostumbrados a las peculiaridades formales del género, especialmente a un texto escrito en forma dialogada<sup>9</sup>. Por eso les cuesta bastante trabajo ponerse en la piel de los personajes dramáticos para que su habla suene más natural<sup>10</sup>. Generalmente la lectura en voz alta soluciona este

---

9 El diálogo es forma fundamental del drama “a partir del momento en que se concibe el teatro como presentación de personajes que actúan” (Pavis 1998, 126).

10 Entiendo por *natural* el registro que refleja más fielmente la realidad. O como afirma Pavis, “con [el diálogo] el efecto de realidad es más fuerte, puesto que el espectador tiene la impresión de

problema porque entonces notan en seguida si algo no suena así en la vida cotidiana.

Otras dificultades más especiales y concretas surgieron con cada uno de los textos y, en adelante, destaco algunos ejemplos de estas para mostrar los retos más interesantes de la traducción de los textos elegidos.

## Mexicanismos, vulgaridades y lenguaje infantil

De los siete dramas más extensos, tres pertenecen al teatro mexicano, cuyo lenguaje no refleja aquel castellano académico que los estudiantes del español aprenden como lengua extranjera durante sus estudios. Una de las diferencias más significativas entre el español europeo y el español mexicano –y lo que constatamos también en los dramas elegidos– es el uso de *vosotros* y *ustedes*. En España se usa el pronombre personal de la segunda persona del plural de forma muy generalizada mientras que el uso de *ustedes* queda cada vez más restringido para dirigirse a alguien de manera formal y respetuosa. En cambio, en México se usa este último tanto para hablar con los amigos como para dirigirse a un grupo con respeto.

Por supuesto nos encontramos con dificultades también en cuanto al léxico. En casos afortunados el *Diccionario de la Real Academia Española* indica el uso según los territorios hispanohablantes y pudimos acudir también a un diccionario especializado en mexicanismos. Sin embargo, nuestra mayor ayuda fue una alumna mexicana del departamento, cuando trabajábamos con el drama *El viaje de los cantores*, así la invitamos a una clase para consultar los casos problemáticos con ella. Además, la alumna, casada con un marido húngaro, hablaba perfectamente nuestro idioma, así nos ayudó mucho en solucionar nuestras dudas con los mexicanismos.

Otro punto problemático fue cómo traducir los vulgarismos o las palabrotas. Estas expresiones están estrechamente unidas al habla cotidiana de todos, aunque su matiz depende en gran medida del contexto cultural, profesional social o racial. En el teatro –y concretamente, en todos los textos elegidos por nosotros podíamos notar esta particularidad– se recrea el habla viva y cotidiana. Por eso –aunque vale de un complejo mecanismo literario-enunciativo– no se puede

---

asistir a una forma familiar de comunicación entre personas” (1998, 126).

excluir estas expresiones más fuertes y groseras. Sin embargo, muchos las acogen con reticencia y se sorprenden al escuchar palabrotas en el teatro<sup>11</sup>.

Tanto en los textos mexicanos como en los textos breves españoles nos encontramos con palabras más vulgares y fuertes (*pendejo, chingada, joder, puta*) normalmente usadas por los estudiantes veinteañeros, sin embargo, su uso en las clases universitarias ante un profesor no es habitual y, por educación, mis estudiantes tampoco querían escribirlas en Word y pronunciarlas en la clase con la misma naturalidad como las usan fuera del aula, cuando el profesor no las oye. Sin embargo, después de que yo usé estas palabras con naturalidad al corregir sus traducciones fue muy simple vencer su pudor y convencerles de que estos vulgarismos son necesarios para devolver el estilo y el registro del texto original. Además, nos ayudó mucho la técnica de ponerse en la piel de cada personaje: ¿lo diría así un inmigrante ilegal sin titulación académica? o ¿lo diría así una persona sin techo que vive en la calle?– siempre les preguntaba si algo sonaba falso o artificial.

Otra tarea interesante fue la reproducción fiel del lenguaje infantil en *Papá está en la Atlántida*, de Javier Malpica, y en la pieza breve *El viaje de Adou*, de Diana de Paco. Otra vez la imaginación les ayudó a los alumnos y esa vez el juego era más fácil ya que ponerse en el ropaje de unos niños mexicanos de 8 ó 11 años o en un chico árabe de 8 años era mucho menos complicado que “transformarse” en un inmigrante mexicano. Además, varios de los alumnos tenían hermanos menores, así conocían desde muy cerca el lenguaje actual de los preadolescentes.

## Culturemas (o casos parecidos) y notas a pie de página

En cada idioma hay varias expresiones –llamadas culturemas (Luque Nadal 2009)– que llevan alguna información estrechamente unida a la historia, a la cultura, a las tradiciones del pueblo que utiliza esta lengua y que poseen unas connotaciones fuertes que son fácilmente entendibles para un lector nativo, pero difícilmente descifrables para el público de otra cultura.

---

11 En Hungría, el drama *Csirkefej* [Cabeza de pollo], de György Spiró, fue una de las pioneras en cuanto al uso de palabras vulgares en la escena. Su estreno en 1986 en el Teatro Katona József de Budapest provocó una fuerte protesta y generó un amplio debate en el mundillo teatral. Sin entrar en los detalles de las discusiones, podemos decir que las palabras vulgares y obscenas ganaron legitimidad en el escenario húngaro con esta obra.

En estos casos el traductor puede elegir entre tres posibilidades: conservar la expresión original arriesgando que los lectores de otra nación no la entenderán; adaptarla a la cultura meta, pero así la traducción perderá una de sus funciones que es la misión de la difusión de la cultura fuente y el enriquecimiento de la cultura acogedora; o utilizar una nota a pie de página para añadir una explicación que el traductor considera necesaria. Sobra decir que este último funciona solo en un texto publicado en el que los lectores pueden consultarla tranquilamente, pero pierde su función en una adaptación escénica, ya que el director no puede dar notas al público.

Visto que en nuestro caso la meta principal siempre es la publicación de los textos, podemos optar sin problema por la tercera posibilidad, es decir, donde sea necesaria alguna aclaración añadimos unas notas breves. Sin embargo, no usamos esta herramienta muchas veces –solo en cuatro de las siete piezas–, pero vale la pena citar cuándo y porqué la pensábamos útiles.

El texto donde nos vimos obligados a introducir notas más veces es el drama de Sanchis Sinisterra, *Terror y miseria en el primer franquismo*<sup>12</sup>. Pero enseguida tengo que añadir que incluso la edición española de esta obra –los datos son de la segunda edición, de Milagros Sánchez Arnosi, del año 2013– contiene 158 notas, lo que sugiere que tampoco la generación más joven de los españoles conoce las expresiones o los fenómenos explicados. En la versión húngara no queríamos añadir tantas notas, pero las usamos cuando queríamos dar “una pequeña introducción” al contexto histórico, político y social a los lectores húngaros que desconocen por completo la posguerra española.

El título de la primera escena (“Primavera 39”) recibió la primera nota a pie de página porque pensábamos importante explicar que la fecha concreta que aparece en el título indica el fin de la Guerra Civil y el comienzo de la dictadura franquista (Sanchis Sinisterra 2021, 9). Otra expresión estrechamente unida a la posguerra española es “El topo”, que aparece en otro título, en el de la penúltima escena del drama. La palabra originalmente indica un pequeño animal subterráneo, pero después de la Guerra Civil recobró un sentido especial y se convirtió en

12 De las nueve escenas de la obra tradujimos ocho: “Primavera 39”, “El sudario de tiza”, “Plato único”, “El anillo”, “Filas prietas”, “Intimidad”, “Dos exilios” y “El topo”. Una de las razones por las que no se hizo la traducción de la última escena (“Atajo”) fue que no había más estudiantes en el grupo. Además, consideramos que la escena más difícil era justamente la última que por ser una excelente parodia del Opus Dei, contenía muchas alusiones a esta organización religiosa difícilmente descifrables para los lectores húngaros.

un culturrema: se llamaron *topos* a las personas que vivieron ocultas para escapar de la represión franquista<sup>13</sup> (39)<sup>14</sup>.

En tres casos consideramos indispensable explicar la denominación de organismos españoles de carácter político o militar cuyo nombre no significa nada para los húngaros porque son culturremas estrechamente unidos a la historia de España. Eso sucedió con el Frente de Juventudes, que explicamos así en una nota de la escena “Filas prietas”: A partir de 1940, fue la rama juvenil del Partido Falangista Español, de participación obligatoria para chicos y chicas<sup>15</sup> (27). En la misma escena se menciona también la División Azul que fue explicada como “unidad militar de voluntarios españoles que luchó en el Frente Oriental con el ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial” (29)<sup>16</sup> (la traducción es mía). Junto a estos dos ejemplos, el tercer culturrema fue la palabra *cenetista* que suena de la boca de Nati, una mujer encarcelada en la escena “Intimidación” en el contexto en el que la mujer violada narra la agresividad que tuvo que sufrir en la cárcel: “«Tú, cenetista», me decían «¿no queráis el amor libre?»” (Sanchis Sinisterra 2013a, 139). En este caso nos chocamos con la dificultad de que el nombre derivaba de la abreviación CNT (Confederación Nacional de Trabajo), pero cuya conservación era imposible ya que los lectores húngaros no conocen esta confederación de sindicatos. Por eso consideramos que sería útil referir más bien a la ideología de la organización, ya que la CNT pertenecía a la rama anarcosindicalista del movimiento. Entonces, nuestra versión fue el siguiente: “«¿Te, kis anarquista» – mondogatták – «Hát nem a szabad szerelemre vágytatok?»” (Sanchis Sinisterra 2021, 37). Es decir, transformamos *cenetista* en *anarquista* (anarquista) y añadimos el adjetivo *kis* (pequeño) que en este contexto tiene un tono despectivo. Aunque solucionamos la traducción opinamos necesario añadir también aquí una nota aclarando que: “En

---

13 El uso del término procede de la obra de los periodistas Manuel Leguineche y Jesús Torbado que se publicó en 1977 con el título *Los topos* y que contiene entrevistas-reportaje sobre los escondidos tras la Guerra Civil. La película *La trinchera infinita* (2019) narra la historia de uno de estos topos que se oculta en su casa por miedo a ser fusilado por los franquistas y cuyo encierro durará treinta años.

14 La edición original también contiene dos notas referentes a los dos títulos mencionados (Sanchis Sinisterra, 2013a: 83 (nota 1), 159 (nota 102) e incluso mucho más extensas que las de la traducción.

15 En la edición original también aparece una nota explicativa que, además, es mucho más larga que la nuestra (7 líneas) (Sanchis Sinisterra 2013a, 119 [nota 44]).

16 En la edición española se explica la División Azul en 10 líneas (Sanchis Sinisterra 2013a, 123 [nota 49]).

el original aparece la palabra *cenetista*, que se utilizaba para designar a los pertenecientes a la Confederación Nacional de Trabajo” (37) (la traducción es mía).

A propósito de los culturemas españoles histórico-políticos, en *Los días de la nieve* aparece varias veces la expresión *guardia civil*, profesión del padre de Josefina Manresa. El guardia civil no es igual al policía (aunque su tarea principal es mantener el orden civil) y en varios países europeos existe semejante organización militar –por ejemplo, *Carabinieri* en Italia, *Gendarmerie* en Francia–, pero en Hungría no existe este cuerpo de seguridad. Sin embargo, nuestros traductores literarios se encontraron ya con este dilema en la década de los 1940, al traducir los poemas del *Romancero gitano*<sup>17</sup>, de Federico García Lorca. Más concretamente, en el caso de *El romance de la guardia civil española* en cuyas versiones húngaras encontramos dos expresiones diferentes: *csendőr* (traducción de László András) y *pandúr* (versión de Ervin Gyertyán). *Csendőr*, o antes se usaba también la palabra *zsandár*, es un vocablo de origen francés en el que, al pronunciarlo, ya podemos descubrir la palabra *Gendarmerie* (o por lo menos, la primera parte del vocablo). *Pandúr* se refería originalmente a los soldados serbios y sajones que vigilaban las fronteras en el sur de Hungría. En el siglo XIX las fuerzas armadas que mantenían el orden en los condados húngaros también recibían este nombre. Por tanto, las dos organizaciones (*csendőr*, *pandúr*) son idénticas en cuanto a su función policial, pero el *pandúr* es el representante típico de la vida popular húngara, y así es un culturema ligado estrechamente a la historia húngara, por lo tanto, su uso no sería correcto para sustituir un culturema unido a España. La tercera palabra que tuvimos que considerar era *rendőr* (policía). Es interesante examinar la construcción de las dos palabras *csendőr* y *rendőr* porque sigue la misma lógica. La primera tiene el sentido “guardia del silencio” (*csend*=silencio, *őr*=guardia, vigilante), mientras que la segunda significa “guardia del orden” (*rend*=orden). Nuestro dilema entonces fue entre estas dos palabras, pero al final, siguiendo la tradición de la traducción de García Lorca en la versión de László András, en el drama de Conejero también optamos por el uso de *csendőr* (y no de *rendőr*).

Volviendo al drama de Sanchis Sinisterra, otro caso donde añadimos una nota fue en la cuarta escena (“El anillo”) en la que llegamos a conocer que en la fiesta –de donde regresan a casa las dos mujeres– cantaba Bonet de San Pedro. Tanto en la edición original como en nuestra traducción aparece un comentario acerca del cantante. En la versión húngara dimos un resumen de dos líneas de la nota

17 Véase el capítulo dedicado a las tres versiones húngaras del *Romancero gitano*.

española mucho más extensa (Sanchis Sinisterra 2013a, 111 [nota 37]): “Famosa figura de la canción popular mallorquina. Autor de cientos de canciones y fue considerado el pionero del *swing* en España” (Sanchis Sinisterra 2021, 23 (nota 3), la traducción es mía) – suena la explicación en la versión húngara.

“Dos exilios”, la séptima escena del drama fue la parte que requería 18 notas en la traducción (en el original había 38). Entre ellas, para citar solo algunos ejemplos, había títulos de periódicos mexicanos (*Novedades, Solidaridad Obrera, El Universal, El Excelsior*) y españoles (*Nueva Cultura, Levante, Independencia*), personajes famosos de la vida política mexicana, entre ellos dos presidentes (Manuel Ávila Camacho, Lázaro Cárdenas del Río) y un candidato (Vicente Lombardo Toledano). Al otro grupo de expresiones pertenecían varias denominaciones o nombres de lugares que se unían estrechamente al contexto de la guerra y del exilio republicano (Unión de Intelectuales, La 26 división, el campo de Argeles, Servicio de Educación de Refugiados Españoles).

Por último, he dejado un caso especial, una acotación de la escena “Plato único” en la que se puede leer en las acotaciones la siguiente descripción que se refiere al rótulo de una tienda de electricidad: “*Ahora puede leerse el envés del rótulo: ‘POR EL AMPERIO HACIA DIOS.’ Y debajo, a menor tamaño: ‘Cosme López, electricidad en general’*” (Sanchis Sinisterra 2013a, 110). La frase escrita en mayúscula es, por un lado, un culturema unido al franquismo y, por otro, un juego de palabras, ambos intraducibles al otro idioma. La frase en su versión original y correcta fue uno de los lemas de la dictadura (*Por el Imperio hacia Dios*), pero Sanchis aprovecha que la palabra *amperio* se diferencia del *imperio* solo en un sonido. De este cambio tan pequeño nace un efecto paródico y cómico, imposible de expresarlo en la traducción. Nuestra solución fue que dejamos en húngaro la palabra *amper* (amperio) y añadimos una nota a pie de página para explicar que la ambigüedad de la frase original no fue conservada: “No se puede reproducir en la traducción húngara el juego lingüístico con las palabras *amperio* e *imperio*. En el original, el autor escribe la frase ‘Por el Amperio hacia Dios’ que transforma paródicamente el lema franquista ‘Por el Imperio hacia Dios’” (Sanchis Sinisterra 2021, 22 (nota 2), la traducción es mía). Es verdad que el juego y la comicidad se perdieron por completo, pero por lo menos el contexto histórico-político quedaba claro.

Semejante reto lingüístico hay en el drama *Los días de la nieve*, cuando Josefina muestra una tarea escolar de su niñez, un paño bordado con punto de cruz y en cuyo rinconcito se pone “Lo hizo Josefina Manresa en 1927”. Dos líneas más tarde la costurera pregunta a su oyente mudo: “¿Lo he leído bien? ¿Ve que

está escrito con ‘c’? ‘Lo hico Josefina Manresa’” (Conejero 2019a, 24). Es decir, la Josefina de 11 años escribió el indefinido de la tercera persona del singular del verbo *hacer* no con “z” (hizo) sino con “c” (hico). Esta vez tuvimos suerte porque logramos encontrar un fenómeno semejante también en húngaro. Los niños que están aprendiendo las reglas de la ortografía húngara, muchas veces cometen un error típico cuando no usan correctamente la “t” o la doble “tt” que es el sufijo para indicar el pasado, así nuestra traducción pudo aprovechar esta anomalía: “«Készítette Josefina Manresa 1927-ben.» [...] Jól megnézte? Látja, hogy egy t-vel van írva? «Készítete Josefina Manresa»” (Conejero 2023, 13). O sea, en la primera aparición escribimos correctamente (*készítette*), mientras que la segunda vez usamos la forma incorrecta (*készítete*).

En el mismo drama hay también un refrán cuando la costurera dice que sus clientas prefieren desnudarse en la penumbra porque así tienen menos pudor: “A las clientas les gusta esta penumbra. Les da menos vergüenza desnudarse [...] si no hay demasiada luz. En la oscuridad todos los gatos son pardos” (Conejero 2019a, 37). En húngaro el refrán es muy parecido, aunque no exactamente igual: “A sötétben minden tehén fekete” (Conejero 2023, 22.) – se dice, donde el animal que aparece no es el gato sino la vaca (*tehén*). La frase húngara equivale a *En la oscuridad todas las vacas son negras*.

En otros dramas aparecieron varios nombres de personajes famosos que, semejantemente al caso de Bonet de San Pedro en la pieza de Sanchis Sinisterra, recibieron explicaciones en nuestra versión. En *Los días de la nieve* hay dos notas que ofrecen algunos detalles a los lectores sobre los personajes mencionados en el monólogo de Josefina Manresa: José Ramón Marín Gutiérrez, más conocido como Ramón Sijé, abogado, periodista y escritor español; y la otra nota se refería a Vicente Aleixandre, poeta perteneciente a la generación del 27. En *Última batalla en el Pardo* aparece alusión a Manuel Azaña y en la traducción recibió esta simple nota: “Político español, presidente de la Segunda República española de 1936 a 1939” (Rodríguez Méndez, 2019: 28). Otro nombre que recibió explicación es Consuelo Portela: “Conocida artísticamente como La Chelito, fue una popular cupletista española” (31) (la traducción es mía).

En el mismo drama el título fue en el que también aparece un nombre con valor de culturema: el Pardo cuyo nombre oficial es el Palacio Real del Pardo. Ya que este tiene sonido muy parecido al Prado –mucho más conocido ante los turistas húngaros que hayan visitado alguna vez la capital española–, queríamos evitar que se pensara que en la traducción hubiese una simple errata (Pardo/Pra-

do). Por eso pensábamos útil ampliar la expresión con *palota* (*palacio*) por lo que queda claro que no se piensa en el museo más famoso de Madrid sino en el palacio real, una de las residencias de los reyes de España.

La pieza donde recurrimos al método de notas a pie de página solo dos veces fue *El viaje de los cantores*. En ambos casos se trataba de fenómenos mexicanos: el nombre de marca de una cerveza (Técate) y una famosa mujer narcotraficante (Lola La Chata) recibieron un comentario breve en unas notas.

## Intertextualidad y extranjerismos

En la obra dramática de Alberto Conejero siempre es fuerte la voz poética. Basta citar *La piedra oscura* en el que podemos notar un magistral juego con los textos de Federico García Lorca<sup>18</sup>. En el drama *Los días de la nieve*, aunque el poeta Miguel Hernández no aparece en la escena, más veces asoma su voz a través de los fragmentos de poemas suyos citados por su viuda al rememorar su pasado común. El nombre de García Lorca suena familiar a los húngaros, pero el de Miguel Hernández ya no tanto. Lo mismo podemos decir también sobre las traducciones: la obra completa del granadino es asequible en húngaro, mientras que la del poeta oriolano no despertó tanto interés y existen solo tres tomos que contienen una selección de sus poemas<sup>19</sup>. Y en este punto empieza el dilema del traductor: si los textos prestados e insertados por Conejero en su drama tienen ya una traducción al húngaro, entonces cuál es la decisión correcta: ¿utilizarla o mejor retraducir el fragmento? En la pieza podemos encontrar en total seis citas: el poema introductorio *Canción última* conservado por el dramaturgo en su integridad, y cinco fragmentos<sup>20</sup> más, bien identificables en la poesía de Hernández. Después de una breve investigación logramos encontrar también las traducciones de las citas en cuestión con la excepción de un fragmento. En tal caso, el traductor evidente-

---

18 Tuve la suerte de hacer la traducción húngara de este drama que fue publicada incluso en dos antologías dramáticas (Conejero 2019b, 2019c).

19 El primer tomo en húngaro, publicado en Bratislava en 1967, contiene una selección de varios ciclos de Hernández, en total 54 poemas, traducidos por el poeta György Somlyó (Hernández 1967). Más tarde, en 2012 salieron a la luz dos cuadernos con 72 y 25 poemas, traducciones de András Simor (Hernández 2012a, 2012b).

20 De los poemas siguientes: *Aceituneros*, *Canción del esposo soldado*, *A mi hijo*, *Vals de los enamorados y unidos hasta siempre*.

mente tiene la tentación de usar automáticamente las versiones ya existentes, pero no las usamos sin antes examinarlas en su nuevo contexto, o sea, en el tejido textual del drama. Constatando que funcionan perfectamente, optamos por prestarlas de los traductores anteriores –György Somlyó, traductor de *Canción última*, y András Simor, el de los otros fragmentos–, siempre indicando con exactitud bibliográfica la fuente del préstamo. La sexta cita pertenecía al poema *Ser onda, oficio, niña, es de tu pelo*, más exactamente, el último terceto del soneto, pero cuya traducción húngara no la encontramos. En este caso los estudiantes hicieron su propia versión y la insertamos en el drama.

Podríamos agrupar también a la problemática de la intertextualidad otro fenómeno con el que los estudiantes encontraron al traducir *La frontera*, el texto breve de Laila Ripoll. La pieza es un diálogo entre un nieto y su abuelo difunto cuyo hilo temático es la cuestión del exilio y la migración. El viejo, un exiliado republicano que vivió la mitad de su vida en México quiere impedir que su nieto deje este país y que se emigre a los Estados Unidos. Para convencer al joven, el abuelo le narra varios episodios de su propio pasado y evoca con nostalgia melancólica unas canciones infantiles, una en español, otra en catalán. En este caso, visto que estas canciones pertenecen al género popular, no hay un autor concreto y, además, las canciones tienen versiones distintas según la geografía hispanohablante. Nuestra solución fue la traducción del fragmento, considerando tanto el contenido como la forma y el ritmo de estos fragmentos líricos.

En una de las piezas breves sobre el tema de la migración nos chocamos con el dilema de las palabras extranjeras: ¿traducirlas o dejarlas en su forma original? Eso fue la pregunta durante el trabajo con el texto *Aulidi (Hijo mío)*, de Antonia Bueno. Este monólogo de una madre inmigrante que pierde a su recién nacido contiene ocho expresiones en árabe (transcritas en caracteres latinos). Dejamos todas en original, pero en notas a pie de página indicamos el significado en húngaro: *Aulidi* (hijo mío), *Sidi* (señor), *Ih Alyam!* (¡Ay, Señor mío!), *In cha Allah!* (Como lo quiere Alá), *lal-la* (persona cuyo nombre no se conoce), *medersa* (escuela), *Alá Akba* (Alá es el más grande), *Salam Aleikum* (la paz sea con vosotros).

## A modo de conclusión

Con una perspectiva de siete años ya puedo decir que la decisión de elegir textos teatrales para un curso de traducción literaria resultó muy útil por varias razones.

Por un lado, los estudiantes que antes no habían traducido dramas –incluso no los habían leído– pudieron conocer esta rama tan compleja y difícil, pero a la vez muy hermosa de la traducción literaria. Por otro lado, con la publicación de sus traducciones su trabajo se conserva para el futuro, es decir, no es solo un simple trabajo de seminario, sino que queda para la posteridad.

En *Homo Hispanicus*, revista estudiantil del departamento publicamos cada año las traducciones realizadas en el curso: en 2017 salieron 13 textos breves; en 2018, *Papá está en la Atlántida*, de Javier Malpica y *Nueva York vs. el Zapotito*, de Verónica Musalem; en 2019, *Última batalla en el Pardo*, de José María Rodríguez Méndez; en 2020, *El viaje de los cantores*, de Hugo Salcedo; en 2021, *Terror y miseria en el primer franquismo*, de José Sanchis Sinisterra, en 2022, *Bajo los rasca-cielos. Manhattan cota -20*, Jerónimo López Mozo; y en 2023, *Los días de la nieve*, de Alberto Conejero y 9 textos breves. Y una estadística: durante estos siete años 61 estudiantes han participado en el proyecto y 24 textos breves de teatro y ocho dramas más extensos han sido traducidos y publicados.

También considero un logro importante que pusimos en contacto con los autores de los textos elegidos. Nos entusiasmaron mucho y estaban muy agradecidos a nuestros estudiantes por ocuparse de la traducción de sus piezas a un idioma lejano y, para muchos, muy exótico. Incluso Verónica Musalem, dramaturga mexicana viajó a Hungría y nos visitó en Szeged para estar presente en la lectura dramatizada de su obra *Nueva York vs. el Zapotito*, en octubre de 2018. La visita de Hugo Salcedo también fue programada para la primavera de 2020, sin embargo, por la pandemia, su viaje al final no pudo realizarse.

Más allá de la lectura dramatizada nació también una grabación de vídeo sobre otro texto, *Sentido de calle*, pieza breve de Juan Mayorga, en la interpretación de Roland Rédei, actor del Teatro Nacional de Szeged y estudiante de nuestro departamento durante cinco años. Con el drama de López Mozo nos presentamos también en un concurso de traducción literaria y aunque no ganamos el premio principal, recibimos de los organizadores un valioso lote de libros de temática teatral. Creo que nada muestra mejor el entusiasmo de mis estudiantes que siempre hay alumnos que, ya terminado el curso, vuelven en los semestres siguientes y me piden otros textos para traducirlos ya no por obligación sino por pura diversión.

## Lista de las obras traducidas y publicadas en la revista estudiantil *Homo Hispanisticus*<sup>21</sup> (2017–2023)

### Textos del teatro breve

Autor/a (Traductor/a)	Título original	Título en húngaro
José Luis Alonso de Santos (Csilla Majoros)	<i>Sinceridad</i>	<i>Őszinteség</i>
José Luis Alonso de Santos (Orsolya Bíró)	<i>El honor de la patria</i>	<i>A haza becsülete</i>
José Luis Alonso de Santos (Máté Gardi)	<i>Carta de amor a Mary</i>	<i>Szerelmeslevél Marynek</i>
José Luis Alonso de Santos (Piroska Kiss)	<i>Buenos días, señor Doctor</i>	<i>Jó napot, doktor úr!</i>
José Luis Alonso de Santos (Piroska Kiss)	<i>Luis, “el sonrisas”</i>	<i>Luis, a mosolygós</i>
José Luis Alonso de Santos (Anita Gonda)	<i>Azul y rojo</i>	<i>Kék és vörös</i>
José Luis Alonso de Santos (Anita Gonda)	<i>Entre colegas</i>	<i>Kollégák között</i>
José Luis Alonso de Santos (Luca Feitscher)	<i>Una pequeña confusión</i>	<i>Egy apró tévedés</i>
José Luis Alonso de Santos (Luca Feitscher)	<i>Ecografía muy húmeda</i>	<i>Nagyon nedves ultrahang</i>
Antonia Bueno (Adrienn Bencze)	<i>Tránsito</i>	<i>Átmenet</i>
Antonia Bueno (Klaudia Balázs)	<i>Aulidi (hijo mío)</i>	<i>Aulidi (kisfiam)</i>

21 Los números de la revista son asequibles en: [http://hispanisztikaszeded.hu/?page\\_id=189](http://hispanisztikaszeded.hu/?page_id=189).

Autor/a (Traductor/a)	Título original	Título en húngaro
Diana De Paco (Boglárika Tamás, Gergely Sári)	<i>El viaje de Adou</i>	<i>Adou utazása</i>
Juana Escabias (Csilla Majoros)	<i>Vías férreas</i>	<i>Sínpár</i>
Rafael Gordon (Ágota Gonda)	<i>Lo imposible</i>	<i>A lehetetlen</i>
Raúl Hernández Garrido (Orsolya Bíró)	<i>Cometas</i>	<i>Papírsárkányok</i>
Juan Mayorga (Luca Gazsi)	<i>Sentido de calle</i>	<i>Forgalmi rend</i>
Juan Mayorga (Luca Gazsi)	<i>Justicia</i>	<i>Igazságosság</i>
José Moreno Arenas (Máté Gardi)	<i>Ménage à trois</i>	<i>Ménage à trois, avagy az édes hármás</i>
José Moreno Arenas (Diána Vincze)	<i>Las olas</i>	<i>A hullámok</i>
Miguel Murillo (Diána Vincze)	<i>La piel</i>	<i>A bőr</i>
Laila Ripoll (Flóra Ménesi, Réka Varga)	<i>La frontera</i>	<i>A határ</i>
José Sanchis Sinisterra (Ágota Gonda)	<i>Esperando algo</i>	<i>Valamire várva</i>
José Sanchis Sinisterra (Diána Gál, Beáta Szabó, Tímea Szűcs, Hella Wagner)	<i>Dos exilios</i>	<i>Két száműzetés</i>
Alfonso Vallejo (Luca Gazsi)	<i>Irstel, “una decisión correcta”</i>	<i>Irstel és a helyes döntés</i>

## Dramas

Autor/a (Traductor/a)	Título original	Título en húngaro
Alberto Conejero (Barbara Gál, Csenge Koncz, Zsófia Makra, Rita Novák, Zsófia Palik, Lili Raffai, Viktória Tóth, Szelina Zsadányi)	<i>Los días de la nieve</i>	<i>Havas napok</i>
Jerónimo López Mozo (Elena Arriola, Anikó Bodnár, Emese Bokor, Helga Gál, Levente Igaz, Henrietta Kiss, Orsolya Kovács, Hajnalka Pásti, Roland Rédei, Zsolt Vugernicsek)	<i>Bajo los rascacielos</i> ( <i>Manhattan cota -20</i> )	<i>A felbőkarcolók árnyékában</i> ( <i>Manhattan: 20 emelettel a föld alatt</i> )
Javier Malpica (Anikó Brunclik, Lili László)	<i>Papá está en la Atlántida</i>	<i>A papa az Atlantiszon van</i>
Verónica Musalem Moreno (Adrienn Bencze, Nikolett Varga)	<i>New York vs. El Zapotito</i>	<i>New York vs. El Zapotito</i>
Verónica Musalem Moreno (Anikó Brunclik, Lili László)	<i>Un domingo color rosa</i>	<i>Vasárnap rózsaszínben</i>
José María Rodríguez Méndez (Diána Gál, Beáta Szabó, Viktória Szűcs, Bence Patkós, Hella Wagner)	<i>Última batalla en el Pardo</i>	<i>Végso ütközet a Pardo palotában</i>
Hugo Salcedo (Lili Ambrus, Noémi Bajcsy, Melinda Balla, Fruzsina Bársony, Gabriella Bodócz-Nagy, Dóra Goneth, Ádám Nyiri, Szebasztján Turbucz)	<i>El viaje de los cantores</i>	<i>A dalnokok útja</i>
José Sanchis Sinisterra (Nóra Dohányos, Anna Gabriel, Diána Gál, Mariann Gergely, Borbála Gombos, Enikő Kovács, Boglárka Magony, Krisztina Németh, Beáta Szabó, Tímea Szűcs, Hella Wagner)	<i>Terror y miseria en el primer franquismo</i>	<i>Rettegés és ínség a Franco-rendszer korai éveiben</i>



Parte segunda  
**Lecturas paralelas**



# Victoria Kent: mujer política, exiliada y lesbiana en dos obras de la dramaturgia española actual

“Cuando sea mayor me ocuparé de las mujeres,  
para que las mujeres vivan mejor que mi madre y que mi abuela.”  
(Jerónimo López Mozo 2008, 4)

Se ha afirmado repetidamente que los cambios en la situación de las mujeres, en los que han sido a la vez protagonistas y receptoras, constituyen la revolución más importante del siglo XX. Emilia Pardo Bazán ya en 1901 hablaba sobre “el siglo de la mujer rescatada” (Thion Soriano-Mollá 2003), sin embargo, vale la pena citar también las palabras de Cánovas del Castillo, pronunciadas en 1872, para ver de dónde tenían que *rescatar* a las mujeres y qué difícil fue el camino por el que el segundo género tuvo que pasar:

¡Ah! Contentémonos los varones con haber regido el mundo por tantos siglos, sin otras que cortísimas excepciones de reinas, y con frecuencia desdichadas por cierto; contentémonos con que hoy pase por universal el sufragio, que nosotros exclusivamente, ni más ni menos que el antiguo, poseemos y ejercitamos; contentémonos con legislar todavía solos para ambos sexos y monopolizar o poco menos, las ciencias y las artes. [...] Espanta verdaderamente el pensar que puedan reunir un día las mujeres a los recursos imponderables, y nunca del todo gestados, que ya poseen, los que nacen del saber y de los derechos individuales (1997, 89).

Dada la mentalidad expresada en las frases del político conservador más influyente en la segunda mitad del siglo XIX, no es difícil adivinar los estereotipos, los prejuicios y todos los obstáculos derivados de estos que las mujeres españolas encontraron en su vida durante el siglo pasado. Sin embargo, pese a todas las difi-

cultades, la profecía de Pardo Bazán empezó a realizarse en los años de la Segunda República: en 1931, la Constitución republicana aprobó el derecho al sufragio femenino, reconoció la igualdad de sexos, junto a una serie de avances importantes para que las mujeres pudieran sentirse *rescatadas* de las cadenas seculares de la hegemonía masculina tanto en la vida privada como en la pública.

Dolores Ibárruri, Clara Campoamor, Victoria Kent, Federica Montseny o Margarita Nelken son, entre muchas otras, las mujeres más veces citadas y recordadas por la posteridad como las luchadoras pioneras por los derechos y por la no discriminación de la mujer. De esta lista quisiera destacar a Victoria Kent que durante su larga vida tuvo que sufrir por cuatro estigmas: era mujer, política, exiliada y lesbiana. Unos estereotipos perfectos –acompañados por varios prejuicios– para convertir la figura de un personaje histórico en un personaje dramático en dos piezas teatrales de la dramaturgia española actual –en *Las raíces cortadas*, de Jerónimo López Mozo y en *La verdadera identidad de Madame Duval*, de Antonio Miguel Morales Montoro–, que, en adelante, estarán en el centro de mi análisis.

Los críticos incluyen ambas obras en el teatro de la memoria<sup>1</sup> –subgénero perteneciente al teatro histórico– tendencia marcada dentro de la dramaturgia española actual. Comparto la opinión de Floeck (2006) que afirma que, a partir de los años 80, estamos asistiendo a un cambio de paradigma, pasando del modelo de teatro histórico de raigambre realista a una forma de teatro de la memoria que, en parte, sería una reacción a la política del olvido (o de la desmemoria) promovida durante la transición democrática. Sin embargo, Manuela Fox opina que *Las raíces cortadas* no pertenece al teatro histórico “ya que en ella no se representan hechos realmente ocurridos, sino las consecuencias de estos sucesos en los acontecimientos posteriores” (2004, 36).

*Las raíces cortadas* (2003) es la tercera pieza de una trilogía<sup>2</sup> sobre la memoria histórica escrita por Jerónimo López Mozo (1942–2024) que tematiza el enfrentamiento entre dos personalidades históricas: Victoria Kent y Clara Campoamor, dos

---

1 No detallo la clasificación y la periodización de los dramas que pertenecen a esta tendencia solo quisiera aludir a varias obras teóricas de Wilfried Floeck, John P. Gabriele, Candyce Leonard, José Romera Castillo, Francisco Gutiérrez Carbajo, Eduardo Pérez-Rasilla y Manuela Fox, entre muchos otros, que son útiles para conocer más a fondo el teatro de la memoria. Entre las disertaciones doctorales merecen mención los trabajos de Atandra Mukhopadhyay (1991), Alison Guzmán (2012a) y Anabel García Martínez (2016).

2 Las otras dos piezas son: *El arquitecto y el relojero* (1999) y *El olvido está lleno de memoria* (2002).

políticas cuyos nombres se asocian al debate del sufragio femenino desarrollado en el Parlamento español en 1931<sup>3</sup>. Sin embargo, en la obra de López Mozo el voto femenino no es el tema central, porque el dramaturgo dirige nuestra atención hacia “otros aspectos de la vida de ambas mujeres que plantean asuntos de permanente actualidad” (Fox 2004, 43). *La verdadera identidad de Madame Duval* (2017)<sup>4</sup> es también “un ejercicio de memoria” (Méndez Moya 2017, 85) que reconstruye en *flash-back* varios episodios del exilio de Kent, narrados por la misma Victoria a su compañera sentimental y vital, Louise Crane que, aquejada de Alzheimer, necesita “airear el pasado” para que su memoria no se vuelva opaca (Morales Montoro 2017, 20).

Ambas obras presentan “historias de reivindicación del pasado” y funcionan como “antídoto para el olvido” (Fox 2004, 36), sin embargo, en el presente capítulo quisiera examinar los dos textos dramáticos desde otra perspectiva, no exclusivamente memorística, sino enfocada en la figura de Victoria Kent, como mujer lesbiana, política y exiliada<sup>5</sup>.

## Mujeres protagonistas y caracteres secundarios

Si el dramaturgo elige a sus personajes dramáticos de entre los personajes históricos que existían de verdad, entonces tiene un compromiso: no puede falsificar los datos de sus biografías, aunque sí que puede inventar. El papel del dramaturgo es, junto con mantener la fidelidad histórica a la época narrada<sup>6</sup> y la fidelidad biográfica a los personajes dramáticos, llenar de ficción todos los huecos de la historia y la biografía documentadas con episodios y detalles que parecen verdaderos. Es

---

3 Para conmemorar el 80º aniversario de la consecución del voto femenino en España, el estreno de la obra tuvo lugar en la Residencia de Estudiantes el 2 de octubre de 2011.

4 Estrenada en el Teatro Echegaray de Málaga el 22 de junio de 2021.

5 Lo que inspiró mi análisis paralelo es que las dos piezas, en mi lectura, funcionan como dos *puzles* de la misma historia, como si *La verdadera identidad de Madame Duval* fuera una continuación natural de *Las raíces cortadas*. La obra de López Mozo reconstruye la rivalidad entre Campoamor y Kent vista desde la perspectiva de esta última, mientras que el drama de Morales Montoro dirige nuestra atención hacia los años del exilio de Victoria.

6 Desde este punto de vista, el valor estético-artístico de las obras reside en la manera en que los dos dramaturgos convierten la materia documental-histórica en parte integrante de un texto literario sin caer en la trampa del panfletismo político. Basta recordar las citas intercaladas por Morales tomadas del famoso libro de Kent, *Cuatro años en París* (Morales Montoro 2017, 42, 52, 69) o, en el drama de López Mozo, la grotesca escena con un teatrillo de marionetas (2008, 13–15) que evocan las caricaturas de los periódicos de la época a raíz de las sesiones parlamentarias después del voto de 1931.

decir, como si tales cosas hubieran ocurrido en realidad con los personajes históricos convertidos en figuras dramáticas.

*Las raíces cortadas* tiene como protagonistas a Victoria Kent y a Clara Campoamor, aunque esta última nace solamente de las rememoraciones de la primera. Gracias a la magia del teatro, el simple acto de pensar hace posible que un muerto vuelva al mundo desde el más allá<sup>7</sup>. La estructura de la obra se divide en cinco encuentros que –según el testimonio del subtítulo– son *apócrifos*, o sea, nunca se produjeron<sup>8</sup>: el primero sucede en la niñez de Victoria y Clara; el segundo, en 1931, en el momento del debate y la votación sobre el sufragio femenino; la tercera, en 1936, cuando Clara deja España; el cuarto, en 1986, cuando Victoria recibe un telegrama que le anuncia la noticia de su condecoración dada por el Rey Juan Carlos; y el último, en 1987, unos días antes del fallecimiento de Kent. Las fechas de las muertes de las dos mujeres forman el marco cronológico de las rememoraciones, ya que la noticia del fallecimiento de Campoamor, en los últimos días de abril de 1972<sup>9</sup> despierta los recuerdos en la memoria de Kent y, en la escena final, Clara aparece por última vez como fantasma para despedirse de Victoria –y quizás, para hacer las paces con su rival– antes de la muerte de esta última en septiembre de 1987.

Ambas mujeres se multiplican según el tiempo evocado: las vemos como niñas que tienen ideas muy concretas en cuanto a su futuro, como políticas que

---

7 “CLARA ¿Pensabas en mí, Victoria? VICTORIA En ti, querida. Acabo de recibir la noticia [de tu muerte]. No la esperaba” (López Mozo 2008, 7); y más tarde: “Tú eres la que me ha evocado. Estoy en tu memoria” (López Mozo 2008, 17) – dice Clara a Victoria. Esta dramaturgia recuerda a *¡Ay, Carmela!*, obra de José Sanchis Sinisterra, en la que también el simple acto de recordar hace posible la resurrección de Carmela en la fantasía de Paulino. Incluso en ambas obras los que se encuentran con el fantasma del pasado piensan que el alcohol –el vino, en el caso de Paulino, y el *whisky*, en el de Victoria– les causa las apariciones. Veamos los pasajes que tienen este motivo en común: “CARMELA Hola, Paulino. PAULINO (*Aliviado.*) Hola, Car... (*Se sobresalta.*) ;Carmela! ¿Qué haces aquí? CARMELA Ya ves. PAULINO No es posible... (*Por la garrafa.*) Si no he bebido casi... CARMELA No, no es por el vino. Soy yo, de verdad. PAULINO Carmela... CARMELA Sí, Carmela. PAULINO No puede ser... (*Mira la garrafa.*) CARMELA Sí que puede ser. Es que, de pronto, me he acordado de ti. PAULINO ¿Y ya está? CARMELA Ya está, sí. Me he acordado de ti, y aquí estoy” (Sanchis Sinisterra 2006, 192). Y el pasaje de la pieza de López Mozo: “VICTORIA (*Volviéndose.*) ;Clara! ¿Qué haces aquí? CLARA ¿Sorprendida? VICTORIA Bastante. (*Mirando el vaso, del que apenas ha dado un sorbo.*) No he bebido lo suficiente para ver fantasmas. CLARA No soy un fantasma” (2008, 22).

8 De los cinco encuentros solo el segundo (el debate parlamentario sobre el sufragio femenino) aconteció en la realidad.

9 En la edición digital de la obra el año aparece erradamente (1973) (López Mozo 2008, 5) e incluso podemos descubrir una cierta negligencia también en cuanto al día de la muerte de Clara Campoamor que murió el 30 de abril de 1972 y no el día 27 como constata Victoria (2008, 6).

luchan por los derechos de las mujeres y, al final, como ancianas octogenarias amargadas y desilusionadas. López Mozo las desdobra incluso en unas figuras de marionetas, al evocar el debate parlamentario sobre el voto femenino. Este episodio, intercalado entre el segundo y el tercer encuentro, es una burla esperpéntica que ridiculiza a las dos políticas con el objetivo de evocar el tono satírico y grotesco de los periódicos de la época en los que eran frecuentes las caricaturas y los groseros insultos contra las dos diputadas. Por otra parte, el uso de marionetas en escena no solamente implica un interesante juego metateatral sino que parece remitir también a la experimentación de los grandes maestros del teatro español –basta recordar los títeres de cachiporra de García Lorca o los esperpentos de Valle-Inclán con la degradación de los personajes en figuras de marionetas– que fueron contemporáneos de la disputa.

En la obra de López Mozo hay una figura masculina, un tal Leonchu que está presente solo dentro de la cabeza de Victoria<sup>10</sup>, al final de su último encuentro con Clara, sin que el público pueda percibirlo. Leonchu fue “el primer hombre” de la vida de Kent conocido en la Residencia de Señoritas y a pesar de la gran diferencia de edad –Victoria ya tenía unos veinte años y el chico solo cinco– se querían “con locura” (López Mozo 2008, 35)<sup>11</sup>. Según la interpretación de Manuela Fox, la función de esta voz imaginada es despertar a las dos mujeres del desánimo y concienciar con ellas que –a pesar del fracaso y la derrota que sienten– “nada ha sido hecho en balde si queda la memoria de las acciones y de las personas que las realizaron” (Fox 2004, 45).

Luisa Crane es otra figura femenina que, aunque no aparece en la escena, sin embargo, Kent la menciona varias veces. Hace ya veinte años –según confiesa Victoria a Clara durante su cuarto encuentro (López Mozo 2007, 27)– que la exiliada española comparte piso y vida con la americana en Nueva York. Victoria espera impaciente la llamada de su pareja –los días finales del año 1986– para que Luisa sea la primera a quien cuenta la noticia de la Gran Cruz de la Orden de San Raimundo de Peñafort (patrón de los abogados).

La figura latente de Crane en *Las raíces cortadas* ya nos conduce a *La verdadera identidad de Madame Duval* cuya primera escena se desarrolla en 1975 en

---

10 “VICTORIA. Es aquí dentro, en la cabeza. ¿No oyes? Una voz de hombre. La conozco. ¿Qué haces ahí, Leonchu?” (López Mozo 2008, 34).

11 Una persona real, León (apodado cariñosamente como Leonchu) fue hijo de Julia Iruretagoiena, subdirectora de la Residencia de Señoritas, en la que vivió Victoria Kent (López Sánchez 2017, 308–309).

el piso neoyorquino de Louise (esta vez con la ortografía original del nombre de la americana). Esta obra se construye también en rememoraciones y otra vez con el protagonismo de Victoria Kent que relata a Louise, aquejada de Alzheimer, varios episodios de su exilio. Louise Crane<sup>12</sup>, personaje real, aparece solo en dos momentos en el marco de la historia –al comienzo (I/1) y al final (II/2 y 4)–, sin embargo, su función es importante porque ella incita a Victoria a hablar sobre el pasado, ya que su enfermedad mental devora su memoria. Los recuerdos en *flash-back* de Victoria vuelven a suceder ante nuestros ojos de lector/espectador y conoceremos la azarosa experiencia parisiense de Kent entre 1941 y 1944.

Victoria pudo sobrevivir los cuatro años de su estancia en la capital francesa gracias a su identidad falsificada, como Madame Duval<sup>13</sup>, y con la ayuda de varias personas. Entre ellas destacan dos mujeres: Adèle de Blonay<sup>14</sup>, personaje que existió en realidad y que en la obra de Morales acompaña a Kent en la segunda y sexta escena del primer acto y en la primera escena del segundo acto; y Neus Ribó, un personaje que ya pertenece a la ficción, su ayudante en la cuarta y quinta escenas. Las dos forman parte de la llamada red de amistad entre mujeres, una solidaridad femenina a la que vamos a volver más adelante. Neus vuelve también en la tercera escena del segundo acto, única escena no protagonizada por Victoria Kent. En este episodio estamos en el campo de exterminio de Natzweiler-Struthof y junto al destino trágico de Neus conocemos también la historia de Carmela que, después de la muerte de Neus, logra encontrar a Adèle y con su ayuda puede reunirse

---

12 Una filántropa estadounidense, hija de Winthrop Murray Crane, político y hombre de negocios, propietario de la empresa Crane & Co. que surtió de papel moneda a los EE. UU. Louise fue amiga de algunas de las principales figuras literarias de Nueva York (Tennessee Williams, Marianne Moore, Margaret Millar) y fue pareja de la poetisa Elizabeth Bishop, a quien conoció en 1930 y, desde principios de los años cincuenta hasta su muerte, de Victoria Kent. De la relación entre Crane y Kent véase más detalles en el libro de Carmen de la Guardia (2016).

13 Sobrenombre que recibió en su pasaporte falsificado emitido por la Embajada de México en París.

14 Activista de la Cruz Roja y directora del Servicio Social de Emigración, fiel amiga de Victoria Kent, en cuyo “apartamento situado en la Avenue Wagram 120, [...] próximo al Bois de Boulogne” Kent pudo quedarse hasta la liberación de París, el 25 de agosto de 1944 (Martínez, Canal y Lemus 2010, 263). Allí continuó su famoso diario –empezado aún durante el tiempo pasado en la Embajada de México en Francia– más tarde editado bajo el título *Cuatro años en París*. En las páginas de este libro Victoria Kent –después de convertirse en *Madame Duval*– creó a su otro *alterego* esta vez masculino, llamado Plácido, “una segunda máscara para ocultar su identidad” (Martínez, Canal y Lemus 2010, 263). Cuando se aproxima la liberación de París se producirá la síntesis de Victoria y Plácido y en el desenlace del diario podemos leer: “Qué bien vamos hoy y qué felices, unidos para siempre. Tú y yo somos una sola persona, ya lo ves, es lo irremediable, y tan perfecta es esta unión que yo comencé hablando por ti, y tú terminas hablando por mí, sin que ni tú ni yo nos hayamos dado cuenta” (Kent 1947, 184).

con su hermana en Málaga. Estos personajes secundarios “alcanzan una potencia y una relevancia extrema. Casi [...] reciben tanta o más carga emocional y actancial quienes rodean a Victoria Kent que ella misma” – constata Adelardo Méndez Moya (2017, 85) en el epílogo escrito a la edición del drama.

La interpretación de Méndez Moya nos conduce al modelo actancial de Greimas (1971), aplicado al teatro por Anne Ubersfeld (1989). Si colocamos los personajes de la obra en este sistema podemos dibujar el siguiente modelo: Victoria Kent (Sujeto) pretende mantener viva la memoria (Objeto) impulsada por la enfermedad de Louise Crane (Destinador) que le impone a Kent la tarea de evocar continuamente el pasado. Las fotos (Ayudante) ayudan a Kent resucitar los recuerdos dolorosos de los años pasados en la capital francesa ocupada por los nazis, mientras que el olvido natural –derivado del declive biológico de la vejez, un deterioro inevitable– y el mismo Alzheimer se oponen (Oponente) a este proceso de recordar. Los que se benefician (Destinatario) de la acción del Sujeto son las mismas Kent y Louise. Todo este sistema se transforma en la analepsis de la siguiente manera: Kent se convierte en Madame Duval (S) cuyo objetivo es sobrevivir en el exilio (O). El amor por España y el compromiso con la República ( $D_1$ ) motivan al sujeto a soportar la miserable vida exiliada. Los ayudantes de la exiliada en la analepsis son Adèle y Neus (y la red de amigas) (A), sus opositores son los nazis y Franco (Op), mientras que la misma Duval/Kent se beneficia de la resistencia ( $S=D_2$ ), y eso ya nos redirige al presente, al primer plano temporal.

En *La verdadera identidad de Madame Duval* también podemos encontrar la técnica de desdoblar el carácter de Victoria Kent, utilizada ya en el drama de López Mozo. Morales Montoro nos la muestra como anciana octogenaria que vive en Nueva York (1975) y como mujer cincuentona –bajo la mascarilla de Madame Duval–, refugiada en la París ocupada por los nazis (1941–1944). En el texto de Morales, Clara Campoamor no aparece como personaje, sin embargo, su recuerdo queda vivo en la memoria de Victoria y es evocado con la célebre controversia en torno al sufragio femenino (Morales Montoro 2017, 59).

## Ser una “mujer de pelo en pecho” en un mundo de hombres

Victoria Kent y Clara Campoamor apenas se conocían personalmente, aunque hay muchos puntos en común tanto en su vida profesional como privada. En cuanto a la primera: ambas se licenciaron en derecho, consiguieron llegar al Parla-

mento en 1931, pero no lograron renovar su escaño en 1933. Y en lo que respecta a la segunda: no se casaron, no tuvieron hijos y ambas fueron al exilio donde murieron, Clara, en 1972, a los 84 años, y Victoria, en 1987, a los 89 años. Sus figuras son varias veces recordadas y evocadas como dos mujeres con opiniones opuestas en el debate sobre el sufragio femenino: Campoamor, del Partido Radical, fue la principal impulsora del voto de las mujeres españolas, mientras que la socialista Kent si bien estaba de acuerdo en que se reconociera este derecho, abogaba por que se aplazara su aprobación hasta que la formación de las mujeres les permitiera votar con pleno conocimiento, sin la influencia y orientación de los padres/maridos y los curas<sup>15</sup>. Los argumentos de Kent se fundaban en la clásica premisa de la dependencia femenina (García Torres 2009, 311). Desde la perspectiva actual, la postura de Kent ha sido criticada desde círculos feministas. Por ejemplo, Alborch califica a Kent de paternalista y elitista, ya que su consideración sobre las mujeres como menores de edad, guiada por razones de pragmatismo político y clasismo intelectual, implica haber interiorizado los roles masculinos (2007, 24).

En *Las raíces cortadas* las protagonistas evocan sus propias biografías en cinco episodios. La obra empieza con una escena introductoria que tiene función de prólogo (Fox 2004, 43) y ocurre en la niñez de Victoria y Clara cuando todavía, en realidad, las dos mujeres no se conocían. Sin embargo, la ficción dramática hace posible que suceda este encuentro durante el que las niñas desarrollan un diálogo. La pregunta más importante a la que las pequeñas buscan las posibles respuestas es: ¿qué quieren ser cuando sean mayores? Las respuestas no solo aclaran algunos momentos de sus biografías, sino que nos descubren también la elaboración que hace el dramaturgo contemporáneo de la opinión pública sobre el papel de la mujer en la sociedad española a comienzos del siglo XX<sup>16</sup>.

En la visión sobre el futuro de Clara aparecen los estereotipos más recurrentes en cuanto a la vocación del género femenino: “Las mujeres que saben leer y escri-

---

15 Por este aspecto muchos consideran a Kent más republicana que feminista. Es verdad que, en el momento de la votación, la política no confiaba en la capacidad de las mujeres y pensaba que el voto de la mujer sería un “voto dado por el confesor” y, por tanto, peligroso para la República. De ahí que se mostrara partidaria de que se aplazara el reconocimiento del sufragio femenino, aunque ello supusiera renunciar a sus ideales por una cuestión de oportunidad o pragmatismo político (*Diccionario Biográfico Español, Victoria Kent Siano*).

16 Podemos notar que las ambiciones de las niñas reflejan bien la conciencia de sus posibilidades socioeconómicas: Victoria pertenecía a una familia de clase media con una holgada situación económica, mientras que Clara tenía orígenes más humildes y venía de una situación económicamente mucho más limitada (García Torres 2009, 306–307).

bir solo pueden ser maestras de niñas, telegrafistas, telefonistas, estanqueras [y reinas]” (López Mozo 2008, 2). Las primeras ambiciones de la pequeña así se limitan a “no [...] ser portera como [su] abuela)” y “ser costurera como [su] madre” (2). Sin embargo, la imaginación infantil le deja soñar y unos minutos más tarde ya quiere ser dependienta, telegrafista, secretaria, hasta llegar a unas profesiones intelectuales que requieren calificaciones más altas –ser traductora de francés–, incluso estudios universitarios: licenciarse en derecho y ser abogada, unas profesiones más tarde realmente ejercidas por Clara Campoamor.

El sueño de la pequeña Victoria es mucho más ambicioso: “Yo seré Concepción Arenal” (3)– dice rotundamente. Esta decisión tan concreta parece, por una parte, graciosa, ya que la identificación completa con otra persona –o sea, convertirse en otra– es posible solo en la fantasía de un niño, pero, por otra parte, es muy seria, sobre todo escucharla de la boca de una niña. Solo la mención del nombre de la pionera figura del feminismo español evoca todo el trabajo y la lucha que Arenal realizó en la defensa de las mujeres. Claro está que la niña Victoria quiere ser *como fue* Concepción Arenal<sup>17</sup>, sin embargo, con la eliminación de la estructura comparativa, llega a una total identificación con la famosa escritora y activista. Su objetivo en la vida lo resume así: “Estudiar. Estudiar mucho [...] y todo lo que aprenda lo pondré al servicio de la justicia y de España” (3). Ya que ambas no pueden ser Concepción Arenal, Victoria recomienda a Clara que elija a otra mujer para tomar por modelo, sin embargo, no puede decirle quién sea, porque “hay tan poco dónde elegir” (4), o sea, hay muy pocas mujeres extraordinarias. La breve escena introductoria termina con las frases de Clara que, aunque desde una perspectiva infantil y con tono juguetón, sí que resumen y retumban toda la esencia de la lucha femenina del siglo XX: “Cuando sea mayor me ocuparé de las mujeres, para que las mujeres vivan mejor que mi madre y que mi abuela” (4).

En *La verdadera identidad de Madame Duval* en las frases de Adèle de Blonay recibimos una improvisada biografía de Victoria Kent:

Has sido la primera muchas veces en todo. La primera mujer graduada en Derecho de España y una de las primeras en ejercer la abo-

---

17 Para Victoria Kent, en realidad, Concepción Arenal, pionera en los estudios penitenciarios y nombrada visitadora de cárceles en el siglo XIX, fue un modelo a seguir. Es interesante, sin embargo, que no Kent sino Campoamor fue quien escribió una biografía sobre la autora de *La mujer del porvenir*, y le había querido levantar un monumento en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera (*En honor de Concepción Arenal*).

gacia. La primera en abrir un bufete. La primera en actuar ante los tribunales de justicia. La primera mujer, ya no de España, sino del mundo, que informaba como abogada ante un Tribunal Supremo. Lo hiciste ante un Tribunal Militar de máxima jerarquía. Y ganaste (Morales Montoro 2017, 41).

Es decir, Victoria Kent fue la primera mujer en varios ámbitos de la vida a los que antes solo los hombres tuvieron acceso. Una culpa imperdonable: “En un mundo de hombres, ese detalle no pasa desapercibido” – la avisa su amiga francesa (Morales Montoro 2017, 41). Podemos sentir la misma sensación de rivalidad y celos profesional entre los dos sexos también de las palabras de Madame Duval diciendo que: “[N]unca falta un hombre cerca para poner un palo en la rueda de la mujer que lo sobrepasa en la carrera” (40).

Son bien conocidos los obstáculos que surgieron ante las mujeres durante la lucha por sus derechos y, además, el debate entre Kent y Campoamor tampoco benefició mucho este proceso. Las bromas en tono sexista y sarcástico en torno a la incapacidad de las mujeres en ponerse de acuerdo inundaron la prensa de la época. Por ejemplo, la revista *Gracia y Justicia*, días después de la votación sobre el sufragio femenino publicó una caricatura –con el título *Una clara victoria*– en la que se veía a Clara boxeando con Victoria (*Gracia y Justicia*, 10 de octubre de 1931). En la misma revista apareció otro dibujo –con Kent y Campoamor como modelos en un concurso de belleza que llevan unas bandas con los epígrafes “Miss Voto” para Clara y “Miss Prisiones” para Victoria– acompañado con el poemilla siguiente: “Los diputados audaces / ostentaron mil disfraces. / Más tiesas que la Parcent / iban Clarita y la Kent” (*Gracia y Justicia*, 12 de diciembre de 1931).

El rechazo de las mujeres por el mundo de los hombres es recordado en la obra de López Mozo por el episodio intercalado del teatrillo de títeres. En esta escena –“situada por la imaginación de Victoria” y basada en la ridiculización de las dos políticas–, junto a las figuras de marionetas de las dos protagonistas aparecen tres personajes secundarios, todos hombres. Títere de Don Julián (o sea, Julián Besteiro), el presidente de las Cortes entre 1931 y 1933, cuyas frases sugieren desprecio hacia las mujeres (un juego de palabras de mal gusto<sup>18</sup>) y están llenas de

---

18 “TÍTERE DON JULIÁN ;Que hable la Clara! Después, será el turno de la Yema. TÍTERE VICTORIA Me llamo Victoria, Señor Atildado Presidente Don Julián. TÍTERE DON JULIÁN Victoria o Yema, ¿qué más da? [...] ;Silencio o hago con ustedes una tortilla!” (López Mozo 2008, 14). El presidente de las Cortes, al designar a las dos políticas como partes del huevo, cosifica e incluso

insultos (caricaturización de la fuerte gesticulación de Victoria<sup>19</sup>). Los otros dos títeres-hombres (el Títere Diputado Jeremías y el Títere Santo Mandilón) tienen la función, por un lado, de hacer eco sobre los pensamientos estereotipados de la época sobre el papel de la mujer (“¡Las mujeres a sus casas, a servir a sus maridos!” [López Mozo 2008, 14]; y “lo que tienen que hacer, en lugar de votar, es parir hijos” [15]), y, por otro lado, de condenar a las mujeres que intentan comportarse como hombres tomando la posición del sexo más fuerte en la política (“Son marimachos, trasgos al servicio del mismísimo diablo” [15]).

En *Las raíces cortadas* las dos antiguas rivales encuentran un poco de complicidad, recordando juntas lo que tuvieron que pasar por ser mujeres comprometidas en causas políticas y civiles, y haciendo un balance que forzosamente resulta negativo, tanto que Victoria quiere que reconozcan que son “dos perdedoras” (López Mozo 2008, 27). Después de intentar defender su labor, Clara termina compartiendo el balance pesimista de su colega y se rinde: “Tienes razón. El resultado de nuestra lucha no ha podido ser peor” (28). A pesar de este sentimiento de fracaso e inutilidad, la alucinación de Kent (la voz de Leonchu), al final del drama, es la voz de la esperanza que —con la evocación de la anécdota infantil de construir la playa en Madrid con la arena de Hendaya— logra concienciar a las dos mujeres que su trabajo era excepcional:

[Leonchu] no comprende tanto empeño en mostrar como inútil o insuficiente cuanto hicimos. Dice que, en aquella tarea, no fracasamos, que el fracaso está en que rememoremos aquellos hechos con amargura. Uno llega hasta donde los demás le dejan o sus fuerzas se lo permiten. Otros vienen después a continuar la tarea, y, en algún momento, alguien la concluye. El resultado es obra de todos (López Mozo 2008, 36).

En la última acotación de *Las raíces cortadas* aparecen los fantasmas de otras mujeres: los de Margarita Nelken, Dolores Ibárruri y Federica Montseny. Mujeres históricas que, junto a Concepción Arenal, evocada en la primera escena, son

---

animaliza a las mujeres al observar que cacarean al mismo tiempo (López Mozo 2008, 14).

19 “Absténgase de subir y bajar tanto el brazo y de abrir y cerrar la mano cada vez que llega a la altura de su axila izquierda. Se diría que está cazando moscas. En su última intervención logró cazar doscientas. ¡Pido un respeto para las moscas de la Cámara!” (López Mozo 2008, 14).

mujeres excepcionales que no llegaron a ver los frutos de su labor, sin embargo, sin ellas, la vida de las mujeres del siglo XXI sería muy diferente.

En varios pasajes de las dos obras podemos encontrar alusiones a los roles y comportamientos esperados de la mujer por parte de la sociedad. Como la política, el derecho o la profesión de abogado no eran compatibles con los estereotipos del segundo sexo, así tomar alcohol tampoco era una costumbre muy femenina en el siglo XX. Victoria Kent, sin embargo, en ambas piezas bebe *whisky*, un atributo generalmente masculino. En una acotación de *La verdadera identidad...* podemos leer: “*Se sirve un Whisky. A Victoria le gusta el Whisky*” (Morales Montoro 2017, 20), y también en *Las raíces...* la protagonista bebe varias veces de esta bebida e incluso confiesa que eso no es una costumbre de mujeres (“bebiendo *whisky* como marineros”) (López Mozo 2008, 21).

En la obra de Morales hay una escena interesante en la que otra vez podemos encontrar un estereotipo unido a los sexos inculcado ya a los niños. Adèle evoca un recuerdo de su niñez y de su primera bicicleta: “Era una BH verde preciosa. La trajo un pariente de mi padre que viajó por el norte de [España] y la compró en Vitoria. Aprovechaba cualquier ocasión para cogerla, aunque no me dejaban porque decían que no era cosa de niñas” (Morales Montoro 2017, 38).

Ser valiente es también un privilegio más bien masculino, pero Victoria Kent –como confiesa Madame Duval repitiendo seis veces en la obra de Morales– nunca tuvo miedo de nada. Adèle pregunta a Madame Duval por qué no se marchó con las personas a quienes ayudó a salir y la respuesta de la refugiada es la siguiente: “Mi barco era este. Y yo no soy ninguna rata que lo abandone a las primeras de cambio” (Morales Montoro 2017, 40). Esta valentía, según la Kent de López Mozo, faltaba del carácter de Campoamor: “Tú estás entre los que, como las ratas, abandonasteis el barco a la primera señal de que podía irse a pique” (López Mozo 2008, 25). Según Victoria, su rival se marchó al exilio en 1936 no por la prudencia sino por la cobardía: “¡Por miedo! No estabas dispuesta a arriesgar tu vida” – reprocha Victoria a Clara (23). En la obra de Morales, Adèle reconoce el enorme coraje de Kent y todo lo que hizo para salvar la vida de muchos refugiados españoles: “Siempre te he conocido dejándote la piel por los demás. Algunas veces incluso poniendo la vida en juego” (Morales Montoro 2017, 40). Victoria Kent fue, de verdad, una “mujer de pelo en pecho”<sup>20</sup> (López Mozo 2008, 4),

---

20 La expresión elegida por la niña es más usada para indicar a un hombre valiente. Nash señala que el repertorio cultural del discurso del género, la retórica y el lenguaje de las imágenes son meca-

como dice chistosamente la pequeña Clara durante el primer encuentro apócrifo entre ella y la niña Victoria.

## Ser lesbiana: el ocultamiento de la identidad y la red de amigas

Victoria Kent y Louise Crane se conocieron en la década de los años cincuenta y tuvieron una relación afectiva hasta la muerte de la jurista española. A pesar de la notoriedad de ambas, esta relación no recibió atención hasta 2016, cuando Carmen de la Guardia publicó un libro basado en una rigurosa investigación sobre las dos mujeres y su exilio compartido en Nueva York. ¿Por qué tantos años de silencio? A pesar de que la sociedad española actualmente es una de las más abiertas en cuanto a la aceptación de la homosexualidad, parece que salir del armario no resulta nada fácil ni después de la muerte. Como si la orientación sexual diferente de la heterosexualidad de una persona conocida empequeñeciera el valor de sus logros y éxitos alcanzados en su vida<sup>21</sup>. Sin embargo, en el nuevo milenio, mujeres como Victoria Kent, Lucía Sánchez Saornil, Victorina Durán, Elena Fortún, entre otras, son recordadas y visibilizadas<sup>22</sup> cada vez más porque tener referentes femeninos ayuda a la comunidad lesbiana a desmontar estereotipos y demostrar ante una sociedad centrada en la heterosexualidad que el mérito profesional y la orientación sexual no están relacionados.

Los dos dramas analizados en este capítulo hablan de manera diferente sobre la relación entre Kent y Crane. En *Las raíces cortadas*, la figura de Crane no aparece, solo las acotaciones y algunas frases de Victoria sugieren que Louise está en la redacción de la *Ibérica*, pero en otra habitación (López Mozo 2008, 5). Más tarde, cuando Victoria está en el “salón de la casa de Luisa Crane” (21) y espera a la llamada de su pareja, Louise está otra vez ausente, está de viaje, visitando a su familia.

---

nismos importantes de control social que refuerzan los modelos de género (1999, 33).

21 Basta citar el ejemplo de García Lorca cuya familia autorizó la publicación oficial de *Los sonetos del amor oscuro* en 1984, pero sin el título íntegro, tachando el adjetivo *oscuro* para eliminar la alusión al amor homosexual, que la familia no quería aceptar por el miedo de que la orientación sexual del poeta dañara su valor artístico.

22 Destacaría la actividad de *Herstóricas*, un proyecto de carácter cultural y educativo que visibiliza y valora la aportación histórica de las mujeres en la sociedad y reflexiona sobre la ausencia de estas desde una perspectiva feminista. Entre sus actividades destacan los paseos que recorren Granada y Madrid reivindicando el espacio que ocuparon las grandes mujeres del pasado español (Página web de *Herstóricas*).

En *La verdadera identidad de Madame Duval*, Louise recibe mayor visibilidad y gracias a su figura la obra tiene un marco: aparece al comienzo de la historia, en la primera escena del primer acto y, al final, en la segunda y cuarta escenas del segundo acto. Aunque la americana debido al Alzheimer no recuerda nada excepto su amor hacia la española, su relación está llena de intimidad, ternura y amor. Victoria destaca varios detalles pequeños de Louise:

Sé que te encantan las magdalenas recubiertas de chocolate negro, to-  
marte un Jerez cuando el sol cae sobre la quinta Avenida, pintarte las  
uñas de los pies cada semana de un color, a poder ser llamativo, per-  
fumarte el cabello con esencia de lavanda, la ropa interior... [...] Tam-  
bién te gusta mucho Billie Holiday (Morales Montoro 2017, 20–21).

Es justamente la enfermedad de Louise la que motiva a Victoria a contar una y otra vez los recuerdos del pasado en los que otras figuras femeninas serán evocadas. En la segunda escena del primer acto Madame Duval habla a Adèle sobre la diferencia que hay entre la amistad de los dos sexos:

MADAME DUVAL La confianza en la amistad es lo único que me  
queda. La amistad entre mujeres es distinta a la amistad entre los  
hombres. ¿Te has dado cuenta de una cosa?

*En ese momento tienen las manos agarradas.*

¿Crees que si esta conversación se hubiese producido entre dos  
hombres podrían estar ahora cogidos de la mano?

ADÈLE Si solo fueran amigos sería imposible.

MADAME DUVAL Esa es la diferencia. Nosotras solo somos amigas  
y podemos tomarnos de la mano (Morales Montoro 2017, 34).

En unas páginas más tarde otra vez vuelve el motivo de las manos: “*Se dan la mano y cierran los ojos*” (37) y, al final de la escena, Adèle es quien formula la necesidad y la importancia de la solidaridad entre mujeres:

ADÈLE La amistad entre mujeres es lo más hermoso de la vida. Yo  
también lo he pensado siempre. Entre nosotras la amistad es más  
necesaria. Porque nunca falta un hombre cerca para poner un palo  
en la rueda de la mujer que lo sobrepasa en la carrera. Ellos no sa-

ben qué es ir de la mano. Nosotras sí. Ellos jamás perdonarán que les enmendemos la plana. Y las mujeres debemos tejer una red de amistad que nos libere de su necesidad. Las mujeres debemos apoyarnos las unas a las otras siempre. ¡Siempre! Incluso a las mujeres que jamás llegan a comprender esto que acabo de decir hay que tenderles la mano (Morales Montoro 2017, 40).

A esta red de amistad entre mujeres pertenecerá también Neus, ayudante de Madame Duval durante la ausencia de Adèle, y Carmela, presa en el mismo campo de concentración donde muere Neus y que, con la ayuda de Adèle, logrará encontrar a su hermana y volver con ella a Málaga, su ciudad natal.

Más allá de las amistades, Victoria Kent, al mirar las fotos antiguas, rememora también las relaciones lesbianas anteriores de Louise –con la poetisa norteamericana Elizabeth Bishop, con la pintora Margaret Miller Cooper y con la arquitecta brasileña Carlota de Macedo Soares–, y en este punto sale otra diferencia que existe, según ella, entre el amor heterosexual y el lesbiano:

VICTORIA ¿La recuerdas? Fue tu primer amor. Yo también la quise mucho. Es Elizabeth. Elizabeth Bishop. Llegasteis a vivir juntas en París, en otoño de 1935. Nosotras aún no nos conocíamos. Hicisteis muchos kilómetros juntas. Siempre te ha gustado tanto conducir. Viajasteis por España, Francia, Inglaterra... En Londres os reunisteis con Margaret. Entonces ella ya destacaba con sus pinturas. Algunas galerías importantes comenzaban a llamarla. ¿La recuerdas? Margaret Miller. Viajasteis juntas por Irlanda y por Francia. Justo en la Borgoña tuvisteis el accidente. Hubo que amputarle el brazo. Fue muy dramático. Su carrera se vio truncada de golpe. [...] No fue responsabilidad tuya. Además, jamás dejaste de apoyarla. Nunca hemos dejado de apoyar a ninguna de nuestras amigas. [...] Con Elizabeth fuimos muy felices. Ella encontró un nuevo amor en Brasil. Se llamaba Lota. Pero cuando por motivos de trabajo volvía a Nueva York, siempre se quedaba con nosotras. Por eso sé muchas cosas que ahora puedo contarte. ¿Sabes? Un hombre jamás está tranquilo si ronda cerca un ex amante de su mujer. Sin embargo, nosotras somos de otra manera. ¡Tienen tanto que aprender! (Morales Montoro 2017, 75).

Justamente la intimidad entre mujeres que falta en las relaciones entre hombres es el motivo central también en otras obras<sup>23</sup> de Morales Montoro. El mismo autor lo explicaba en una entrevista así:

Una de las tesis de *La verdadera identidad de Madame Duval* es que la amistad entre mujeres teje unos lazos muy sólidos, de los que quizás los hombres debiéramos aprender. A mí siempre me ha llamado muchísimo la atención la naturalidad con que las mujeres en general se tocan, se besan, se achuchan, se toman de la mano (Vidal Gallardo 2021).

### Ser mujer exiliada: “las olvidadas entre los olvidados”

Después de la Guerra Civil Victoria Kent y Clara Campoamor tomaron el camino de un exilio, que primero creían que sería breve pero que se prolongó hasta el final de su vida (López Sánchez 2017, 307). La primera dejó su país en junio de 1937 cuando el gobierno republicano la nombró secretaria de la Embajada de España en París para el cuidado de las evacuaciones de refugiados, especialmente los niños, a medida que caían los frentes republicanos. Al finalizar la guerra, permaneció como exiliada en París donde durante la ocupación alemana tuvo que vivir oculta bajo el nombre de Madame Duval, tratando de evitar que la Gestapo la encontrara y entregara a las autoridades franquistas. Después de Francia se marchó a vivir a México y luego, en 1950, se trasladó a Nueva York donde murió en 1987. Durante el medio siglo de su vida como exiliada nunca dejó de luchar por sus ideales: por la causa republicana, la reforma de las prisiones<sup>24</sup> y por mejorar la situación de las mujeres. En Nueva York, con el apoyo económico de Louise Crane, filántropa, hispanista y mecenas, logró editar la revista mensual *Ibérica*, órgano del exilio español en Nueva York y expresión de los valores republicanos.

---

23 Basta recordar *La anatomía de un vencejo*, obra galardonada con el Primer Premio del II Certamen Internacional de Dramaturgia Invasora.

24 Es bien conocida su labor reformatoria como directora general de prisiones en los años de la Segunda República, pero vale la pena recordar que también la ONU la invitó a Nueva York y “le ofreció trabajar en la Sección de Asuntos Sociales, con el objeto de realizar un estudio de los problemas de las cárceles de mujeres en el mundo, sobre todo en Latinoamérica” (*Diccionario Biográfico Español, Victoria Kent Siano*).

Clara Campoamor dejó Madrid apenas después de un mes del estallido de la guerra. Logró embarcarse en un buque alemán, llegó a Génova y desde allí se dirigió hacia Suiza, y pasó dos años en Lausana. En 1938 llegó a Buenos Aires y permaneció allí hasta 1955. En España existía una orden de detención contra ella desde 1941 lo que no impidió que Campoamor realizase tres viajes a España (en enero de 1948, a finales de 1952 o comienzos de 1953 y en marzo de 1955<sup>25</sup>). En 1955 dejó Argentina y volvió a Lausana donde murió en 1972.

Junto a estos datos histórico-biográficos es interesante notar cómo describen los dos dramas los sentimientos de las dos políticas exiliadas. En la obra de López Mozo parece como si las dos mujeres se disputaran entre sí quién había sufrido más como exiliada. Clara dice durante el cuarto encuentro:

[...] en Buenos Aires [...] me sentía como en mi casa, hasta que el maldito Perón vino a trastornarlo todo. No sabría decir cuál de las dos experiencias resultó más amarga, si la salida forzada de Argentina, dejando atrás, otra vez, un trozo de mi vida, o el retorno a Suiza. Nunca me sentí a gusto allí. [...] Se alzaba la barrera del idioma. Y el temperamento de la gente... Me estrellaba contra su falta de viveza, contra su estupidez... Toda la vida giraba en torno a las montañas, a los bosques, al lago Lemán. ¡Qué indigestión de paisaje! No me acostumbraba a esa vida sencilla, castigada a no hacer nada útil, sin estímulo, ni empuje, tan distinta a la que siempre había llevado (López Mozo 2008, 23–24).

La respuesta de Victoria no solo comenta sus propias experiencias, sino que expresa también su desprecio hacia su rival:

¡Pobre! ¿Esos fueron tus padecimientos? ¿Qué sabes de los míos en el París ocupado? ¿Sabes con qué contaba para andar por el mundo? Con la gran repugnancia que me producían los invasores alemanes y con un documento de identidad en el que ponía con letras moradas “refugiada”. Otros no tuvieron ni eso. Creyéndose a salvo

---

25 En la obra de López Mozo, semejantemente a la fecha equivocada del fallecimiento de Clara, otra vez encontramos un descuido en la cronología, al localizar las fechas de sus regresos en 1947, 1950 y 1951 (2008, 25–26).

de nuestra catástrofe, se metieron de lleno en otra no menos espantosa. Fueron deportados, llevados a campos de concentración... Son historias que tú ignoras. Has vivido tan alejada de tu gente, envuelta en una espesa atmósfera de aislamiento... (López Mozo 2008, 24).

Del exilio de Campoamor, López Mozo destaca el aislamiento, la amargura, el sentimiento de la inquietud y de la pérdida de las raíces. Victoria Kent, en la Francia ocupada arriesgaba mucho más, incluso su vida, sin embargo, su conclusión no es negativa. Aunque vivía entre las cuatro paredes de un pequeño piso, nunca sentía la soledad: “¡No estoy sola! ¡Estoy con usted! Además, mi ideal siempre me acompaña” (Morales Montoro 2017, 60) – dice Madame Duval a Neus.

El exilio de Victoria Kent tuvo dos etapas muy distintas: la primera, muy peligrosa, en la capital francesa ocupada por los alemanes y la segunda, más confortable, en Nueva York. Aunque el exilio fue doloroso para ambas, según la confesión de Victoria, ella nunca sentía la angustia que amargaba la vida de tantos exiliados: “He vivido el mío con serenidad” (López Mozo 2008, 27) – dice. Conociendo las duras vivencias de su estancia clandestina en la París ocupada, es sorprendente que llegue a la conclusión de que su “exilio ha sido afortunado” (27), incluso “envidiable” y “dorado” (27), durante el que logró conocer a “gentes magníficas [...] [y] buenos amigos” (27) e incluso, gracias al exilio, encontró a la pareja de su vida, Louise Crane. El drama de Morales Montoro se enfoca justamente en esta relación y en la amistad de Victoria con otras mujeres que le ayudaban a sobrevivir durante los años más duros de su vida.

A pesar de la diferencia en cuanto a los sentimientos de las dos exiliadas, el motivo del eterno deseo del regreso es común. Clara lo intentó varias veces, pero pudo volver definitivamente a su patria solo después de su muerte: “Al cabo, me salí con la mía. Por una vez no tuve dificultades para quedarme en España. Es verdad que no volví a pisar su suelo, pero mis cenizas pasaron la aduana y fueron mezcladas con su tierra” (López Mozo 2008, 26). La Madame Duval de Morales Montoro es más optimista, aún guarda la esperanza incluso entre las circunstancias más adversas: “Algún día volveré a España para contar mi historia. Algún día todos conocerán la verdadera identidad de Madame Duval” (2017, 31) – dice a Adèle.

## A modo de conclusión

En la introducción he mencionado que el enfoque del presente análisis no será la memoria histórica, sin embargo, en la conclusión, quisiera volver a esta temática y destacar el método dramático que los autores utilizan para evocar el pasado y que funcionan como “detonante y [...] excusa para que la política malagueña retroceda [varias décadas] en el tiempo” (López Sánchez 2017, 304). En *Las raíces cortadas* una llamada telefónica –que comunica a Victoria la noticia del fallecimiento de Clara (López Mozo 2008, 5–6)– tiene el papel de despertar los recuerdos en la imaginación de la protagonista sobre su rival de antaño. En *La verdadera identidad de Madame Duval* una foto tiene la misma función: “LOUISE [...] he encontrado esto entre tus papeles. Y aquí pone que eres Madame Duval. Es un pasaporte expedido en Francia con una foto tuya. ¿Se puede saber quién eres en realidad?” (Morales Montoro 2017, 18) – pregunta la americana y de la respuesta de su pareja conoceremos los años del exilio parisiense de Kent.

Louis pierde su memoria por su enfermedad, así que no recuerda ni quién es la otra mujer junto a ella. Por eso, Victoria le aclara la verdadera identidad de Madame Duval contándole los detalles dolorosos del pasado. Al final, en las escenas 2 y 4 del acto II (Morales Montoro 2017, 74, 83) son otra vez las fotos las que evocan el pasado, pero esta vez no el exilio doloroso sino los momentos más felices de la vida de las dos mujeres. En las fotos aparecen la madre y las amantes de Crane, Adèle y Neus, Carmela con su hermana, unas mujeres que quedaron –con las palabras de Alberto Conejero<sup>26</sup>– “en los márgenes de la foto oficial de la Historia, detrás de las grandes fechas, de los grandes nombres. [...] [Aquellas] que fueron casi devorad[a]s por el tiempo y el olvido” (2015d, 4).

Neus Ribó en la obra de Morales Montoro es un personaje de ficción (Vidal Gallardo 2021), pero, en su destino podemos conocer la tragedia de muchas mujeres sean de Cataluña o de otras comunidades de España que perdieron su vida en los campos de concentración de los nazis. Sin embargo, había varias mujeres, por suerte, que lograron sobrevivir el infierno y una de ellas fue otra Neus –con los apellidos Catalá Pallejà<sup>27</sup>–, una mujer luchadora en la resistencia francesa que murió en 2019 (a sus 103 años) como la última superviviente del campo de Ra-

---

26 Conejero pronunció estas frases a propósito de las figuras de Rafael y Sebastián, personajes de *La piedra oscura*, obra analizada en otros capítulos de este libro, pero su afirmación (puesta en femenino) es válida también para la pieza de Morales Montoro.

27 Carme Martí (2012) escribió un libro sobre su vida “convertida en novela”.

vensbrück. Ella dijo sobre las mujeres deportadas: “Fuimos las olvidadas entre los olvidados” (lo cita Merino 2013). Tales obras, como el drama de Jerónimo López Mozo o la pieza de Antonio Miguel Morales Montoro luchan justamente contra este olvido para que la memoria de Victoria Kent –y la de muchas otras mujeres, pero con menor fama– perdure. Porque el olvido de Louise causado por el Alzheimer es inevitable, pero hay “otros olvidos que no tienen perdón” (Morales Montoro 2017, 19).

# Dos dramas sobre “el amor oscuro”

“No voy a desaparecer del todo, ¿verdad?  
Nadie puede desaparecer del todo, ¿verdad?”  
(Conejero 2015a, 96)

“Es necesario contar para  
no morir anegada en el silencio.  
Siempre es necesario contar.”  
(Morales Montoro 2018, 72)

En Hungría, en el otoño de 2020, una diputada parlamentaria, perteneciente a un partido de extrema derecha, en una rueda de prensa<sup>1</sup> destruyó con una trituradora de papel en pequeños pedazos un libro infantil, titulado *El país de los cuentos es para todos*. El motivo de esta acción fue, según la política, que el libro, al mostrar a personajes marginados o en situación desventajosa, es perjudicial para el normal desarrollo ético y sexual de los niños. Después de este *performance*, el gobierno húngaro no tardó en pronunciarse a favor de la opinión de la política, tildando al libro de “propaganda homosexual”. El ministro del gabinete del primer ministro llegó a la conclusión de que la difusión del libro en las guarderías “es un delito” y hay que prohibirlo. El primer ministro, a propósito del escándalo que despertó el libro, declaró que “los húngaros son tolerantes con el fenómeno de la homosexualidad, pero hay una línea roja que no se debe franquear: que dejen en paz a nuestros niños” (Bordás 2020).

Los 17 cuentos de autores actuales son historias no cotidianas en la literatura infantil, pero sí que son muy cotidianas y reales en nuestra sociedad. Las historias tocan temas tan importantes como la homosexualidad, el racismo, la xenofobia, la violencia doméstica, la transexualidad, entre otros, pero junto a su gravedad se quedan cuentos infantiles: enseñan a los lectores (u oyentes) más pequeños qué significa aceptar y no rechazar algo solo porque está fuera de la norma determinada por la sociedad mayoritaria. El común denominador de estos cuentos es la

---

1 La rueda de prensa llevaba el título *El país de los cuentos no es de los aberrados*. El título del libro en húngaro es *Meseország mindenkié* y fue editado en 2020 por la Asociación Lesbiana Labrizs.

aceptación: la del otro y de la otredad.

He considerado necesario esta introducción un poco alejada de la lectura paralela de los dramas de Alberto Conejero (*La piedra oscura*) y Antonio Miguel Morales (*La anatomía de un vencedor*) porque la aceptación del otro es el hilo común en ambos.

### *La piedra oscura*

Desde la muerte trágica de Federico García Lorca, en 1936, en la literatura dramática española han nacido numerosas piezas teatrales en las que la ficcionalización de los autores contemporáneos se inspira tanto en la personalidad y la vida del dramaturgo andaluz como en sus dramas. En el famoso *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* la tercera y la cuarta parte llevan los títulos *Cuerpo presente* y *Alma ausente*. Parece como si este orden fuera intercambiado en las piezas inspiradas en la vida del granadino: *alma presente* y *cuerpo ausente*, podríamos parafrasear los subtítulos del poema, ya que las numerosas excavaciones no han tenido resultado y, como es bien sabido, no han encontrado los restos mortales de García Lorca hasta nuestros días; sin embargo, su espíritu sí que está vivo en la dramaturgia española contemporánea y actual.

Federico aparece en varias obras de teatro como uno de los personajes dramáticos formando parte de su vida dramatizada o de las paráfrasis de sus propios dramas<sup>2</sup>. Mariano de Paco, en su artículo publicado para el centenario del nacimiento de García Lorca, constata que “con perspectivas distintas y diferentes intenciones y resultados dramáticos, aunque con elementos reiterados (lirismo, fantasía, desdoblamientos, metateatralidad...), la persona de García Lorca” está muy presente y tratado en la escena española (1989, 127). La evocación de la muerte –que no conocemos cómo, cuándo y dónde sucedió de verdad– constituye el tema central de numerosas obras, pero hay varias que se construyen de otros momentos biográficos o de fragmentos de poemas y dramas del inmortal granadino.

---

2 Las historias dramáticas de García Lorca inspiran hasta nuestros días a los autores teatrales. Por ejemplo, Ernesto Caballero con su obra *Pepe el Romano: la sombra blanca de Bernarda Alba* hizo la versión masculina del último drama de García Lorca con un reparto exclusivamente masculino. Otra paráfrasis interesante de *La casa de Bernarda Alba* es el drama *Attra bilis*, de Laila Ripoll.

Las obras más tempranas<sup>3</sup>, por ejemplo, *Viznar o Muerte de un poeta* (1961) de José María Camps, o *La muerte de García Lorca* (1969) de José Antonio Rial, entre los marcos de la ficción recrean en la escena la muerte trágica y las circunstancias del fusilamiento desconocidas hasta hoy. El dramaturgo actual, Alberto Conejero se inspiró también en elementos biográficos para escribir *La piedra oscura*, obra estrenada en 2015<sup>4</sup> y premiada con numerosos galardones teatrales<sup>5</sup>.

El punto de partida de *La piedra oscura* de Alberto Conejero es también un fusilamiento, pero en este caso la víctima no será García Lorca, sino Rafael Rodríguez Rapún, estudiante de ingeniería de minas y secretario de La Barraca, quien habría sido –como sostiene Ian Gibson, el famoso biógrafo de Lorca– el último gran amor de Federico e inspirador de los *Sonetos del amor oscuro*<sup>6</sup>. El fusilamiento –escena ausente pero evidentemente el punto final de la historia– es solo una ficción dramática, ya que Rapún murió en el frente del norte, justo un año después que Federico, debido a las heridas causadas por el estallido de una bomba. Las últimas horas de la vida del joven antes de su inminente fusilamiento construyen el marco cronológico de la acción dramática de la obra.

No solo el tiempo sino también el espacio es muy limitado: el herido Rapún se despierta en una habitación de un hospital de campaña compartida con Sebastián, su carcelero, un joven soldado franquista armado de un fusil. Los fragmentos de la rememoración de Rapún dibujan la relación pasional entre el poeta y el estudiante con “las tres erres”, 14 años menor que Federico. De la nota introductoria del autor llegamos a saber que Conejero mezcló la ficción con la realidad:

3 Otros ejemplos: Fina de Calderón: *Fuego Grito Luna* (1977); José Gerardo Manrique de Lara: *El crimen fue en Granada (Llanto por Federico García Lorca)* (1985); Fernando H. Guzmán: *Llanto por Federico García Lorca* (1982); Lorenzo Píriz-Carbonell: *Federico. Una historia distinta* (1982); César Oliva: *El sueño de Federico García Lorca* (1982). La obra de Lorenzo Píriz-Carbonell, *Vivir, para siempre vivir* (1983) y el drama de Alberto Miralles, *Centellas en el sótano del museo* (1995) evocan la amistad entre García Lorca y la actriz Margarita Xirgu. La pieza de Mariángeles Rodríguez Alonso, *El crimen fue en Granada* con su título evoca el famoso poema de Antonio Machado, sin embargo, en realidad, la autora compara a Lorca con Mariana Pineda, la trágica heroína granadina –cuya figura protagoniza también una de las primeras obras de Lorca–, ya que ambos sufrieron una muerte violenta.

4 El estreno fue el 14 de enero, en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero. Desde entonces estrenaron la obra en varias ciudades de España, en Montevideo, en Moscú, en Londres y en Atenas.

5 El Premio Ceres para el mejor autor teatral y cinco premios Max para el mejor espectáculo teatral, el mejor director de escena (Pablo Messiez), la mejor autoría teatral (Alberto Conejero), el mejor diseño de iluminación (Paloma Parra) y el mejor diseño de espacio escénico (Elisa Sanz).

6 Otras investigaciones más recientes apuntan a Juan Ramírez de Lucas como inspirador de estos poemas.

el encuentro entre los dos hombres nunca sucedió, pero el resto de las informaciones son el resultado de su propia investigación<sup>7</sup> que desarrolló durante años (Conejero 2015a, 17). El dramaturgo jienense sigue la teoría de Juan Mayorga sobre el teatro histórico e insiste en que “el historiador se ocupa de lo que ha sucedido pero el dramaturgo puede ocuparse de lo que podría haber sucedido” (Conejero 2015c, 9)<sup>8</sup>.

Gracias a las rememoraciones de Rapún –con la evocación de documentos concretos (fragmentos de cartas, citas del texto *Charla sobre teatro*); acontecimientos históricos (alusiones a la gira de La Barraca, al viaje de Lorca a Argentina, al asesinato de Calvo Sotelo); personajes (los padres y los hermanos de Rapún, García Lorca, Modesto Higuera, Martínez Nadal); lugares reales (Santander y San Sebastián, donde La Barraca tuvo espectáculos; Granada y Huerta de San Vicente, lugares importantes en la vida de García Lorca; la Casa de Campo y un café en la Puerta del Sol, lugares frecuentados en Madrid; Bárcenas, Matamorosa y Santander otra vez, escenas de la Guerra Civil)– la pieza se construye en bases histórico-documentales, sin embargo, no carece tampoco de los aspectos más líricos, gracias, sobre todo, al juego intertextual con los escritos lorquianos. *La piedra oscura* es una obra muy poética que claramente sigue el concepto de Conejero: “el teatro no puede dejar de perder su función como lugar de encuentro de una experiencia poética” (Conejero 2015b, 9’22).

A través del encuentro ficticio entre Rafael y Sebastián, en un espacio estrecho y en un tiempo limitado, podemos conocer no solo los destinos personales de los dos protagonistas, sino, gracias a ellos recibimos también un compendio de la historia de España, desde el inicio de la Segunda República (1931) hasta el primer año de la Guerra Civil (1937). Los dos hombres –Rafael, un prisionero de guerra, y Sebastián, su carcelero– simbolizan las dos Españas y en sus razonamientos interpretan las ideologías de los dos bandos, los republicanos y los nacionales sublevados. Sin embargo, cada vez que se acerca el momento del fusilamiento de Rafael, el odio y la animosidad disminuyen entre los dos.

En la VI escena el preso realiza una confesión declarando ante Sebastián su homosexualidad. Describe el proceso de su enamoramiento con García Lorca,

---

7 Las cartas, las fotos, los textos de Lorca, las memorias de la familia y de los amigos de Rafael son reales y aportan valor documental.

8 Esta distinción echa sus raíces en la teoría de Aristóteles establecida en su *Poética*: “El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso. [...] La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido y el otro lo que ha podido ocurrir” (35).

la incertidumbre que sentía por un amor hasta entonces desconocido y el sufrimiento por los prejuicios de la gente:

RAFAEL No podía resistirlo. Yo me entregué, es cierto. Durante años. Le entregué todo lo que era. También mi cuerpo. Porque lo amé. [...] Era la primera vez que me ocurría. Hasta entonces yo había deseado el cuerpo de las mujeres. Pero Federico... bastaba que se acercara y sonriera. Eso fue suficiente. La primera vez que me habló sentí como si me hubieran emborrachado, que mis músculos se quedaban sin fuerza y que no podía moverme de ese rincón. [...] Me abrazó y me dio un beso. Era la primera vez que besaba a otro hombre. Sentí un amargor en la boca, pero no lo aparté. Y luego no sé cómo, no me di cuenta. Tenía ganas de Federico, ansiedad de Federico, necesidad de Federico. [...] La gente empezaba a hablar y a él parecía importarle cada vez menos. No pensaba en mis padres, no pensaba en que yo / así que intentaba olvidarlo, volvía a las mujeres y me entregaba a sus cuerpos, pero luego tenía que regresar siempre a él. [...] Veía cómo me saludaban cordialmente pero cuando los dejaba atrás se sonreían y murmuraban. Y esa palabra, “maricón”, retumbaba en mi cabeza (Conejero 2015a, 82–84).

Sin embargo, el verdadero “pecado” de Rafael que quiere confesar ante Sebastián no es su *amor oscuro*, sino que se siente culpable por la muerte de Federico:

Lo dejé y lo mataron. ¿Puedes perdonarme eso? ¿Puede alguien perdonarme eso? ¿Cómo he podido seguir viviendo después de eso? [...] [L]o dejé solo. Me fui, sin despedirme. Si al menos le hubiera dicho que en cierto modo lo amaba y que eso nunca iba a cambiar. Pero me fui sin decirle nada. Y lo mataron, lo asesinaron dos meses después. Si yo hubiera estado con él, si no me hubiera ido de Madrid ahora Federico / [...] Nunca hubiera tomado ese tren para Granada. ¿Quién puede perdonarme eso? (84, 86).

Al escuchar la confesión póstuma de amor —que es, a la vez, el salir del armario de Rafael—, Sebastián se vuelve nervioso y se siente incómodo con la información: “Déjame. No quiero saber nada. [...] No quiero oírte una palabra más. (*Le*

*apunta.*) Es tu problema, tu maldito problema” (84). Sin embargo, Rafael no para de hablar, aunque las siguientes frases ya no serán las suyas sino las de Federico, citadas del soneto *El amor duerme en el pecho del poeta*. La reacción del chico es otra vez la protesta: “Cállate. Cállate. No quiero oírte una palabra más. [...] ¡Que te calles, joder, que te calles! (*Le vuelve a apuntar.*) [...] No entiendo nada de eso. No sé nada de ti ni de tu amigo ni de esos libros ni me importa lo que hicierais los dos” (85).

A pesar del rechazo, viendo la desolación de Rafael, Sebastián al final promete que cumplirá un último favor a su preso: intentará salvar los escritos de García Lorca custodiados en secreto. Para Rafael es muy importante que no se pierda lo que considera un legado para la posteridad y una deuda personal con Federico. La promesa del muchacho de intentar rescatar los documentos redime a Rafael y en el momento de la despedida –minutos antes del inminente fusilamiento– encuentra su paz y es él quien parece calmar al muchacho.

Aunque los dos hombres están en lados opuestos en la contienda fratricida, en su destino hay algo en común: ambos son víctimas. Sebastián es un chico de 17 años que se ha visto, sin quererlo ni buscarlo, en medio de la vorágine de la guerra. Está en una situación en la que no puede elegir su futuro y no puede alcanzar su sueño: ser músico. Rafael estudiaba para ser ingeniero de minas, soñaba con tener familia e hijos, pero su relación con García Lorca y el estallido del conflicto también cambiaron el rumbo de su vida. “¿Te parecen suficientes para que me haya quedado huérfano? ¿Qué tengo los años suficientes para apretar el gatillo y volarte la tapa de los sesos?” (42) – pregunta el chico cada vez más violentamente. Y el preso igualmente pregunta: “¿Crees que yo tengo edad suficiente? [...] Para morir. [...] Para que me ajusticien. ¿Tengo edad suficiente?” (43–44).

Alberto Conejero ha declarado en varias entrevistas que *La piedra oscura* está estrechamente unida a García Lorca, pero no es una obra sobre él: “Tengo un gran amor por Lorca y soy en muchas maneras deudor suyo. Pero no he pretendido hablar de él, ni siquiera rendirle un homenaje. El texto habla de las ausencias, y la primera es la de Lorca. No hablo de él, pero esta obra no podría existir sin él” (palabras de Conejero en: Bravo 2015)<sup>9</sup>. Aunque “el peso del autor granadino es muy difícil de eludir una vez que se le nombra y se evoca su figura” (Muro Munilla 2018, 188), el drama de Conejero no es una obra sobre García Lorca y

---

9 Efectivamente, incluso el título se le atribuye a Lorca. No solo en el título sino también en toda la obra de Conejero vibra un vivo diálogo con los textos lorquianos.

la Guerra Civil<sup>10</sup>, sino es, ante todo, “una indagación sobre los que quedaron en los márgenes de la foto oficial de la Historia, detrás de las grandes fechas, de los grandes nombres. [...] Aquellos que fueron casi devorados por el tiempo y el olvido. Para que su memoria perdure” (Conejero 2015d, 4) – explica el dramaturgo su intención. *Alma presente y cuerpo ausente* – he parafraseado más arriba las dos partes del *Llanto sobre Ignacio Sánchez Mejías* y el mismo Conejero aludió a algo semejante, al decir sobre Federico: “su cuerpo [está] ausente como una oscura herida de [España]” (4).

Más arriba he evocado el tomo *Sonetos de amor oscuro* de García Lorca, inspirado por el amor hacia otro hombre. Tanto en estos poemas como en la confesión de Rafael en *La piedra oscura* se sienten múltiples voces del amor homosexual: el temor a perder lo que ya una vez poseía<sup>11</sup>, la tristeza por la despedida<sup>12</sup>, las dificultades por un amor secreto y desdeñado por los otros<sup>13</sup>, el sentimiento del martirio<sup>14</sup> y el dolor causado por la indiferencia y el desprecio del amante<sup>15</sup>. Este *amor oscuro* lo conocemos hasta 2015 en la interpretación de García Lorca en los sonetos mencionados. El drama de Alberto Conejero nos ofrece una segunda lectura de esta “pasión maltrecha” (palabras de Aleixandre citadas por Gibson 2009, 24)

10 En este sentido es interesante el paralelo con *¡Ay, Carmela!*, de José Sanchis Sinisterra, que también subraya que su drama no es sobre la Guerra Civil, y para acentuar aún más el valor ficcional de su historia, incluso escribe a modo de acotación que “la acción no ocurrió en Belchite, en marzo de 1938” (Sanchis Sinisterra 2006, 187). Cabe añadir que el emblemático drama de Sanchis Sinisterra también evoca a García Lorca de una manera tierna y desoladora (Muro Munilla 2018, 188). Semejante evocación lírica la encontramos en *La milonga del destierro y los días azules*, drama de Antonio Miguel Morales, donde la figura de García Lorca, su muerte y la amistad entre él y Antonio Machado se evocan en el diálogo entre el poeta y su hermano: “JOSÉ Mira Federico, él tuvo menos suerte. Ya hace dos años que le dieron el paseíllo... [...] ANTONIO Recuerdo cuando lo conocí. Le temblaban las manos al piano del respeto que me tenía. Fue en Baeza, en el Casino de Artesanos. Todavía nadie lo conocía. Con sus compañeros de clase vino en viaje de estudios. Los trajo mi querido amigo, el profesor Martín Domínguez Berrueta. Ya entonces de entre todos destacaba su luz. Decía que era hijo mío y nieto de Rubén. Entonces estudiaba Filosofía y Letras. Yo creo que ni siquiera sabía que iba a ser escritor. [...] Él mostraba su entusiasmo al piano. Federico... El crimen fue en Granada... en su Granada” (Morales 2016, 22).

11 “Tengo miedo a perder la maravilla / de tus ojos de estatua y el acento / que me pone de noche en la mejilla / la solitaria rosa de tu aliento” (*Soneto de la dulce queja*).

12 “en vano espero tu palabra escrita” (*El poeta pide a su amor que le escriba*).

13 “¡Ay voz secreta del amor oscuro!” (*Voz secreta del amor oscuro*); “Yo te oculto llorando” (*El amor duerme en el pecho del poeta*); “tú eres el tesoro oculto mío” (*Soneto de la dulce queja*).

14 “Pero yo te sufrí, rasgué mis venas” (*El poeta pide a su amor que le escriba*).

15 “si soy el perro de tu señorío” (*Soneto de la dulce queja*); “yo me puse a llorar y tú reías” (*Noche del amor insomne*).

desde la perspectiva del otro hombre, sin fama ni popularidad. El dramaturgo de Jaén con este drama recupera la memoria de Rafael Rodríguez Rapún y hace salir su figura de la sombra de García Lorca y de la unilateralidad reducida de los pocos párrafos dedicados a él en las biografías del gran poeta. Sin embargo, del diálogo entre los dos jóvenes orquestado maestralmente se dibuja no solo la tragedia de dos hombres, víctimas de las circunstancias, sino la de toda la sociedad española:

Yo creo en la memoria colectiva. Creo que tenemos que llegar a un mínimo acuerdo sobre nuestro pasado, y que con la memoria histórica se desmoronan los egos y compartimos culpas. Esta obra habla del encuentro. Transcurre durante la guerra civil, y claro que está presente, pero no es una obra “sobre” la guerra civil. Trata del encuentro con el otro, de la comunión con otra persona, y de que somos en cuanto somos en los otros (palabras de Conejero en Bravo 2015).

### *La anatomía de un vencejo*

Con la evocación de García Lorca *La piedra oscura* es –junto a su valor literario y teatral– también una interpelación a la memoria colectiva española. Lo es también la otra pieza que he elegido para este análisis, *La anatomía de un vencejo*, de Antonio Miguel Morales, que en 2018 se alzó con la segunda edición del Premio Internacional Dramaturgia Invasora. El jurado, –compuesto por Eduardo Pérez-Rasilla, Ana Contreras, Julio Castro y Beatriz Bergamín– ha valorado “la intensidad del conflicto entre dos mujeres en apariencia antagónicas e irreconciliables, pero a las que la acción dramática conduce a un mutuo y sorprendente descubrimiento” (*Publicado el II Premio Internacional Dramaturgia Invasora*).

La obra localiza la acción dramática en agosto de 1939, meses después de terminar la Guerra Civil española y el espacio es una celda, otra vez un lugar limitado y claustrofómicamente estrecho. En este caso el autor no ha elegido a personajes conocidos de la historia que puedan activar “una parte dolorosa de la enciclopedia colectiva” (Muro Munilla 2018, 188) de los españoles, sino a dos mujeres desconocidas: Paloma, una joven reclusa torturada y Aurora, una monja de la misma edad. A pesar de que se trata de mujeres desconocidas, en el fondo sí que aparece un lugar real (la Cárcel de Ventas) y un acontecimiento conocido

que es capaz de despertar la memoria de los españoles: “se oyen trece disparos” – podemos leer en la primera acotación y la fecha: 5 de agosto de 1939 (Morales 2018, 6). Es decir, la historia del drama se desarrolla en los días después del fusilamiento de las Trece Rosas, el nombre colectivo dado a un grupo de trece jóvenes, fusiladas por la dictadura franquista cuatro meses después de finalizar la guerra.

El tiempo dramático es un triduo: tres días en los que viene una monja para rezar por Paloma, y asegura que después de terminar este acto religioso, le llegará “un milagro”. Durante estos tres días, de los diálogos se dibujan las vidas de las dos mujeres: la presa es una mujer republicana, antifascista, atea y lesbiana, acusada de “roja” y encarcelada por un comportamiento “indeseable y reincidente” (65). La presa se quedó embarazada después de que la violaran sus carceleros, “los soldados de Cristo” (51). Su feto es la garantía de su vida: “una mercancía muy deseada” por el capitán, ya que le asegura un producto rentable en el comercio de los niños. Paloma solo quiere morir –de hecho, quiere suicidarse– y su único miedo es que no puede morir. Pero cuando era aún libre, tenía otro sueño confesado en un pasaje muy lírico –lleno de imágenes sinestéticas–, el último día del triduo. En esta confesión podemos seguir como pueden convertirse los sueños pequeños e íntimos de una mujer (y de otras) en una idea firme y en una lucha por la libertad y la igualdad de las mujeres:

Mis sueños eran pequeños. Más pequeños de lo que usted sería nunca capaz de imaginar. Ver el mar junto a ella. Sentir que compartíamos en la piel la misma brisa marina. Que la casa oliese a puchero y que en el jardín no nos faltase nunca un tiesto con hierbabuena. Y un jazmín. Un jazmín también para adornar su pelo. También soñaba con que las mujeres pudiésemos ser libres. Ese es el sueño de todas las mujeres a las que estáis matando. Un sueño tan pequeño que no existe cárcel en el mundo que pueda atrapar. Porque se escapa entre los barrotes y echa raíces en los paredones manchados de sangre. Porque hay tantas mujeres con sueños pequeños que un día el mundo entero va a oler a hierbabuena. A hierbabuena, a libertad, a patio y a puchero. Un día el mundo será grande porque se levantará con la inercia de miles y miles de sueños pequeños (75).

La monja, representante de Dios y de la iglesia, al parecer pertenece al grupo de los torturadores. Sin embargo, cuando llega el último día del triduo, llegamos a

saber en qué consiste el milagro prometido. Aurora ha preparado la fuga de Paloma, realizándola al cambiar la ropa y rapar su pelo.

¿Por qué quiere salvar la monja la vida de Paloma? En el texto hay algunos indicios de que las dos mujeres se habían conocido antes. Paloma sospecha ya en el primer día de la visita de la monja: “¿Le he dicho que me suena su cara? Aunque casi no veo, yo a usted la conozco. Y su voz. Su voz también me suena” (15); “Yo a usted la he visto antes. Juraría que en el Ateneo. ¿O fue en el Comité?” (20). El segundo día la reclusa insiste tres veces en su primera impresión hasta que agarrando el velo de la monja descubre definitivamente la identidad de la joven:

Yo a usted la conozco de algo (25). [...] Tengo muy buena memoria para las caras. Y la suya la tengo clavada. ¿La vi una vez en el Ateneo? (28) [...] Su cara me suena tanto. Incluso su piel (42). [...] Paloma le agarra el velo, y la monja queda de repente con el cabello al aire (42). Ya la reconozco. Ahora lo entiendo todo (43).

El último día del triduo Paloma ya no tiene dudas: “Llevaba usted ropa masculina en el Ateneo. Su atuendo contrastaba con su melena cobriza. Pantalones anchos, camisa blanca y chaqueta. También utilizaba calzado de hombre. La recuerdo perfectamente. Su apariencia tenía algo subversivo” (57). Así descubrimos la verdadera identidad de la monja, que es también lesbiana y que “no eligió [su] profesión por amor a Dios. La eligió para huir de su amor a las mujeres” (72) – reprocha Paloma a Aurora.

Junto a la monja y la presa, una tercera mujer también está presente en la celda. Se llama Rosa, la pareja de Paloma, y aunque en su realidad física no aparece en la escena, se evoca su recuerdo gracias a dos cartas escritas por ella. En la primera, Rosa confiesa su amor, pero no conocemos el final del mensaje porque Paloma rompe el papel en pedazos pequeños. La segunda carta es leída en su integridad y en ella conocemos el plan secreto de la fuga de Paloma.

Queridísima Paloma:

Ha llegado la hora de la verdad. Si estás escuchando mis palabras, es que nuestro plan se acerca al final. Esta noche hay saca después del recuento de presas. Y tu nombre está en la lista. [...] Conozco tus intenciones. Sé que quieres acabar con tu vida. Pero si lo haces acabarás

también con la mía. Te quiero más de lo que nadie puede llegar a imaginar. Y estoy dispuesta a llegar contigo hasta el fin de los días. ¿Recuerdas las horas que hemos pasado a la fresca identificando las aves del cielo? ¿Cuántas veces me habrás pedido que te lea la redacción que hice de niña sobre los vencejos? ¿Recuerdas la manía que le tenías al pájaro cuclillo? Como ponía los huevos en los nidos ajenos para que se los incubasen otros pájaros, tú decías que era como un capitán de guerra que utilizaba las trincheras de sus enemigos para fortalecer sus tropas. Y te has dado de bruces con él. Ha puesto el huevo en tu nido. Pero nosotras no vamos a permitir que esa criatura engrose sus filas. Nosotras la vamos a criar en Francia, libre para siempre, porque es nuestra hija. O nuestro hijo. Así lo vamos a aceptar y va a ser la bendición que nos faltaba para ser felices toda la vida juntas (84–85). [...] Sabemos que al principio te costará trabajo aceptarlo. Pero tienes que saber que hay muchas vidas en peligro. Ya tenemos preparados todos los papeles. Viajamos con una nueva identidad. Y en Francia nos espera un grupo de amigas que necesitan nuestro apoyo para continuar enviando a personas a México. Nosotras mismas viajaremos a México en cuanto sea posible. Ana, la madre de la Pelona sabe dónde puedes encontrarme. Ella te traerá hasta mí. Y juntas construiremos nuestro nido. Si te empeñas en que yo vuele sola, lo haré, pero me estrellaré contra el suelo. Primero debes enseñarme a volar. Cuando el coro cante, seremos libres para siempre. Siempre tuya (87–88).

Con la segunda carta no solo “el milagro” preparado por Aurora recibe sentido sino también la metáfora del vencejo que acompaña todo el texto. Cada escena comienza con una voz en *off* que narra unas frases con detalles científicos sobre el vencejo:

El vencejo común es un ave especialmente cualificada para el vuelo. Quizás por eso pasa la mayor parte de su tiempo en el aire: volando come, volando duerme y volando se aparea. [...] Un vencejo solo se detiene para poner huevos, incubarlos y criar a sus polluelos (8–9). [...]

El vencejo es un ave pequeña de color oscuro. Tiene una pequeña mancha clara en la garganta. Una de las características que mejor lo

define es la de tener los dos primeros dedos opuestos a los otros dos, careciendo de pulgar oponible, por lo que puede posarse en paredes verticales, pero en contraposición no puede andar por el suelo. Lo anteriormente dicho, unido a la especial morfología de sus alas, provoca que si un vencejo cae al suelo sea imposible que retome el vuelo de nuevo (24–25). [...]

Aunque debido a la forma de guadañas de sus alas en algunos países como Inglaterra se conoce al vencejo como “el ave del diablo”, esa superchería es infundada; esta característica (alas filas y alargadas) le permite alcanzar la velocidad necesaria para capturar a los insectos (60).

La descripción del ave<sup>16</sup> parece como si fuera tomada de un libro de biología, pero, en realidad, es de una composición escolar que Rosa escribió en su niñez. El nombre de la presa también alude a un pájaro, aunque su personalidad se parece más a un vencejo que a una paloma. La identificación entre la reclusa torturada y el animal será clara en la segunda escena: “Yo me llamo Paloma. Pero mi verdadero nombre debería ser vencejo. [...] yo soy un vencejo. ¿Sabe usted que si coge un vencejo aquí y lo suelta en cualquier lugar del mundo es capaz de volver solo? Por eso me siento más vencejo que Paloma” (40).

La clave de la fuga es Aurora que se sacrifica por el amor de Paloma y Rosa. Contagiada de tuberculosis probablemente le quedaría poco tiempo de vida. El giro dramático consiste en el intercambio entre las identidades de las dos mujeres<sup>17</sup>: Paloma se pone el hábito de la monja, mientras que Aurora se viste del camisón de la presa. La melena cobriza y abundante de la monja también ha desaparecido para la escena final, se la ha rapado con anterioridad para que la iden-

---

16 El simbolismo de las aves es recurrente en el teatro de Morales. Por ejemplo, en *La verdadera identidad de Madame Duval* aparecen las urracas –incluso el nombre de Pedro Urraca alude a ellas– o los buitres también. Los opresores se identifican con estas aves astutas y carroñeras, mientras que los pájaros más frágiles, como la paloma o el vencejo, personifican a las víctimas.

17 Este giro dramático inesperado nos hace pensar en la última escena de *La cena de los generales*, de José Luis Alonso de Santos cuando El Rubio y Flora cambian de identidad y se transforman en los presos recién casados, Ángel y María. Sin embargo, la gran diferencia entre las dos escenas es que el sacrificio de Aurora es voluntario mientras que el de Flora es forzado. Otra semejanza entre las dos obras es su final “feliz” –incluso Alonso de Santos da el título *El final casi feliz de esta historia* a la última escena–, aunque no sabemos qué destino les espera a los protagonistas fuera de los muros de la cocina (*La cena de los generales*) y de la cárcel (*La anatomía de un vencejo*).

tificación sea perfecta: “Cualquiera que la viera podría pensar que ella misma es Paloma” (82) – podemos leer en una de las acotaciones.

## Una lectura paralela de los dos dramas

*La piedra oscura* y *La anatomía de un vencejo* se parecen en más modalidades y motivos. Ambas obras pertenecen al género del teatro de la memoria, tratan sobre un episodio ficticio de un acontecimiento real (la Guerra Civil y los primeros meses de la dictadura). Las dos son piezas de cámara cuya acción se desarrolla en un tiempo limitado (unas horas/tres días) y en espacios estrechos y claustrofóbicos (habitación/celda). Dos son los protagonistas en ambas, pero con la evocación de un tercer personaje ausente pero presente (Federico/Rosa) la historia se amplía en sus dimensiones tanto emocionales como sociales. Aunque la alusión a referencias culturales (García Lorca) e históricas (Las Trece Rosas) es evidente en ambas piezas, los dramaturgos no centran su atención en personajes conocidos de la historia. Conejero, como ya he citado más arriba, tenía la intención de dirigirse hacia “los que quedaron en los márgenes de la foto oficial de la Historia” (Conejero 2015d, 4) y también la de Morales era semejante: “Esta historia no trata sobre [Las Trece Rosas], sino de todas que además de sufrir, callaron, y fueron solidarias entregando su vida por otras, para que la libertad alcanzase otras costas sin fronteras, como las que en su vuelo atraviesa el vencejo” (Castro 2019).

Además, ambas historias dramáticas tratan sobre un encuentro entre dos personas y las dos terminan con una despedida. En el drama de Conejero, Sebastián y Rafael se despiden para siempre: el preso va a morir, mientras que el soldado queda en vida. En la obra de Morales se repite el momento de la despedida, pero esta vez es la reclusa que –gracias al milagro preparado por la otra mujer– sale con vida de la cárcel y la monja se queda en la celda esperando su inminente fusilamiento.

A pesar de las dos muertes, en ambas piezas podemos sentir un toque de optimismo: Sebastián cumplirá el último deseo de Rafael y salvará los escritos de Lorca; Paloma se unirá con Rosa y formarán una familia si todo sale según su plan. Este último aún parece más esperanzador<sup>18</sup> con el futuro de una nueva vida, el

18 Aquí también merece volver al simbolismo del nombre: Aurora significa amanecer, lo que indica la victoria de la luz (bondad) sobre la oscuridad (maldad). Es el símbolo de la esperanza.

hijo o la hija que va a nacer y que, con las palabras de Rosa, “va a ser la bendición que [les] faltaba para ser felices toda la vida juntas” (Morales 2018, 85).

Otro motivo común entre las dos obras es la importancia del nombre<sup>19</sup>. Sebastián, en el drama sobre Rapún, guarda su nombre en secreto hasta el final:

RAFAEL ¿Cómo te llamas? (*Silencio.*) Vamos, ¿qué importa? Invéntate un nombre.

SEBASTIÁN No.

RAFAEL ¿No?

SEBASTIÁN Un nombre es algo importante.

RAFAEL Es solo un nombre.

SEBASTIÁN Con un nombre puedes llamarme, podrías identificarme y / [...] (Conejero 2015a, 32).

Sin embargo, en el último momento, al despedirse de su preso, Sebastián descubre su identidad ante Rafael: “Me llamo Sebastián. Mi nombre es Sebastián” (93). En la obra de Morales podemos encontrar otra vez esta dilación de pronunciar el nombre: la monja no lo revela hasta el segundo día, cuando la primera carta de Rosa le hace descubrir a Paloma quién es la mujer que insiste en darle apoyo religioso:

AURORA ¿Me llama por mi nombre?

PALOMA Hace tiempo que sé quién es usted. No me hizo falta la carta de Rosa para reconocerla. Nunca es tarde para empezar a llamarla por su nombre (Morales 2018, 77).

Ambas obras terminan con una promesa: Sebastián promete a Rafael que intenta salvar las obras del gran poeta, mientras que Paloma promete a la monja que, si le nacerá una niña, la llamará Aurora. Quedarse en la memoria del otro es una forma de vivir aunque se muera. Este motivo aparece en este gesto –bautizar a la niña con el nombre de la monja– y a eso alude también Rafael en sus últimas palabras: “RAFAEL [...] Ahora alguien sabe quién fue. [...] No voy a desaparecer

---

19 El tema de la identidad y el nombre es central también en el drama *La verdadera identidad de Madame Duval* donde la lista de los personajes empieza así: “Inquilina/Madame Duval/Victoria: es el mismo personaje, al que nos referiremos con nombres distintos por requerimientos argumentales” (Morales 2017, 16).

del todo, ¿verdad? [...] Nadie puede desaparecer del todo, ¿verdad?” (Conejero 2015a, 96).

Otra semejanza entre la pieza de Conejero y el drama de Morales es su singular fuerza poética. Ya he aludido más arriba al juego intertextual<sup>20</sup> en *La piedra oscura*, aquí solo quería destacar el profundo lirismo<sup>21</sup> de *La anatomía de un vencejo*. Entre las citas literarias encontramos el soneto *¿En perseguirme, mundo, qué intereses?*, de Sor Juana Inés de la Cruz, un fragmento de la letra de la canción de *The Post War Dream*, de Pink Floyd, escrito por Roger Waters y unas referencias a la historia de Antígona. Cabe destacar también la fuerza poética de las acotaciones cuya visualización –o sea, la adaptación del texto a la escena– a veces parece muy difícil (casi imposible) justamente por su carga emocional. Estoy de acuerdo con la opinión de Adelardo Méndez Moya que en su epílogo escrito a *La verdadera identidad de Madame Duval* destaca esta característica de las acotaciones de Morales, comparando su técnica al esperpento valleincliniano:

Ciertas acotaciones, imposibles o de extrema dificultad para ser llevadas a las tablas, que superan la mera funcionalidad escénica, pero muy relevantes para la aprehensión del conjunto espectacular, a las que accedemos mediante la lectura de los textos, también nos inducen a asociar a Antonio Miguel con el Maestro gallego. Tales partes de la didascalía no resultan gratuitas en absoluto. Sentimientos, atmósferas, estados de los personajes y los contextos o subjetivas indicaciones nos son revelados desde ellas del modo más eficaz, con una potencia y efectividad que, con probabilidad, no se alcanzarían mediante otro recurso (Méndez Moya 2017, 88).

Para citar algunos ejemplos: “*Nadie lo sabe, pero sueña que vuela como un vencejo*” (8); “*La carcajada de Paloma tumba los anhelos de silencio*” (16); “*Paloma llora tanto que los muros de celda quedan traspasados de dolor. Nadie sabe cuántas lágrimas*”

20 Es interesante la función del uso de la voz en *off*. En la obra de Conejero, gracias a esta técnica se evoca la voz de García Lorca, mientras que Morales utiliza una voz fuera de la escena –combinándola con la proyección de fotos de vencejos– para recordar la redacción escolar de Rosa sobre el pájaro que da título a la pieza.

21 El jurado del Premio Internacional Dramaturgia Invasora calificó la obra como “un texto delicado, muy cuidado, musical y preciso” con “un singular aliento poético” (*Publicado el II Premio Internacional Dramaturgia Invasora*).

*mas más caben en aquel espacio diminuto*” (22); “*La monja abre el sobre y el sonido del papel vuelve cálida la humedad de la celda*” (63); “*Sonrisas en el infierno*” (74).

El motivo del amor homosexual es también común en las dos obras. Tanto la confesión amorosa de Rapún a Lorca *post mortem* y el amor entre dos mujeres (declarada en las cartas de Rosa) como también el rechazo de la sociedad y el castigo por el *amor oscuro* están como fondo en los textos. Desde este punto de vista, ambos teatros están comprometidos no solamente con la memoria histórica, sino también con el tema de la homosexualidad que sigue siendo algo ni comprendido ni aceptado por muchos en la sociedad mayoritaria de nuestros días. Julio Castro en su reseña sobre el estreno de *La anatomía de un vencejo* escribe que “es un teatro comprometido y combativo, que denuncia aspectos de la vida que se dan, que se pueden dar en cualquier momento, que la sociedad necesita oír y ver por más que se enfrente a ellos obviándolos en su mente” (Castro 2019). Creo que esto vale perfectamente también para *La piedra oscura*.

## Conclusión

Para terminar, volvamos a la antología de cuentos citada en la introducción. Los 1.500 ejemplares<sup>22</sup> de la primera edición se agotaron en pocos días después de la rueda de prensa de la política de la extrema derecha y la fama del tomo llegó incluso al extranjero<sup>23</sup>. Eso muestra por lo menos dos cosas: primero, lo que quieren prohibir y censurar será obviamente mucho más atractivo para la gente<sup>24</sup>; y segundo, que la política de la ultraderecha aún no ha logrado contagiar con su propaganda xenófoba y homófoba a toda la sociedad húngara y que hay padres que quieren enseñar a sus hijos con la ayuda de los cuentos –mejor instrumento de educación– que la diversidad es algo normal no solo en la ficción sino también en nuestra realidad.

---

22 La segunda edición llegó pronto a las librerías con 15.000 ejemplares.

23 La revista *Time* publicó también un artículo sobre el escándalo (Haynes 2020) y Ian McKellen escribió lo siguiente en Facebook: “I wish I could have read this book when I was a child”.

24 Un ejemplo más reciente del mismo fenómeno fue la censura del estreno madrileño de *Muerto porque no muero: la vida doble de Teresa* de Paco Bezerra que, pero, en junio de 2024 llegó a lo más alto en la lista de ventas de Amazon, por delante de los dramas de Federico García Lorca y *Harry Potter* (Hernández 2024).

Los psicólogos y los profesionales que examinan el poder terapéutico de la literatura infantil están de acuerdo en que los cuentos no influyen en la orientación sexual del niño, pero sí ayudan a entenderla. Un libro de cuentos no desmoraliza, no molesta y no transforma la identidad sexual de los niños, sin embargo, puede ayudar a aceptar a las minorías –no solo a los homosexuales, ya que los cuentos de la antología *El país de los cuentos es para todos* tratan muchas formas de ser diferente– que están presentes no solo en los cuentos sino también en nuestra sociedad.



# Federico García Lorca y Antonio Machado en dos dramas de hoy

“El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.”  
(Federico García Lorca 2008, VI, 428)

“[...] lo poético en el teatro, es decir, lo dramático, no es tampoco, como algunos creen, lo lírico, ni mucho menos el verso, que ni siquiera es nada esencial en poesía sino una síntesis exaltada de la existencia humana  
–acción, pasión y conciencia–  
que aspira a deleitar con el mero espectáculo de la vida.”  
(Antonio y Manuel Machado 1932)

## Teatro, memoria y poesía

Durante varias décadas, en la literatura dramática española el teatro de la memoria era considerado como un subgénero del teatro histórico y, aunque María Teresa Cattaneo ya en 1989 expresó su opinión según la cual “muchas piezas [...] que recuperan el pasado reciente del final de la guerra y de la dictadura [...] no encajan [...] en la definición del teatro histórico” (1989, 12), hubo que esperar hasta las investigaciones de Wilfried Floeck (2006) para que los rasgos distintivos del llamado teatro de la memoria fueran aclarados y sintetizados. Este género, nacido en la década de los ochenta, es un teatro comprometido en sentido social, pero con una tendencia a la despolitización<sup>1</sup> y sin la pretensión de realizar una

---

1 Junto a la despolitización, Floeck destaca las características siguientes: “una tendencia a [...]

reconstrucción fiel y documentada de los hechos históricos. Son unas miradas personales sobre el pasado español reciente que quedaron silenciadas<sup>2</sup> por la censura franquista durante décadas, pero desde la transición democrática hasta la actualidad han ocupado no solo las páginas de las novelas y las pantallas del cine sino también la escena teatral.

Actualmente, el teatro de la memoria –la representación de los destinos humanos, de las tragedias individuales y colectivas durante la Guerra Civil española y la dictadura franquista– es una de las principales tendencias en el drama español. El teatro de la memoria recibió mayor visibilidad solo desde la transición democrática, después de la abolición de la censura (1978) y especialmente después del estreno de *¡Ay, Carmela!*, drama emblemático de José Sanchis Sinisterra, escrito en 1986 para conmemorar el 50º aniversario del comienzo de la guerra<sup>3</sup>.

El aumento de los números de las piezas dramáticas que tienen el objetivo de llenar los huecos de y en la memoria fue considerable durante la primera década del siglo XXI. Según Alison Guzmán, “hubo un incremento de más de cincuenta por ciento en los textos teatrales escritos sobre el conflicto de 1936 con respecto a los publicados sobre el mismo tema en las décadas anteriores” (2012b, 91). Aunque no tenemos unas estadísticas<sup>4</sup> unánimes que se refieren al número concreto de las obras que tratan algún aspecto de la vida de los españoles en la Guerra Civil

---

la plasmación multiperspectivista y la subjetivización de la perspectiva, a la fragmentación y a la estructura abierta, que exige la participación activa del lector o del espectador” (2006, 205).

2 Hasta la muerte de Francisco Franco (1975) los traumas asociados al pasado reciente de los españoles fue un tema tabú: no se podía hablar del pasado o, si se hablaba, era solo con la retórica impuesta por la férrea censura. Solo el bando de los vencedores tenía el derecho a recordar oficialmente, mientras que la memoria de los vencidos no existía, fue borrada por el régimen institucionalizado en el abril de 1939.

3 Sanchis Sinisterra con su pieza tuvo el objetivo de expresar su disgusto frente a la política oficial de la memoria histórica –tildada por el dramaturgo de *descafeinada y light*– propagada por el gobierno socialista durante los años del pacto del silencio. La novedad de *¡Ay, Carmela!*, con respecto a otras piezas que nacieron en el periodo anterior, es su voz crítica frente a la política del silencio pactado y, además, que va más allá de la memoria individual y familiar para abordar la dimensión colectiva y nacional del problema de recordar y olvidar.

4 Anabel García Martínez en su libro publicado en 2016 menciona más de setenta obras sobre la Guerra Civil y la dictadura (2016, 12). Alison Guzmán registra, en total, 149 obras de teatro sobre la Guerra Civil, de las cuales 63 nacieron entre 1939 y 1969, y 86 entre 1970 y 2006 (2012a, 23–24). Desde el punto de vista del objetivo del presente capítulo no es tan relevante el número exacto de las obras –en efecto, las dos piezas elegidas para el análisis están fuera de los límites cronológicos examinados por Guzmán y García Martínez– es más importante llamar la atención a este verdadero *memory boom* (Huyssen 1995) en el teatro.

y/o en la dictadura, podemos constatar que este trauma sigue determinando la temática de una rama importante de la dramaturgia española actual.

Paralelamente a la producción literaria sobre la memoria ha aumentado también la literatura filológica<sup>5</sup> que centra su atención en estas obras y durante la historia de tres décadas del Centro de Investigación SELITEN@T también fueron organizados varios seminarios y congresos, bajo la dirección del profesor José Romera Castillo, dedicados en parte o íntegramente al tema de la memoria histórica y cultural. Los enfoques<sup>6</sup> eran varios ya que la historia y la memoria en el teatro puede conectarse con gran variedad de otros temas: con la (auto)biografía, con la dramaturgia femenina, con las nuevas tendencias escénicas, con el marginalismo, con la música, por destacar solo algunas líneas de los años anteriores. En este capítulo propongo conectarlas con la poesía<sup>7</sup>.

De las dos obras elegidas para este análisis, *La piedra oscura*, de Alberto Conejero (2015a) ha sido estudiada y analizada por varios investigadores<sup>8</sup> desde su estreno hasta hoy. *La milonga del destierro y los días azules*, de Antonio Miguel Morales Montoro (2016), lamentablemente no ha despertado tanto interés, sin embargo, según mi opinión, es un drama que merece mayor atención tanto por su valor documental-biográfico, como por su mensaje ético-social y por su singular aliento poético<sup>9</sup>.

5 De la bibliografía muy amplia aquí destacaría solo el libro de Anabel García Martínez (2016), *El telón de la memoria*, que es no solamente un excelente trabajo sintetizador de las cuestiones y enfoques procedentes de los estudios literarios, de la teoría de los géneros literarios y la de las memorias sino que nos ofrece también una presentación panorámica de la evolución del teatro de la memoria (desde 1975) a través del análisis e interpretación de varias obras representativas del periodo examinado.

6 La lista de estos eventos se puede consultar en la página web del Centro (*Congresos realizados*).

7 Este acercamiento fue el tema del XXX Seminario Internacional del SELITEN@T, organizado en la UNED, los días 28–30 de septiembre de 2021.

8 Destacaría las comunicaciones del mismo Alberto Conejero (2017) y Alma Prelec (2017) presentadas en el XXV Seminario del SELITEN@T sobre *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en el siglo XXI (2000–2016)*, celebrado en la UNED de Madrid, bajo la dirección de José Romera Castillo (2017), del 28 al 30 de junio de 2016. Además, las investigaciones de Simone Trecca (2016), traductor al italiano de *La piedra oscura*, y el artículo de Miguel Ángel Muro Muniña (2018), entre muchos otros, también merecen mención.

9 No solo en esta pieza emerge el valor lírico del texto, sino que también en otras obras de Morales Montoro se puede descubrir su vena poética. Por ejemplo, el drama *La anatomía de un vencejo* fue calificado por el jurado del Premio Internacional Dramaturgia Invasora como “un texto delicado, muy cuidado, musical y preciso” con “un singular aliento poético” (*Publicado el II Premio Internacional Dramaturgia Invasora*).

Este último tiene más manifestaciones y ramificaciones en los dos dramas. Por un lado, en ambas piezas hay poetas nacionales en los que cae el protagonismo: Antonio Machado en *La milonga* y Federico García Lorca en *La piedra*, aunque este último justamente en su ausencia se convierte en protagonista. Por otro lado, en ambas obras podemos descubrir una fuerte para- e intertextualidad, un maestral juego con los escritos de los poetas famosos. Estos motivos me inspiraron para dar una lectura paralela en clave poética a los dos dramas.

### **Ausencia llena de presencia: García Lorca en *La piedra oscura***

Desde el fusilamiento de García Lorca y la desaparición de sus restos mortales, el poeta –o, mejor dicho, el personaje dramático ficcionalizado y basado en la persona histórica– está muy presente y tratada en la escena española, como ha estudiado, entre otros, el profesor José Romera Castillo (2020), en *Calas en el teatro español del siglo XXI*.

El cuerpo de Lorca<sup>10</sup> representa aquella ausencia de la que Conejero hablaba en una entrevista subrayando que su obra no trata sobre el gran poeta ni sobre la Guerra Civil<sup>11</sup>. Pero justamente por eso, por esta dolorosa ausencia, el personaje ausente y latente de García Lorca se convierte en protagonista, sin la intención de Conejero. Porque el dramaturgo quiso dirigir la atención de los lectores/espectadores hacia Rafael Rodríguez Rapún (personaje real) y Sebastián (personaje de ficción), hacia aquellos que fueron casi devorados por el olvido (Conejero 2015d, 4). Conejero –aludiendo a unas ideas inspiradoras del escritor francés Pascal Quignard– razonaba el motivo de esta preferencia suya por los que en su vida vivían siempre en la sombra: escribir un teatro que “ceda una silla a los olvidados del mundo, a los fantasmas olvidados de la Historia, a aquellos que quizá

---

10 “¿Dónde está mi sepultura?” – preguntaba el mismo poeta como un presentimiento escalofriante en su poema *Casida de las palomas oscuras*. En el momento de la escritura del presente capítulo el lugar de la fosa de Lorca sigue siendo un enigma, aunque Benjamín Amo (2021), en su audiolibro homónimo (*El enigma Lorca*) llega a la conclusión de que los restos mortales del poeta están custodiados por la familia en el suelo de la habitación del piano, en la casa de Huerta de San Vicente.

11 Semejante intención tenía Sanchis Sinisterra en *¡Ay, Carmela!* al escribir en la primera acotación que “la acción no ocurrió en Belchite, en marzo de 1938” (Sanchis Sinisterra 2006, 187). La emblemática historia de Carmela y Paulino también evoca a García Lorca de una manera tierna y desoladora (Muro Munilla 2018, 188).

encuentren en el escenario algo de justicia, algo de memoria, [...] algo de piedad y de descanso (Conejero 2017, 175). Una posibilidad que la historia no les dio, pero su teatro les ofrece (Conejero 2021, 12'29-12'33). Sin embargo, “el peso del autor granadino es muy difícil de eludir una vez que se le nombra y se evoca su figura” (Muro Munilla 2018, 188). Podríamos decir que la ausencia de la que habla Conejero está llena de presencia: con la evocación de la vida, la obra y “la voz” de García Lorca. En adelante analizaré más detenidamente estos detalles.

Para reconstruir el fondo histórico-documental del drama, Alberto Conejero entreteje en los diálogos del preso Rapún y su carcelero Sebastián elementos biográficos de García Lorca de dos tipos: los que se cruzaban con los momentos vitales de Rapún y los que pertenecen al patrimonio histórico-cultural de los españoles y que pueden despertar y activar su memoria. En los diálogos evocan, por ejemplo, a personas (figuras reales) que unían a Rapún y Lorca. Entre estas destacaría a Modesto Higuera y Rafael Martínez Nadal. Por otro lado, hay alusiones a figuras históricas y acontecimientos concretos que determinaron tanto la historia de España (el asesinato de Calvo Sotelo) como la vida cultural del país en los años de la Segunda República (la actividad desarrollada por la Barraca, el viaje de García Lorca a Argentina). La evocación de lugares (por ejemplo, Granada, Huerta de San Vicente, Bárcenas, Matamorosa, Santander<sup>12</sup>, Lorca (ciudad en Murcia) y Madrid con la Casa de Campo, la Puerta del Sol y la calle de Alcalá) también tiene este efecto de activar la memoria histórico-geográfica de los españoles y, además, gracias a este método, se dibuja un recorrido biográfico común de Rapún y Lorca.

Centrándose en el otro detalle, en los textos lorquianos prestados por Conejero, podemos sentir la gran fuerza lírica del drama. Como constata Ian Gibson en la introducción a la edición de la obra: “Tiembla la poesía de Federico en los títulos de las escenas y en las citas que las preceden. Pero también, soterradamente, en los diálogos entre el custodio y el prisionero” (2015, 14). Pasemos ahora a examinar de qué citas directas o soterradas habla el famoso biógrafo de García Lorca.

Empecemos por los títulos tanto del drama como de las escenas. Se le atribuye a Lorca *La piedra oscura* (en otros lugares llamada *La bola oscura*), una obra de teatro apenas empezada por el dramaturgo de Fuente Vaqueros, muy posiblemente con el tema de la homosexualidad. Los títulos de las escenas también evocan

12 Que era no solamente uno de los lugares de los espectáculos de La Barraca, sino que allí murió el verdadero Rafael Rodríguez Rapún, en el Hospital Militar de la ciudad.

títulos lorquianos o son versos tomados de varios poemas. Tres escenas (I, V, VI) prestan sus títulos del tomo *Poeta en Nueva York: Ciudad sin sueño* (escena I) alude al poema homónimo publicado en el ciclo *Calles y sueños* –dedicado justamente a Rafael Rodríguez Rapún–; *Fábula y rueda de los tres amigos* (escena V) del título idéntico del primer ciclo del libro (*Poemas de la soledad en University Columbia*) y *El tren y la mujer que llena el cielo* (escena VI) tomado del segundo verso del poema *Tu infancia en Mentón* (del mismo ciclo). Los títulos de dos escenas (II, VII) vienen de otro tomo, *Sonetos del amor oscuro: Noche arriba* (escena II), encontrado en el primer verso del poema *Noche del amor insomne*; y *El poeta pide a su amor que le escriba* (escena VII), título idéntico con el poema lorquiano. El título de la última escena viene de un tercer tomo de *Diván de Tamarit: Perros de plomo* (escena VIII), inspirado en el segundo verso del poema *Casida de los ramos*.

En el caso de dos escenas (III, IV) el juego intertextual no se puede resolver tan fácilmente, necesitaba una búsqueda más compleja y, quizás, no he podido dar la respuesta a la pregunta sobre cuál fue la fuente del dramaturgo. Conejero introduce la escena III con *De la mano invisible*, un título que no he podido localizar dentro de la obra lorquiana. Solo he encontrado un título parecido, *Casida de la mano imposible*, en el tomo últimamente mencionado, *Diván de Tamarit*. En el otro caso, en la escena IV, Conejero puso como título el nombre *Coridón* que nos conduce, por un lado, a Tirso de Molina y a la labor cultural de La Barraca y, por otro, a André Gide. En cuanto a la primera pista: sabemos que el teatro ambulante montó *El burlador de Sevilla* en 1933<sup>13</sup> y el papel que Rapún desempeñaba en el montaje fue justamente el del pescador Coridón. El nombre se conecta no solo con la antigüedad (con el pastor Coridón de las *Bucólicas* de Virgilio), sino que nos conduce también a la obra homónima de Gide, una colección de ensayos sobre la homosexualidad. Ian Gibson opina que esta coincidencia no puede ser pura casualidad: “Dada la fama del Corydon de André Gide, publicado en España en 1929 y del que ya se ha hecho una tercera edición, está clara que la alusión va por el «amor que no se atreve a decir su nombre»” (2010, 537–538).

---

13 A eso alude Rapún en la obra cuando a la pregunta de Sebastián (qué obras representaban con el grupo) responde: “Un poco de todo. Creo que aquí hicimos *Fuenteovejuna* y luego, al otro año, *El burlador de Sevilla*. Ahí yo sí hacía de actor. Salía vestido con un traje ridículo, demasiado ceñido” (Conejero 2015a, 53).

No solo en los títulos sino también en las citas introductorias de las escenas podemos leer versos de Lorca. En seis de las ocho escenas Conejero utiliza fragmentos lorquianos que vienen de cuatro libros diferentes. La primera cita es del tomo neoyorquino y son los dos últimos versos del poema *Nocturno del hueco* (dentro del ciclo *Introducción a la muerte*): “No hay siglo nuevo ni luz reciente. / Sólo un caballo azul y una madrugada” (Conejero 2015a, 25). En la IV escena se lee el último terceto del poema *Adán* del tomo *Primeras canciones*: “Pero otro Adán oscuro está soñando / neutra luna de piedra sin semilla / donde el niño de luz se irá quemando” (47). La cita de la siguiente parte (escena V) es idéntica al primer terceto del soneto *Llagas de amor* (del libro *Sonetos de amor oscuro*): “Son guirnalda de amor, cama de herido, / donde sin sueño, sueño tu presencia / entre las ruinas de mi pecho hundido” (60). La VI escena comienza con dos versos breves del poema *La sombra de mi alma*, del tomo *Libro de poemas*: “Veo la palabra «amor» / desmoronada” (75). La VII escena es única desde el punto de vista en que tanto el título como la cita introductoria vienen del mismo poema. Se trata del primer cuarteto de *El poeta pide a su amor que le escriba*<sup>14</sup>, quizás el soneto más conocido del tomo dedicado al amor homosexual: “Amor de mis entrañas, viva muerte, / en vano espero tu palabra escrita / y pienso, con la flor que se marchita, / que si vivo sin mí quiero perderte” (89). La última escena ha recibido un lema muy breve: “Y el mar dejó de moverse” (91), prestado del poema *Asesinato* (del ciclo *Calles y sueños*, del tomo *Poeta en Nueva York*). Pero en este caso también en la acotación hay un interesante guiño con otro texto del granadino. Para describir el juego de la luz y la sombra en la habitación, Conejero mezcla sus propias palabras con las de Lorca: “Una pared oscura que se recorta en el aire «con árboles de lágrimas, con cintas y planetas»” (91) y aunque en este caso no indica su fuente<sup>15</sup>, una rápida búsqueda nos conduce al poema *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*<sup>16</sup>.

Podemos llegar a la conclusión de que las citas utilizadas por Conejero como títulos o citas introductorias abarcan una cronología muy amplia dentro de la obra poética de Lorca: son de cinco poemarios<sup>17</sup> y van desde el *Libro de poemas* (1921) hasta el tomo *Sonetos del amor oscuro* (1936). En cuanto a su proporción, se ve el predominio de los poemas que pertenecen, por un lado, al tomo neoyor-

14 Conocido también como el *Soneto de la carta*.

15 En las citas introductorias siempre hay indicación del origen del fragmento.

16 El último verso de la primera estrofa de la parte *Cuerpo presente*.

17 Más el poema largo *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

quino y, por otro, a la colección de los sonetos dedicados –según Aleixandre– al amor de la difícil pasión, de la pasión maltrecha, de la pasión oscura y dolorosa. Alma Prelec<sup>18</sup> constata que Conejero toma los poemas de Lorca que más veces han sido analizados desde una perspectiva homoerótica (2017, 338).

Las citas hasta entonces enumeradas son de tipo paratextual (títulos, citas, acotaciones) es decir, forman parte integrante del drama, sin embargo, aparecen solo en el texto impreso. Por eso tenemos que distinguir las dos diferentes formas de recepción: por una parte, hay un espectador que se encuentra con el drama escenificado en las tablas de un teatro y, por otra, un lector que acoge leyendo el texto. Por supuesto, solo este último tiene el privilegio de abismarse en las honduras líricas y aprovechar la amplia dimensión poética y el juego intertextual de la pieza de Alberto Conejero.

Sin embargo, el espectador teatral tampoco se queda fuera de este juego por completo, ya que en cuatro cuadros encontramos textos intercalados que pertenecen al corpus de la obra (y no al paratexto), así que se escuchan también en un montaje concreto. Primero quiero destacar la escena VI en la que Conejero da los versos del poema *El amor duerme en el pecho del poeta* a la boca de Rafael que, después de recitar el fragmento lírico, cuenta –como una confesión laica (Muro Munilla 2018, 190)– a su joven carcelero su historia de amor, de pasión, de dudas y de dolor con Federico; es el momento en el que Rapún sale del armario. Sebastián se siente incómodo por escuchar la historia íntima e impúdica y más veces intenta interrumpir bruscamente las palabras llenas de pasión de su preso. La colección *Sonetos del amor oscuro* otra vez desempeña un papel importante dentro de la obra de Conejero y en esta escena no solo como título o epígrafe sino entretelado en el diálogo entre los dos protagonistas, evidenciando la simbiosis fuerte entre el teatro y la poesía.

En el juego entre ficción e historia, Conejero elige que la presencia de Federico se materialice en lo que precisamente no se ha conservado del poeta: su voz (Gibson 2015, 14). Es decir, una voz no recuperable<sup>19</sup>, quizás perdida para siempre, una voz que es igualmente ausente como el cuerpo del granadino. Conejero

---

18 Alma Prelec analiza la obra usando la edición de 2013. El presente capítulo trabaja con la segunda edición (2015) que es un poco diferente de la primera versión: hay cambios en los epígrafes y en las citas, y hay también modificaciones estructurales.

19 Benjamín Amo (2021), en el último capítulo del audiolibro *El enigma Lorca*, con la técnica más moderna intenta reconstruir la voz del poeta a partir de la grabación de la *Nana de Sevilla* interpretada por La Argentinita y acompañada en el piano por Federico.

usa tres veces esta técnica de evocar una voz en *off* que podría pertenecer a Lorca, pero no lo es. Sin embargo, dentro del marco ficcional del drama aceptamos la mentira e imaginamos que estamos escuchando a Federico.

Hay, pues, tres pasajes donde emerge la voz ficcional del granadino mientras se hace el oscuro. Primero, la escuchamos como cierre del cuadro II, cuando Rafael se desvanece. Se supone que estamos escuchando lo que Rapún revive en su conciencia. Se trata de la última carta enviada por Federico a Rafael:

Yo también lo he pasado mal, muy mal. No estoy bien ni soy feliz. [...] He esperado en vano que me escribieses unas líneas. ¿Por qué me castigas así? [...] Aquí las cosas van de mal en peor. [...] ¿Qué va a pasar? Estoy espantado, Rafaelillo, y quisiera que estuvieras aquí para tranquilizarme. Pero ya no puedo esperarte más en Madrid. [...] Me voy a Granada y que sea lo que Dios quiera (Conejero 2015a, 38).

En el cuadro VII, intitulado *El poeta pide a su amor que le escriba* (89), escuchamos en la misma voz en *off* el resto de la carta antes citada (más exactamente el mensaje constituye por sí solo toda la escena):

Por favor, guarda como te pedí mis cosas. Si me pasara algo, haz lo que tú consideres. Y quema, por favor, nuestras cartas o escóndelas donde solo tú puedas encontrarlas. Ahora todo lo miran. De mis papeles guarda *El público* y *La piedra oscura*, que no sé si dejé copia mecanografiada en algún lado. Llama, Rafael, llámame en cuanto puedas y llena de palabras mi locura. [...] Pero, por favor, regresa. Aquí tienes dos líneas en otra cuartilla, es otro de los sonetos. Ya sabes que son tuyos. Tienes que venir por donde sea. [...] Tengo una enorme gana de verte, un deseo de hablar contigo, de pelear contigo. Apídate de mí. Rompe esta carta ahora. No me despido de ti porque nos veremos pronto. Federico (89–90).

En esta carta podemos leer, pues, el último deseo de Lorca: pide a Rapún que busque y salve sus dos manuscritos. Este deseo “se convierte en una obsesión acuciante para Rafael, que siente que, de no [cumplirlo], estaría fallando de nuevo a

Federico” (Muro Munilla 2018, 190). Aunque la firma al final de la carta presta al fragmento un aparente valor documental, buscaríamos en vano este mensaje en el *Epistolario completo* (1997) de Lorca, la correspondencia entre el granadino y el secretario de La Barraca no se ha conservado en ese tomo. La carta de Lorca dentro del drama es pura ficción, ficción creada por Conejero, sin embargo, logra parecer un documento real, al igual que el fragmento de la *Charla sobre teatro* que se escucha en la escena V (Conejero 2015a, 73–74). En este caso solo la voz es ficción, el texto es existente y ampliamente conocido por los amantes del teatro: una charla recitada por Lorca sobre la importancia del *arte por encima de todo*, el 2 de febrero de 1935<sup>20</sup>.

Para terminar, y volviendo al motivo de la ausencia, citaría las palabras del mismo dramaturgo razonando por qué ha insistido en hacer presente la voz del poeta:

Precisamente es la voz de Federico García Lorca lo que no conservamos. Hay un par de grabaciones [...] pero no tienen sonido. Quizá algún día recuperemos la voz de Federico. Por eso opté por incluir la voz quizá para siempre perdida. Para que el teatro señale esa dolorosa ausencia. Por la capacidad que tiene el teatro de hacer presente lo invisible (palabras de Conejero en Largo 2014, 9).

Sin duda alguna, el teatro nos permite apaciguar esa ausencia, haciendo presente lo que por siempre es pasado.

### **Antonio Machado en *La milonga del destierro y los días azules***

En *La milonga del destierro y los días azules*, drama escrito en 2016 y estrenado en 2019, Antonio Miguel Morales se sitúa en el año final de la Guerra Civil, en 1939, para contar y reflexionar sobre la huida de la familia Machado tras el asedio de Madrid<sup>21</sup>. El marco cronológico abarca unas tres semanas: desde el 28 de enero,

---

20 Además, en la misma escena hay otra alusión a la voz de Lorca cuando Sebastián rememora a su madre: “[A Lorca] escuchamos en la radio. Una vez. A mi madre le gustó su voz y lo que recitaba” (Conejero 2015a, 67).

21 La peripecia concreta del exilio de la familia Machado sirve al autor para dar fe de unos hechos que se repiten cruentamente. Con una dramaturgia que se construye a través del paralelismo, el

día que los Machado cruzan la frontera con Francia, y el 22 de febrero, un Miércoles de Ceniza, que es el día del fallecimiento de Don Antonio en Collioure.

Semejantemente a la obra de Alberto Conejero, *La milonga del destierro* también habla de las ausencias y una de estas es la del protagonista, Antonio Machado<sup>22</sup>, el poeta nacional que murió olvidado en el exilio y en la miseria, y cuya tumba está hasta hoy día en tierras francesas. Los otros personajes dramáticos de la pieza –secundarios, pero también principales, aunque no sean protagonistas– son los familiares más cercanos del poeta (su madre, Ana Ruiz, el hermano menor, el pintor José Machado y la mujer de este, Matea) y un amigo, Corpus Barga<sup>23</sup> que les ayudó a cruzar la frontera entre España y Francia. Son, pues, personajes históricos que existían de verdad y con los que el dramaturgo tiene un compromiso: no puede inventar ni falsificar los datos de sus biografías. El papel del dramaturgo es –junto a mantener la fidelidad histórica a la época narrada y la fidelidad biográfica a los personajes dramáticos– llenar de poesía toda la historia documentada. Poesía que no es equivalente simplemente con la métrica, el verso, las rimas o los tópicos líricos, sino que es más bien una posición humana en su realidad psicológica<sup>24</sup>. Los documentos histórico-biográficos forman las raíces del drama de Morales Montoro, mientras que la intimidad de los diálogos entre madre e hijo, la tierna y serena hermosura de los recuerdos de la infancia (en contraste con el presente), la evocación de la figura del padre y, por supuesto, los textos prestados de Antonio Machado constituyen el tronco y las ramas líricas de *La milonga del destierro*.

En cuanto a las raíces, podemos diferenciar dos tipos de referencias que se relacionan con la biografía machadiana. Por una parte, Morales Montoro nos ofrece un abanico amplio de personajes reales que tenían alguna relación con el

---

lector se encuentra inmerso dentro de un juego de espejos, donde el Madrid asediado por las tropas franquistas puede ser el Alepo contemporáneo, y los últimos días de la familia Machado pueden reflejar los de cualquier familia siria huyendo de su patria y atrapada en la frontera. Las noticias sobre los refugiados inundaban la prensa internacional desde el año 2015 –cuando se empezó a usar la expresión *crisis migratoria*– y Antonio Miguel Morales en varias entrevistas confesó que estas trágicas vivencias inspiraron a escribir su drama sobre el dolor físico y anímico del destino exiliado.

22 El poeta sevillano no aparece evocado por los dramaturgos españoles contemporáneos tantas veces como García Lorca. Sin embargo, aquí también cabe citar una obra reciente, *Los hermanos Machado*, de Alfonso Plou, estrenada por el Teatro del Temple, el 26 de noviembre de 2020, en el Teatro Principal de Zaragoza.

23 Andrés Rafael Cayetano Corpus García de la Barga y Gómez de la Serna, sobrino de Ramón Gómez de la Serna.

24 Véase los dos epígrafes introductorios de este capítulo.

poeta: son evocados el hermano Manuel Machado, las tres hijas de José y Matea (Carmen, María y Eulalia que se refugiaron en la Unión Soviética), García Lorca (y su encuentro con Antonio en Baeza), Martín Domínguez Berrueta (profesor universitario de Lorca); los intelectuales destacados de la época: José Bergamín, Carlos Riba, Fyodor Kelyn (gran hispanista ruso), Vicente Blasco Ibáñez, Gerardo Diego, Pío Baroja (y su estancia en París); y los que ayudaban al poeta y su familia durante su estancia en el pequeño pueblo francés: Jacques Baills (jefe de la estación de trenes de Collioure), Juliette Figuères (la dueña de la pequeña pensión Bougnol-Quintana) y Alphonse Cabot (el teniente de alcalde del pueblo). Por otra parte, la evocación de lugares geográficos también fortalece el valor histórico-documental de la pieza. En los diálogos se mencionan las localidades que eran testigos de la huida de los Machado: el pueblo de Rocafort, la Villa Amparo (en Valencia, donde se trasladó la familia al estallar la guerra), la Torre Castañer (allí permanecieron desde mayo de 1938 hasta enero de 1939), la pensión Bougnol-Quintana en Collioure (que albergó a los refugiados); pero se evocan también ciudades del pasado más remoto: la nostalgia de Sevilla con el barrio de Triana (junto al Guadalquivir), Madrid con la calle General Arrando (domicilio familiar en la capital), Baeza (donde el poeta y el joven Federico García Lorca se conocieron en 1916) y Huelva (donde el niño Antonio, acompañado por su padre, vio por primera vez el mar).

Después de las raíces detallemos el tronco y las ramas que dibujan el perfil lírico del drama. Primero examinaré el título y luego me centraré en los textos que Antonio Miguel Morales ha tomado prestados de su tocayo para construir el universo poético de su drama.

El título de la pieza es una construcción muy interesante. Con sus dos partes no solo predice la estructura de la obra, sino que también crea una atmósfera lírica gracias a una imagen sinestética (música y color) y a la alusión a un verso machadiano (*Estos días azules*), tomado del último poema de Don Antonio.

En cuanto a los textos prestados, al igual que en el drama de Alberto Conejero, aquí también podemos distinguir dos clases de citas: hay varios epígrafes paratextuales —que un espectador no, pero un lector sí que puede leer— y las citas que pertenecen al texto propiamente dicho del drama, es decir, las que se escuchan en un espectáculo.

Antonio Miguel Morales introduce paratextos en tres momentos. Como cita introductoria podemos leer el poema de Marcos Ana, *Mi casa y mi corazón*, y una frase de Juan Goytisolo sobre “la inutilidad del exilio y, de modo simultáneo,

la imposibilidad del retorno” (Morales Montoro 2016, 9). El primer cuadro de *La milonga del destierro* (primera parte) se abre con los versos de *Señor ya me arrancaste lo que yo más quería* (17), el celeberrimo poema escrito a la muerte de Leonor. El tercer paratexto aparece también como introducción al primer cuadro de *Los días azules* (segunda parte) y es otra vez una cita de Machado: “Corazón, ayer sonoro, / ¿ya no suena / tu monedilla de oro?” (51) – prestado de los tres primeros versos del poema XXI de los *Proverbios y cantares*.

Las citas que pertenecen al corpus son más variadas y numerosas. En total he encontrado diez citas literarias que son artículos, cartas y poemas. Al primer género pertenecen tres ejemplos, todos insertados en la primera parte de la obra. *El momento crítico* (17–19), un editorial publicado el 3 de noviembre de 1936 en la primera plana del diario *La Voz*. Morales coloca este texto al comienzo del drama –interpretado con la voz de Antonio– construyendo una atmósfera amenazante. El artículo es una descripción estremecedora y exacta de la situación límite en que se encontraban los madrileños ante la crueldad de las tropas franquistas.

Los otros dos textos han sido prestados de la obra periodística de Antonio Machado: en el cuadro 3 Antonio lee un largo fragmento de *El poeta y el pueblo* (35), artículo de Machado, publicado en *La Vanguardia* barcelonesa, el 16 de julio de 1937. Este texto habla sobre la importancia de la defensa y difusión de la cultura. El tercer fragmento periodístico lo encontramos en el cuadro 4, interpretado otra vez con la voz de Antonio que en su sueño rememora el momento de la escritura del artículo *Nuestro patriotismo y la marcha de Cádiz* (42), escrito por Machado y publicado el 2 de mayo de 1908 en *La Prensa de Soria*. Con este texto el poeta rindió homenaje al patriotismo de los héroes de la Guerra de la Independencia de 1808.

Estos artículos, documentos de la época, junto a su valor histórico tienen otra función también. Por un lado, reflejan los pensamientos de Antonio Machado y, por otro, logran ensanchar el tiempo de la obra cuya acción se desarrolla entre enero y febrero de 1939, pero gracias a la cronología extendida –las fechas de los artículos mencionados son: 1908, 1936, 1937– la dimensión temporal de la pieza es más amplia y no se limita a las tres semanas de la fuga.

En cuanto al género epistolar, Morales introduce dos cartas en el texto, ambas insertadas en la segunda parte. La primera misiva –colocada en el cuadro 1– es que Machado escribió a su amigo, José Bergamín, el 1 de febrero de 1939 (51–52) –apenas tres semanas antes del fallecimiento del poeta– pidiendo apoyo económico para su familia en el exilio. El segundo mensaje –que abre el cuadro 2– es

una carta escrita a Fyodor Kelyn (54–55), gran hispanista ruso, traductor de varias obras literarias españolas y autor del primer diccionario ruso-español. Antonio sueña con esta carta que aún escribió durante su estancia en Rocafort, buscando para sus sobrinas<sup>25</sup> la posibilidad de traslado a la Unión Soviética. Al despertar, la madre del poeta pregunta a Antonio justamente por su amigo ruso, como si la mujer anciana hubiese podido penetrar en el sueño de su hijo.

He dejado por último los fragmentos más líricos: los cinco poemas. En dos casos hay solo una simple alusión a los títulos de poemas: *El crimen fue en Granada*, de Antonio Machado y *Oda a la sonrisa de Franco*<sup>26</sup>, de Manuel Machado. Se evoca el primero en el cuadro 1 de la primera parte, en el diálogo entre Antonio y José, cuando el poeta rememora con ternura su primer encuentro con el joven Federico García Lorca:

JOSÉ No digas tonterías. Venían a por ti, como ya han ido a por otros. Ya estarías muerto. Y quizás nosotros contigo. Mira Federico, él tuvo menos suerte. Ya hace dos años que le dieron el paseillo... Y habló menos que tú Federico...

ANTONIO Recuerdo cuando lo conocí. Le temblaban las manos al piano del respeto que me tenía. Fue en Baeza, en el Casino de Artesanos. Todavía nadie lo conocía. Con sus compañeros de clase vino en viaje de estudios. Los trajo mi querido amigo, el profesor Martín Domínguez Berrueta. Ya entonces de entre todos destacaba su luz. Decía que era hijo mío y nieto de Rubén. Entonces estudiaba Filosofía y Letras. Yo creo que ni siquiera sabía que iba a ser escritor. Me pidieron que recitara y lo hice. Escogí “La tierra de Alvargonzález”, que tenía muy fresca. Él mostraba su entusiasmo al piano. Federico... El crimen fue en Granada... en su Granada (22).

El otro título, el del hermano, se menciona en el cuadro 2 de la primera parte, cuando en el diálogo entre José y Matea aparece el recuerdo de Manuel. José condena por completo el comportamiento moral del hermano, sin embargo, Matea intenta explicar la traición de su cuñado con la presión de las circunstancias bélicas:

---

25 Carmen, María y Eulalia viajaron a la Unión Soviética en 1938 y solo nueve años después pudieron unirse con sus padres, José y Matea.

26 El poema es *La sonrisa de Franco resplandece*.

JOSÉ Ojalá no se entere nunca de lo de Manuel.

MATEA Lo de Manuel es mentira.

JOSÉ Tú lo has oído en la radio tan bien como yo. Antonio está desolado, pero prefiere no hablar. ¡Una Oda a la sonrisa de Franco! ¡Por Dios! ¡Quién puede escribir una Oda a la sonrisa de Franco! (*José da una patada a una piedra.*)

MATEA No debes juzgarlo, Pepe. Tu hermano Manuel estaba en Burgos en el peor de los momentos. ¿Acaso sabes si no escribió con una pistola apuntándole la cabeza? Estoy segura de que eso fue lo que ocurrió. Le obligaron a escribirlo.

JOSÉ Nadie puede obligarte a escribir.

MATEA ¿Qué harías si te ofrecieran salvar la vida de tus hijas a cambio de un retrato del Generalísimo? (28–29).

Ahora veamos los tres poemas que emergen del texto dramático. El primero aparece en el cuadro 3 de la primera parte, intercalado en un extenso diálogo entre Doña Ana y Antonio, cuando la madre y el hijo rememoran la figura del marido/padre, Don Antonio Machado Álvarez. Para evocar su recuerdo, el poeta cita el conmovedor soneto *Esta luz de Sevilla* (38–39). El poema empieza con un panorama más amplio de la ciudad natal (*luz de Sevilla*), se acerca al lugar nostálgico del hogar (*el palacio donde nació*) para centrarse luego en el despacho del gran folclorista y, dentro de él, en el padre “de alta frente”, con “el bigote lacio”. En los dos cuartetos, Antonio recuerda a su padre describiéndolo en tres actitudes: como un hombre intelectual (“Lee, escribe, hojea / sus libros y medita”); con sus dimensiones humanas y vitales (“Se levanta; / va hacia la puerta del jardín. Pasea.”); y con su actitud interior sea consciente o inconsciente (“habla solo, a veces canta”). En los tercetos Antonio evoca a un padre pensativo (“Sus grandes ojos de mirar inquieto / ahora vagar parecen, sin objeto”) cuya mirada de antaño se convierte en una mirada presente (“Ya escapan de su ayer a su mañana”) tras un maravilloso salto en el tiempo<sup>27</sup>, para detenerse piadosamente en “la cabeza cana” de su hijo. Gracias a este juego con el tiempo, el recuerdo del padre aún joven se conecta con la imagen del hijo ya anciano. Este sentirse niño no siéndolo presta al soneto –y con su cita también al texto de Morales Montoro– una emoción extraordinaria (Vallejo Marchite 2016, 155).

---

27 Es interesante notar que, aunque la imagen del padre aún joven pertenece ya al pasado, el poeta utiliza consecuentemente el tiempo presente.

El segundo poema pertenece al ciclo de *Proverbios y cantares*, lleva el número XVIII, y comienza con los versos “¡Ah, cuando yo era niño / soñaba con los héroes de la *Iliada!*” (Morales Montoro 2016, 59). Antonio cita su propio poema en el cuadro 2 de la segunda parte, al evocar su juventud en la Institución cuando le encantaba estudiar sobre los héroes griegos.

Por último, he dejado un verso sencillo que, según Jacques Issorell<sup>28</sup> dice más que un largo poema: “Estos días azules y este sol de la infancia” (71) que se escucha en la escena final. Sin embargo, esta vez no es el poeta quien lo recita sino Doña Ana está leyendo el fragmento de un cuaderno amarillento encontrado en la maleta azul de su hijo. En este último cuadro el poeta ya no escucha las palabras de su madre: está muerto, su “cuerpo [...] yace inerte” (72).

Después de estas citas literarias quisiera dirigir la atención hacia las acotaciones que, según el punto de vista de un espectador teatral, también pertenecen a los paratextos, ya que no se las escucha literalmente<sup>29</sup>. Las acotaciones, en general, son intervenciones autorales que se distinguen del resto del texto dramático por hallarse en cursiva o resaltada de alguna otra manera. Su función es indicar los movimientos y las acciones que ocurren en escena, explicar el modo específico de comportamiento de un personaje y, de alguna manera, suplen el rol del narrador, ausente en el género dramático. Las acotaciones de Morales Montoro, sin embargo, superan la mera funcionalidad escénica, son muy relevantes para entender el conjunto espectacular y accedemos a ellas mediante la lectura del texto. Adelardo Méndez Moya constata<sup>30</sup> que:

[t]ales partes de la didascalía no resultan gratuitas en absoluto. Sentimientos, atmósferas, estados de los personajes y los contextos o subjetivas indicaciones nos son revelados desde ellas del modo más eficaz, con una potencia y efectividad que, con probabilidad, no se alcanzarían mediante otro recurso (2017, 88).

---

28 Autor del libro *Últimos días en Collioure, 1939* publicado en 2016.

29 Aunque sí que se pueden visualizar las instrucciones de las acotaciones si el director las considera necesarias en la puesta en escena.

30 En el epílogo escrito a *La verdadera identidad de Madame Duval* (por eso lo he citado también en el capítulo dedicado al análisis de esta obra), sin embargo, pienso que esta constatación es igualmente válida para las acotaciones del drama que estamos examinando.

A modo de ejemplo, cito algunas muy hermosas y expresivas, pero cuya visualización escénica es muy difícil o imposible: “[José y Matea] *sienten la sangre de sus hijas correr por sus venas*” (Morales Montoro 2016, 20); “*La ternura en ese momento se apodera de los charcos del suelo*” (21); “*La risa y la lágrima comparten a veces la misma infinitud de un segundo*” (26); “*El silencio se instaura en las raíces de los pelos*” (29); “*Su hijo la abraza, abriéndose de pronto la candidez de la memoria*” (37); “*La inquietud de la ausencia vuelve a rondarlos*” (40); “*Su tos despierta al lucero del alba*” (45); “*Todavía algunos piensan que el exilio es un camino de vuelta. Otros no pueden parar de pensar en los delfines*” (48); “*La sonrisa se asoma a los dominios del buitre*” (61); “*En los linderos del misterio, el pájaro de la bola entona su último canto*” (72).

Añadiría, además, que el efecto de estas acotaciones no solo reside en su aporte emocional sino también en su fuerza poética. Por ejemplo, “*El aire trae fragancia de jardines lejanos. En la cuneta, los rastros crujen sin que nadie los pise*” (44), podemos leer en la acotación final del cuadro 4 de la primera parte. O ya no solo en las acotaciones sino en el mismo texto, cuando Doña Ana imagina que está escuchando las campanadas del *Convento del Espíritu Santo* y siente que el aire le lleva el olor a hierbabuena (48), unas alucinaciones que le despiertan la sensación de la cercanía de su Sevilla, aunque en realidad están en Collioure. En estos fragmentos citados parece como si Morales Montoro fuese el “profesor en los cinco sentidos” de que hablaba Lorca en su conferencia *La imagen poética de Luis de Góngora*.

## A modo de conclusión

El teatro y la poesía están estrechamente unidos desde la Antigüedad hasta la actualidad, sin embargo, la consideración de la poesía en el teatro se ha transformado mucho durante los siglos pasados. Para el teatro del siglo XXI la unión no se manifiesta en puras cuestiones formales (como la métrica, el número de sílabas, las formas estróficas o la combinación de las rimas), sino más bien en sentimientos, atmósferas y contextos. El juego con los textos escritos por autores del pasado —que ya pertenecen a nuestro patrimonio cultural y literario— puede ser otro recurso poético y resulta ser una fuente inagotable de inspiración para los dramaturgos de hoy.

En otros tiempos los autores teatrales eran también poetas, aunque hubo periodos cuando provisionalmente eso se olvidaba. Sin embargo, como dice

Benavente, “[e]l teatro necesita poetas... [...] para despertar la imaginación del público, tan cerrada, tan dormida [...]” (1963, 668–669). El dramaturgo tiene que ocuparse de esta imaginación: no puede describir exactamente lo que ha sucedido, sino que tiene que hablar de lo que podría haber sucedido. La influencia entre teatro y poesía ya no es tan manifiesta desde el realismo decimonónico, sin embargo, su nexo entre ellos no ha desaparecido y en nuestro milenio también hay varios ejemplos que apoyan esta constatación.

Los ejemplos de los dramaturgos de las obras analizadas en este capítulo también muestran una relación estrecha entre teatro y poesía. Ambos autores confesaban varias veces que sin la poesía no podrían escribir teatro. Alberto Conejero, por ejemplo, en una entrevista de 2015, dice lo siguiente: “el teatro no puede dejar de perder su función como lugar de encuentro de una experiencia poética” (Conejero 2015b, 9’22). Antonio Miguel Morales también se expresa muy parecidamente en su currículum: “[...] no entiendo el teatro sin la poesía. Que por mucho que bizquee delante de la página en blanco, si la palabra no me suena antes en el oído no la doy por buena [...]” (*Biografía de A. M. Morales Montoro*).

Por último, en cuanto a la proyección escénica, podemos constatar que, sin lugar a duda, los espectadores españoles al ver los montajes teatrales pueden contar también con un componente emocional, histórico y cultural. Nosotros, los húngaros, no tenemos los mismos conocimientos sobre los dos poetas. Por consecuencia, si estos textos se presentaran en Hungría, no funcionarían de la misma manera. A pesar de esto, no quiero rebajar el valor de estas obras en absoluto, solo quiero sugerir la dificultad de la internacionalización de la puesta en escena de estos dramas<sup>31</sup>. Sin embargo, en seguida quisiera añadir que justamente por eso considero su traducción y publicación una importante misión cultural<sup>32</sup>.

---

31 Un tema que desarrollé en la primera parte del libro, en el capítulo *¿Cómo traducir la memoria?*

32 Espero que esta misión no sea solo cultural sino también un poco social y educativa justamente por el mensaje más profundo de los textos analizados, más allá del tema de la Guerra Civil y los dos poetas españoles.

# Libertad artística y autoritarismo en dos obras de teatro

“En el amplio campo de literatura rusa [...], yo he sido el único lobo literario.  
Me aconsejaron que tiñera la piel. Absurdo consejo.  
Un lobo, aun teñido o rapado, en absoluto se parece a un caniche.”  
(Bulgákov 1991, 52)

“La lucha contra la censura constituye el mayor deber de un artista.”  
(Mayorga 2014a, 224)

“Escribir teatro histórico es reinventar la historia sin destruirla.”  
(Bueno Vallejo 1980–1981, 19)

El 20 de noviembre de 1975, la muerte de Francisco Franco fue un momento clave de la historia española del siglo XX. Con la desaparición del dictador que estuvo en el poder durante casi cuatro décadas, empezó la transición democrática del país ibérico y, paralelamente a la vida política, también la sociedad y la vida cultural se transformaron radicalmente. Entre las artes, tal vez, el teatro sea la más sensible y la que sufre más por la censura de un régimen autoritario, ya que un texto dramático tiene una proyección pública. Así, frente a otros géneros artísticos, el potencial del teatro reside –junto a su valor literario– también en su inmediatez y su carácter colectivo. La transmisión directa de un mensaje a un grupo, que se establece como tal con el único propósito de recibirlo, hace posible una politización del público mayor que en otros géneros y, conscientes de ello, tanto los regímenes totalitarios como sus opositores han aprovechado tradicionalmente el teatro para imponer la obediencia al poder dictatorial o fomentar la rebeldía contra él.

En un sistema autoritario existen, básicamente, dos momentos de censura: la censura previa sobre el proyecto y la definitiva, después de haber terminado el texto. En el caso del teatro, tenemos que añadir como mínimo otro, relacionado

con la concreta puesta en escena. Además, junto a la censura oficial, también la autocensura puede tener una influencia paralizadora sobre los dramaturgos y esta, desde el punto de vista de la creatividad artística, puede ser mucho más amenazadora. Y si una obra teatral llega por fin a la escena, nunca está a salvo de posibles prohibiciones de la censura, que puede intervenir en cualquier momento.

Durante el franquismo, las disposiciones oficiales, muchas veces, tuvieron una influencia inversa, es decir, no paralizaron, sino que aumentaron la creatividad de los artistas: así, paradójicamente, hubo ocasiones en las que el nacimiento de obras maestras fue debido justamente a la prohibición. Es decir, la censura condiciona la producción teatral tanto temática como estilísticamente y, a pesar de los tabúes, los autores siempre logran inventar técnicas de camuflaje, o sea, formas de hablar indirectas o encubiertas, ya que la enunciación directa de sus propios pensamientos puede ser peligrosa (Neuschäfer 1994, 10).

Tras haberse promulgado la Ley para la Reforma Política (1976), la férrea censura y las limitaciones desaparecieron definitivamente en 1978, sin embargo, a los autores teatrales la libertad recuperada les resultó vertiginosa. El delirio provocado por la sensación de que *todo está permitido* abrió el camino a la búsqueda y la experimentación, pero causó también alguna incertidumbre. Podemos considerar este fenómeno como una reacción normal: visto que la oposición al régimen dictatorial constituyó un compromiso permanente para los escritores durante casi cuatro décadas, debieron ahora perfeccionar sus técnicas para evitar “la tijera mental” (Neuschäfer 1994, 45). Sin embargo, con la democracia, los temas antes prohibidos perdieron su vigencia y ya no tenía sentido luchar contra algo inexistente.

En este capítulo quisiera proponer una lectura paralela de dos obras de dos dramaturgos españoles, *El sueño de la razón* de Antonio Buero Vallejo (1916–2000) y *Cartas de amor a Stalin* de Juan Mayorga (1965), que pertenecen a generaciones diferentes, a pesar de que en sus respectivas biografías se puedan detectar algunas coincidencias. Mientras que la vida y la obra de Buero Vallejo fueron determinadas por la dictadura y la censura del franquismo, la personalidad y la dramaturgia de Juan Mayorga se formaron ya en plena democracia.

La emblemática obra de Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera* (1949), fue la primera obra en romper con el teatro tradicional de la posguerra y que, sorprendentemente, logró llegar a la escena española a pesar de su fuerte crítica social. Buero Vallejo empezó a escribir teatro en una época en la que los dramaturgos estaban en una situación muy difícil y se les ofrecían dos maneras

de sobrevivir: escribir un teatro que servía la ideología imperante del franquismo o emprender la lucha contra la censura y presentar artísticamente los problemas sociales. Buero Vallejo eligió el segundo camino, mucho más difícil y peligroso, pero logró superar las dificultades con éxito. Al principio con cautela, pero con el paso de los años cada vez más firme y decididamente alzó su voz en defensa de la dignidad humana. En sus obras contempla preocupadamente los obstáculos que amenazan al individuo, la miseria de los inválidos tanto físicos (ceguera, sordera) como anímicos, la maldad y la deformación psíquica de los poderosos. Siempre le interesa la tragedia del individuo, analizada desde un punto de vista social, ético y moral. Buero Vallejo luchó sin parar contra la censura, pero escribió con fuerza inquebrantable sus obras que, con pocas excepciones, llegaron a la escena, alcanzando el reconocimiento del público y de la crítica. La falta de solidaridad, la brutalidad de la guerra, la denuncia del poder que reprime las artes, la policía política y la tortura aparecen como temas en el teatro bueriano con el objetivo primordial de desenmascarar la dictadura. Buero Vallejo planteó cuestiones sobre las cuales estaba prohibido hablar, pero no se convirtió en oportunista, sino que eligió el camino del llamado *posibilismo* frente al *imposibilismo* de Alfonso Sastre. El género del drama histórico le ayudaba a ocultar su crítica social y política, pero no lo utilizó como un mero truco ante la censura<sup>1</sup>, sino que a través de la historia “nos hace entender y sentir mejor la relación viva existente entre lo que sucedió y lo que nos sucede” (Buero Vallejo 1980–1981, 20). Así, con el abismarse en el pasado histórico y con el mundo secreto de los símbolos logró levantar un espejo en el que se reflejan los problemas del presente. Con sus planteamientos quiere animar a los espectadores, despertarles de la desesperación y suscitar una crítica. Al final de sus obras, en vez de un punto final, sentimos un interrogante y justamente el lector/espectador tiene que buscar las respuestas a las preguntas morales planteadas. Para Buero Vallejo la tarea primordial del teatro es ejercer crítica social y su objetivo tampoco varía después del cambio político de 1975. Rechaza la idea según la cual la literatura sirve solo para fines estéticos: “El teatro no puede cerrarse en la torre de marfil de la estética. La función del teatro es ejercer crítica social. Si no tiene relación con la vida, pierde su razón de ser [...]. Yo siempre escribía obras que tienen carácter crítico, despiertan interés y que cumplen, al mismo tiempo,

---

<sup>1</sup> Mayorga llama nuestra atención justamente a eso en su ensayo *El dramaturgo como historiador*: “El teatro histórico casi nunca ha sido extraño a la dramaturgia española. Por lo que resulta una peregrina simplificación explicar su existencia entre 1939 y 1975 como una vía para eludir la censura” (1999, 8).

los requisitos tanto estéticos como dramáticos junto a su contenido social” (Gergely 1985, 39–40, la traducción es mía) – declaró Buero Vallejo en 1985, durante su visita en Hungría<sup>2</sup>.

En el caso de Buero Vallejo la evasión al pasado histórico sirve de ocultamiento para tratar temas concernientes a la política y a la sociedad del presente (la dictadura de Franco), pero nunca de manera didáctica. En sus obras históricas, el pasado tiene la función de un espejo en que la sociedad de su tiempo puede mirarse. Además, la materia histórica sirve también como un trampolín desde el que el espectador puede elevarse al presente, a una realidad idéntica a la suya. Así, la analogía político-histórica con su propio presente dirige la atención de Buero Vallejo hacia el motín de Esquilache (*Un soñador para un pueblo*), la Francia prerrevolucionaria (*El concierto de San Ovidio*), o el terror de Fernando VII (*El sueño de la razón*).

El autor de la otra obra analizada en adelante es Juan Mayorga, uno de los dramaturgos más importantes del teatro español actual. Mayorga ya no tuvo que luchar contra la censura, no necesitaba “el camuflaje” del drama histórico, sin embargo, este género ocupa un lugar importante también en su obra dramática.

Juan Mayorga también se inspira muchas veces en la historia; podemos advertir su preferencia por figuras míticas del siglo XX (Jacqueline Kennedy, Onassis, el Gordo y el Flaco, Bulgákov, Stalin, Borges), por la temática política (el estalinismo en *Cartas de amor a Stalin*, el golpe de estado en *Más ceniza*) y por el tema de las guerras (la Segunda Guerra Mundial y el nazismo en *El traductor de Blumemberg*; la Shoah en *Himmelweg* y en *El cartógrafo*; la Guerra Civil española en *Siete hombres buenos*, *El jardín quemado* y en *El hombre de oro*). Mayorga, a diferencia de Buero Vallejo, no utiliza la historia para enmascarar y evitar la censura, sino que intenta indagar en la influencia de la memoria histórica sobre el presente. Elige situaciones de crisis en que puede manifestarse lo mejor y lo peor del individuo. En ambos autores podemos afirmar que con el drama histórico-político miran hacia el pasado con el objetivo de formular un mensaje para el público de su momento. Con la evocación del pasado ambos dramaturgos pueden criticar el presente y ampliar la conciencia del público desde lo particular hacia lo universal. Spooner (2014, 24) escribe que Juan Mayorga sigue la brecha abierta por el teatro histórico de Buero Vallejo, quien afirmaba que:

---

2 Se puede consultar una bibliografía amplia sobre Buero Vallejo en la página web del Instituto Cervantes ([https://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/buero\\_vallejo\\_antonio\\_bibliografia\\_2022.pdf](https://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/buero_vallejo_antonio_bibliografia_2022.pdf)).

cualquier teatro, aunque sea histórico, debe ser, ante todo, actual. La historia misma de nada nos serviría si no fuese un conocimiento por y para la actualidad, y por eso se reescribe constantemente. El teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente, y no ya como simple recurso que se apoye en el ayer para hablar del ahora, lo que, si no es más que recurso o pretexto, bien posible es que no logre verdadera consistencia. [...] Es el teatro que nos persuade de que lo sucedido es tan importante y significativo para nosotros como lo que nos acaece, por existir entre ambas épocas férrea, aunque quizá contradictoria, dependencia mutua (1980–1981, 20).

Junto a la elaboración de temas históricos, los dos autores se hermanan también en su afición por el teatro de ideas, en el que entran cuestiones éticas, filosóficas o sociológicas. Las preguntas del teatro buero-vallejiano que invitan a reflexionar están presentes también en las obras de Mayorga o, como constata Spooner, Mayorga invita a los espectadores a subirse a un tren sin conductor, desde el que emprenden un viaje sin rumbo fijo, constantemente interrumpido por interrogaciones (2014, 17). Mayorga “es un dramaturgo que concibe el teatro como espacio crítico de la realidad, como escuela de sospecha, como *ring* de boxeo del que nadie sale indemne” (Spooner 2014, 14)<sup>3</sup>. Los dilemas morales y filosóficos, la problemática de la dignidad humana y la creatividad artística están en el centro de ambas obras elegidas para el presente análisis.

El título de *El sueño de la razón* de Buero Vallejo alude a la estampa número 43 de la serie de *Los Caprichos* de Francisco de Goya y con eso el autor ya sugiere la época y el protagonista: el absolutismo de Fernando VII da el contexto histórico y el personaje central es Goya, el famoso pintor. Una alusión al tiempo entre las acotaciones (diciembre de 1823) hace evidente que el dramaturgo eligió más concretamente el primer año de la llamada década ominosa (1823–1833) del reinado absolutista, conocida por la feroz represión después del trienio liberal.

*Cartas de amor a Stalin*, el título de Mayorga, contiene una alusión al género y con la mención del destinatario también perfila la época histórica. Sin embargo,

3 En *Mi padre lee en voz alta* escribe Mayorga que “el teatro es un espacio para la crítica y la utopía: un espacio para el examen de nuestras vidas y para la imaginación de otras vidas posibles. Ese espacio crítico que empieza en el texto dramático y se prolonga en el escenario” (Mayorga 2014b, 769).

la relación entre el carácter de las cartas (de amor) y la condición y la personalidad del destinatario es desorientadora. Bulgákov, escritor ruso y protagonista del drama, escribió realmente unas cartas a Stalin (Bulgákov 1991), pero Mayorga caricaturiza el género epistolar, añadiéndole el calificativo *de amor*. La obra nos da también la explicación: el deseo de Bulgákov es que sea amado, pero también Stalin (el poder) anhela ser reconocido. Sin embargo, un sistema dictatorial nunca recibirá el apoyo y el reconocimiento del intelectual y, así, para sostenerse, tiene que recurrir al terror y a la represión. Mayorga elige la Unión Soviética de Stalin como trasfondo histórico. Puede surgir la pregunta de por qué elige el enfrentamiento entre Bulgákov y Stalin y no coloca en el centro de su obra a un autor español y Franco, ya que la posguerra podría ofrecerle numerosos ejemplos parecidos a la situación del escritor ruso. La razón de la elección de los personajes podemos buscarla, tal vez, en las peculiaridades de la transición democrática española. Inmediatamente después de la muerte de Franco la vida política estaba llena de tensiones y el aumento del odio fue detenido oficialmente por los pactos de la Moncloa que establecieron los marcos de la transformación política. La clave de la transición pacífica y de la paz social fue un llamado *pacto de silencio*, que consideró el franquismo como tema tabú, aceptado por todas las fuerzas políticas y por la prensa también. Como si en vez de la censura dictatorial hubiera nacido una forma de autocensura social. Por supuesto, con el paso de los años, este compromiso fue criticado cada vez más por los intelectuales, sobre todo historiadores y escritores, y por las víctimas –o los parientes de estas– del franquismo. La voz que pretendía el derecho a la memoria se intensificó cada vez más: “No vamos a guardar silencio porque tenemos memoria. El teatro es un arte de la memoria”, dijo el mismo Mayorga (2003, 60). Hubo que esperar, sin embargo, hasta 2007, es decir treinta y dos años, cuando la Ley de Memoria Histórica hizo posible oficialmente también dar cara al pasado. Volviendo a la obra de 1998 de Juan Mayorga, podemos pensar que la elección de personajes ajenos al contexto español es explicable, quizás, con este *pacto de silencio*, anterior a la legislación de 2007.

Los dos dramaturgos recurren no solo a épocas históricas, sino que igualmente son reales las alusiones biográficas de los personajes principales. Goya realmente solicitó de Fernando VII un permiso para que pudiera dejar el país y viajar a un balneario francés y, recibida la autorización del monarca, se fue a Plombières con su compañera, Leocadia Weiss, y pasó sus últimos años como exiliado en Burdeos.

El trabajo intelectual de Bulgákov tampoco fue apoyado por el estalinismo y, después de 1930, sus obras apenas recibieron publicidad en su patria; sus dramas desaparecieron de los teatros soviéticos. Las cartas del escritor enviadas a su hermano emigrado expresan bien la situación desesperada de Bulgákov, tanto en sentido artístico como existencial. El autor de *El Maestro y Margarita* se dirigió al mandatario de la Unión Soviética para que este le hiciera posible la emigración, o, si no era factible, entonces le facilitara el trabajo. El mismo Stalin llamó por teléfono a Bulgákov y le prometió apoyo, pero las obras del escritor quedaban bajo censura. La mencionada llamada telefónica –hoy día ya legendaria– inspiró la situación básica de la obra de Mayorga.

Es indudable que tanto Buero Vallejo como Juan Mayorga estudiaron detalladamente la vida de Goya y Bulgákov respectivamente; sin embargo, no hacen una reconstrucción historicista sobre los documentos, sino que forman a sus personajes para analizar la relación entre el intelectual independiente, dotado de genio creador, y el poder autoritario, y quieren mostrar cómo este último juega con el desamparado (Ruggeri Marchetti 2000, 80–83).

La acción de la pieza de Buero Vallejo transcurre en la casa de Goya, en la Quinta del Sordo, cerca de Madrid. La compañera de Goya, Leocadia, intenta persuadir al pintor anciano que deje el país ya que el terror de Fernando VII es cada vez más amenazador para los liberales. Goya, a pesar de todo, no quiere irse, ni acepta humillarse ante el poder dictatorial. No pide perdón ni cuando el rey se entera de una carta llena de frases infamatorias contra su propia persona, enviada a uno de los amigos liberales del pintor. El encuentro personal entre el rey y el artista no se realiza en la obra, se trata más bien de “un pugilato a distancia entre Goya y Fernando VII” (Ruggeri Marchetti 2000, 81); sin embargo, el monarca sigue con atención la casa del pintor, más allá del Manzanares, a través de un catalejo. El rey aterroriza, pero él mismo vive con miedo y, por eso, quiere controlar a todos los disidentes. Sus acciones (espía con un catalejo, borda) expresan magistralmente el enfermizo mundo interior de un monarca desafortunado.

Goya tiene que enfrentarse no solamente con su propia limitación física (sordera, vejez) sino que se esfuerza por guardar su integridad entre dos polos: el rey le pide que se humille por una desobediencia anterior y que vuelva a la corte, mientras que su amante, Leocadia, quiere que se refugie en Francia. El padre Duaso tiene la función de mediador entre el rey y el artista, e intenta persuadir a Goya para que este pida perdón y que se avasalle. El médico liberal, Arrieta, apoya a Leocadia y quiere convencer al pintor a que elija la emigración. Sin embargo,

Goya quiere recuperar su libertad (artística) para pintar en paz. Al final de la obra, el hombre de 76 años, intimidado y humillado tanto en su arte como en su persona, incluso en su virilidad, físicamente vencido deja su patria, pero no se ha arrodillado ante el poder absolutista.

El Bulgákov de Mayorga, silenciado por la censura, en la más profunda desesperación, decide escribir una carta a Stalin, pidiendo la restitución de su libertad artística, o si eso no es posible, la expatriación. Bulgákov, la mujer del escritor, para inspirar a su marido y ayudarlo a superar las dificultades de la escritura, empieza a imitar los gestos y la entonación del dictador. El juego metateatral y la serie de las cartas sin contestación quedan suspendidas por la inesperada llamada telefónica de Iósif Vissariónovich Stalin, pero el diálogo entre Bulgákov y el dirigente soviético queda interrumpido bruscamente cuando el líder ofrece al escritor la posibilidad de un encuentro personal. Sobre esta llamada telefónica construye Bulgákov su absurda esperanza, pero Stalin no vuelve a llamarle y la espera empuja al escritor a la locura. Escribe sin cesar las cartas, no escucha las palabras preocupadas de Bulgákov, y la imitación de Stalin de la mujer ha sido tan perfecta que el dictador aparece en su realidad de carne y hueso delante de los ojos del artista. En la dimensión construida por Bulgákov, el poderoso dirigente sale de la fantasía del escritor e inicia un diálogo con él. El Stalin ficticio empieza a dictar las cartas a Bulgákov, incluso, en un momento, el dictador toma el bolígrafo y vierte en el papel los pensamientos del escritor, reclamando paradójicamente la libertad artística.

Bulgákov intenta en vano mantener a su marido dentro de los límites de la realidad, Bulgákov ya no es capaz de percibirla y la alucinación le resulta completamente real. El Stalin de la fantasía de Bulgákov hace creer al escritor que él sí que valora su arte, sin embargo: “No habrá verdadero arte mientras el pueblo sea como un niño cuya inocencia hay que proteger” (Mayorga 2014a, 258). A fin de cuentas, dice el líder, Bulgákov solo tiene que presentar una petición para recibir la autorización a dejar el país. Al final de la obra, promete irónicamente que todo el mundo tendrá teléfono desde Brest hasta Vladivostok para hablar directamente con el dirigente de la Unión Soviética.

Ambas obras son reflexiones profundas sobre la problemática de la relación entre la libertad artística y el poder autoritario, sobre el miedo que sienten los dos artistas y que les persigue hasta la locura. La sordera y las visiones de Goya se entremezclan con las imágenes de sus pinturas negras y las alucinaciones de las asombrosas voces interiores. No inclina su cabeza ante el poder, pinta lo que

quiere y no lo que le dicta el monarca: “¡Tengo que pintar aquí! ¡Aquí! [...] ¡No me humillaré ante el rey!” (Buero Vallejo 1981, 139, 159) –dice categóricamente. Calomarde, el consejero del rey, constatando la desobediencia del pintor, habla de Goya con desprecio: “¡No es el gran pintor que dicen, señor! Dibujo incorrecto, colores agrios... [...] Retratos reales sin nobleza ni belleza... Insidiosos grabados contra la dinastía, contra el clero...” (117). Si se arrodillara ante el poder, Goya también sería *persona grata* en la corte, como Vicente López, pintor favorecido del rey y de la aristocracia madrileña.

Tampoco el escritor de Mayorga se convierte en servidor fiel de las normas estéticas de Stalin: “No hay zonas prohibidas para un verdadero artista” (Mayorga 2014a, 225) –dice Bulgákov a su mujer. O, más tarde, cuando ya está hablando al Stalin imaginado, salido del juego del teatro dentro del teatro, explica la influencia paralizadora de la censura: “Un artista que calla no es un verdadero artista. [...] No es posible escribir sabiendo que te vigilan” (236, 53). La problemática del compromiso aparece como *leitmotiv* también en otras obras de Mayorga: puede ser un compromiso ideológico (*El traductor de Blumemberg*), artístico (*Cartas de amor a Stalin*), o intelectual (*El jardín quemado, Himmelweg*), lo que al autor le interesa es la cuestión de la responsabilidad. La tarea del arte, y sobre todo del teatro, no reside en confirmar las convicciones del espectador, sino en poner en crisis sus preconcepciones y creencias, y ensanchar su horizonte (palabras de Mayorga citadas en Paco 2006, 59). La tarea del escritor no es dar soluciones hechas a su público, sino dejarlo en el más profundo desamparo, en una situación tan delicada en la que el espectador/lector encuentre las respuestas dentro de su propio mundo.

Entre los dos protagonistas, en la figura de Bulgákov es mucho más fuerte la responsabilidad social, mientras que en la obra de Buero Vallejo la historia familiar (la esfera privada), la peculiar relación afectiva entre Goya y Leocadia (la mujer es el ama de llaves del pintor, pero, a la vez, es su amante y tienen una hija) determina más el comportamiento de Goya frente a la autoridad: el pintor teme no solamente por sí mismo sino también por su familia.

En el teatro de ambos autores es común también que una fuerte motivación ética determine tanto el marco de la historia como el espacio de acción de los protagonistas. Semejantemente a las palabras de Buero Vallejo, citadas de la entrevista de 1985, Mayorga también opina que el teatro es el arte de la memoria y de la conciencia y siempre es un arte político (Mayorga 2003, 59–60). Sus obras, al mostrar el poder, el terror, la guerra y las relaciones humanas, reivindican la dignidad y el derecho a la libertad y a la verdad.

La época histórica y la deformación psíquica derivada del terror y la intimidación dejaron sus huellas en la obra artística de ambos protagonistas. Los frescos de Goya de los años 1820 (las llamadas *pinturas negras*) son melancólicos y fúnebres: los tonos oscuros, la casi completa falta de colores y las figuras enferizas con bocas abiertas y ojos desorbitados reflejan expresivamente la soledad y la angustia del pintor. Las pinturas llenas de sentimientos negativos despiertan también el disgusto del poder: “Decora las paredes con feas y torpes pinturas” (Buero Vallejo 1981, 170) –dice el padre Duaso al monarca. También comenta con Arrieta las pinturas: “DUASO Bellas no son... Hay mucha violencia, mucha sátira en ellas. Y algo difícil de definir. ARRIETA Pavor” (156).

El héroe de Mayorga describe un mundo igualmente oscuro, sin luz. Stalin le reprocha: “Tienes tanto talento, Mijaíl, tu imaginación es tan poderosa... Pero ¿por qué todo lo que escribes tiene que ser tan sombrío? Esas colecciones de rusos que parecen sacados de un manicomio... [...] Te gusta destacar la monstruosidad de nuestra gente, los peores rasgos de nuestro pueblo” (Mayorga 2014a, 253). Desde el punto de vista del poder, la sátira es el pecado imperdonable de las obras de Bulgákov, pero el escritor insiste en ella: “En la Unión Soviética, la sátira es perseguida como un delito... [...] como un crimen... [...] como un acto terrorista. Pero yo nunca renunciaré a la sátira. Hacer sátira es penetrar en zonas prohibidas” (225). Aunque su lenguaje corporal está en desacuerdo con lo que dice: “*Se arrepiente; tacha*” –repite Mayorga (225) dos veces en las acotaciones, expresando perfectamente la autocensura, a la que ya he aludido.

También el método de citar obras de los dos artistas es comparable en los dos dramas. En *El sueño de la razón* Buero Vallejo utiliza proyecciones de las pinturas de Goya para establecer un paralelo entre lo que expresan las pinturas y el estado anímico del pintor. Igualmente, las *Cartas de amor a Stalin* recurre a textos bulgakovianos y la intertextualidad es continua con alusiones a obras como *El Maestro y Margarita*, *La guardia blanca*, *Corazón de perro*, *La isla púrpura*, *Los días de los Turbín*, o *El piso de Zoyka*. En las palabras de Stalin, “Eso es imposible. Los libros no arden” (Mayorga 2014a, 253) es fácilmente reconocible la famosa frase de Voland en *El Maestro y Margarita* (Bulgákov 2001, 301). La relación entre los textos se hace más evidente cuando Mayorga adopta casi íntegramente el fragmento de la satírica llamada telefónica de una de las *Staliniadas* grotescas de Bulgákov, en la que el mismo Stalin llama el Teatro de Arte de Moscú para recomendar una obra del autor:

STALIN Por fin. Entonces, dime, ¿por qué me escribes estas cartas?  
BULGÁKOV ¿Qué tendría que hacer? Escribo mis obras en vano, pero no tiene ningún sentido. Acabo de ofrecer una al Teatro de Arte, pero ni la estrenan, ni me la pagan.

STALIN ¡Inaudito! ¡Espera un momento! (*Toma el teléfono. Marca.*) ¡Oiga! ¿Teatro de Arte? Aquí está hablando Stalin. Por favor, póngame con Stanislavski. ¿Qué? ¿Que ha muerto? ¿Ahora? ¿Cuándo ha escuchado que estoy llamándole? (*A Bulgákov que suspira hondo.*) No te desanimes, ahora mismo buscamos la solución. ¡Oiga! ¿Teatro de Arte? Aquí está hablando Stalin. Por favor, póngame con Nemiróvich-Dánchenko. (*Silencio.*) ¿Qué? ¿Que ha muerto también él? ¿Ahora? Entonces, llámeme a cualquiera (*Al poco rato.*) ¡Por fin! Escúcheme, camarada Yegorov. Tienen allí una obra escrita por un tal Bulgákov. (*Guiña un ojo a Bulgákov.*) Por supuesto, no quiero obligar a nadie a nada, pero pienso que es una obra excelente. ¿Qué? ¿Que dice usted también que lo es? ¿Y, entonces, cuándo quieren estrenarla? (*A Bulgákov.*) ¿Cuándo quieres que la estrenen?

BULGÁKOV Sería bueno al cabo de tres años, tal vez.

STALIN (*A Yegorov.*) Pues, a mí no me gusta meterme en las cosas del teatro, pero pienso que al cabo de tres meses podrían estrenarla. ¿Qué? ¿Que lo quieren dentro de tres semanas? Bueno, vale<sup>4</sup>.

Casi la misma situación, aunque más breve, en la obra de Mayorga:

STALIN Está hecho. Déjame que haga una llamada. (*Toma el teléfono. Marca.*) Tú, tranquilo, Mijaíl. (*Al teléfono.*) Señorita, señorita, ¿me escucha? ¿Es ahí el Teatro de Stanislavski? (*Lanza una mirada a Bulgákov.*) Póngame con el camarada Konstantín Stanislavski. (*Cubre el aparato con la mano y pregunta a Bulgákov: “¿Qué horario prefieres? ¿Tarde? ¿Noche?”. Descubre el aparato.*) ¿Stanislavski? Aquí el camarada Stalin. (*Guiña un ojo a Bulgákov.*) Mire, Konstantín, no me gusta meterme en las cosas del teatro, pero tengo en

<sup>4</sup> Por falta de edición española, la traducción es mía a base de la obra de Marietta Chudakova (1988, 61–62), citada y traducida al húngaro por Kiss (1990, 1).

mis manos una obra que... ¿Konstantín?... ¿Está usted ahí? (*Como el teléfono funciona mal, Stalin se enfada, resopla.*) Me va a oír ese ministro de Telecomunicaciones, lituano tenía que ser... Mierda de teléfono... [...] ¿Qué demonios pasa con este teléfono? (*Se ha cortado. Stalin cuelga, colérico*) (Mayorga 2014a, 246–247).

Es interesante que ambos autores utilicen la metáfora de la caza para ilustrar las dificultades de los dos artistas durante la dictadura. “La cacería ha comenzado y a él también lo cazarán (Buero Vallejo 1981, 128) – dice la preocupada Leocadia a Arrieta. En la obra de Mayorga Bulgákov compara a sí mismo con una fiera de caza: “Cuando a un hombre se le acosa como a una fiera, acaba actuando como una fiera. [...] Se puede acosar a una fiera hasta que su corazón estalle. Pero justo entonces la fiera será más peligrosa que nunca” (2014a, 235).

La escenografía del estreno de la obra de 1970 fue elogiada por la crítica contemporánea. La proyección de las pinturas de Goya y la escenificación del mundo interior del pintor sordo exigieron una técnica novedosa en aquel entonces (López Sancho 1970, 63–64). El escenificar la sordera requiere una fuerte concentración de los actores ya que cuando Goya está en la escena, los espectadores tampoco oyen los diálogos, solamente el movimiento de la boca de los personajes revela que están hablando<sup>5</sup>. Goya, en su mundo interior, compara la disputa de las mujeres con voces de animales (Leocadia cacarea, Gumersinda rebuzna), pero oye también maullidos, latidos de corazón, el roce de las alas de los pájaros, el ululato o la risa. Estas son simplemente alucinaciones que llenan con ruidos amenazadores el silencio interior del hombre anciano.

También Mayorga utiliza la técnica de la charla muda, cuando Bulgákov, sumergido en su mundo, ve mover la boca de Bulgáкова, pero ya no oye la voz de la mujer. El juego metateatral es reconocible también –junto a la imitación Bulgáкова-Stalin ya mencionada– en las palabras del dictador, cuando el poderoso camarada alude al manuscrito bulgakoviano: “Una obra muy interesante en su planteamiento. Confusa, sin embargo, en su desarrollo. El arranque es magnífico: un hombre y una mujer a los que visita el diablo... Lástima que el personaje de ella esté tan poco desarrollado. Te lo he dicho muchas veces: tu punto débil es

---

<sup>5</sup> Buero Vallejo utiliza el método de la inmersión psíquica del espectador también en otras obras suyas. Por ejemplo, en su primera obra, *En la ardiente oscuridad*, o en el drama histórico *El concierto de San Ovidio*, aparecen personajes ciegos y, para que el espectador pueda identificarse completamente con los invidentes, a veces toda la escena se oscurece.

siempre el personaje femenino” (Mayorga 2014a, 253). El triángulo del hombre, la mujer y el diablo: Bulgákov, Bulgáкова y Stalin.

Tanto Goya como Bulgákov dialogan con personas ficticias, que viven solamente en su imaginación. Bulgáкова y Leocadia explican este extraño comportamiento con el confuso estado mental de los hombres. “Conmigo apenas habla, pero habla con alguien... que no existe [unos] seres invisibles” (Buero Vallejo 1981, 124) –lamenta la amante de Goya al médico. Bulgáкова se preocupa por su marido: “Es como si esta casa estuviese endemoniada. Como si el demonio estuviese suelto por la casa” (Mayorga 2014a, 244). El diablo aparece también en el teatro de Buero Vallejo, a través de las pinturas de Goya y, más concretamente, en la escena del sueño de la segunda parte.

Ambos artistas están en una situación marginada en su sociedad, sus amigos anteriores no quieren encontrarse con ellos ya que mantener relación con un hereje disidente les resultaría muy peligroso en un mundo donde los ojos (el catalejo) y los oídos (el teléfono) del dictador lo vigilan todo. Goya es un hombre marcado, en la oscuridad pintan una cruz en su puerta y hablan de él como un apestado (Buero Vallejo 1981, 157–158). También los amigos de Bulgákov desaparecen: “Por toda la ciudad, todo el mundo me mira como si estuviese casada con el mismo demonio. [...] Que todos escupen al suelo que piso, eso se lo debes a Stalin” (Mayorga 2014a, 239). “Hasta los peores escupen, en cuanto menciono tu nombre” (250) –se lamenta Bulgáкова. Igual al pintor caído en desgracia, el escritor ruso también recibe el adjetivo *apestado* (227). A pesar de eso, tanto Goya como Bulgákov piensan que sí que reconocen su arte: “Goya: ¡Yo soy Goya! ¡Y me respetarán! Leocadia: ¡Te aplastarán como a una hormiga!” (Buero Vallejo 1981, 140) –intenta la mujer despertar a su amante anciano. Es semejante el diálogo entre Bulgákov y su esposa: “BULGÁKOV: [Stalin es] capaz de recitar escenas enteras de mis obras. Sé cuánto me aprecia. BULGÁKOVA: ¿Te aprecia? ¿Sabes lo que su gente anda diciendo sobre ti en cada rincón de Moscú?” (Mayorga 2014a, 239).

Después de los paralelismos quisiera destacar algunas diferencias. La pieza de Buero tiene muchos personajes (17 caracteres y voces), así la figura de Goya podemos conocerla desde diferentes puntos de vista y en diálogos muy variados. Mayorga, en cambio, hace mover en la escena solo a tres personajes –Bulgákov, Bulgáкова y Stalin–, por consiguiente, la caracterización del escritor se reduce a dos perspectivas. Sin embargo, su figura no es unilateral ya que Mayorga, con el empleo de la ironía, logra reflejar perfectamente los pensamientos del escritor. A

veces Bulgákov habla de sí mismo en tercera persona completando su propia presentación con otra perspectiva: “Porque para Mijaíl Bulgákov la lucha contra la censura constituye el mayor deber de un artista” (Mayorga 2014a, 225). En otro lugar, cuando la esposa del escritor lee en voz alta de la carta de Zamiatin, Mayorga da la opinión de Bulgákov en la boca de un personaje que en la escena no aparece físicamente, solo a través de su mensaje enviado a Stalin: “[...] para un escritor la censura equivale a la pena de muerte” (232) – escribe Zamiatin. La forma más irónica de expresar los pensamientos de Bulgákov es cuando Mayorga hace hablar así a Stalin: “El arte no pueden hacerlo leales funcionarios, sino herejes peligrosos como tú” (257) – dice el líder soviético, reconociendo indirectamente el valor de la obra artística de Bulgákov.

La violencia institucional aparece en las dos obras de manera distinta. Mientras que en la escena bueriana es mucho más fuerte la agresión física, la pieza de Mayorga destaca más el terror psíquico. El siglo XIX de Buero es más oscuro y el humor y la sátira no tienen papel en su obra. En el drama de Mayorga podemos descubrir que el autor tiene predilección por ambos, caricaturizando sobre todo a la figura del dictador ruso. Sin embargo, en ambas obras el autoritarismo invade la casa, la esfera privada, y contagia el alma y la mente de los dos artistas.

Hay gran diferencia también en la cantidad de las acotaciones de los autores. Buero Vallejo en sus obras, en general, utiliza acotaciones largas y detalladas. Juan Mayorga tiene otro método y explica en una entrevista que él siempre escribe considerando la puesta en escena de la obra y por eso utiliza pocas acotaciones explicativas y sus consejos son relativamente breves, dejando así mayor libertad a los creadores teatrales, sean actores o directores. Si escribiera solamente para los lectores, probablemente acotaría mucho más (Vilar y Artesero 2010, 2).

Ambos dramaturgos eligen un régimen dictatorial (el absolutismo de Fernando VII y el terror estalinista) y a dos artistas (Goya y Bulgákov) para presentar la compleja relación que existe entre el hombre creador (pintor y escritor) y el sistema opresor. Los métodos de la dictadura no cambian: la violencia, la intimidación y el terror físico y psíquico son utilizados por los tiranos tanto del siglo XIX como los del XX. ¿Cómo puede expresarse un artista en tales circunstancias? ¿Tiene que arrodillarse para ser reconocido? ¿Cómo guardar la cara humana en una sociedad inhumana? Los espectadores/lectores tienen que buscar las respuestas a estas preguntas no solamente en las obras, sino también en sus propias vidas.

Mayorga en muchas entrevistas y escritos suyos<sup>6</sup> subraya la importancia y la vigencia del teatro histórico y político y, aunque en ninguno de estos alude explícitamente a Buero Vallejo<sup>7</sup>, creo que es indudable la continuidad entre los conceptos teatrales de los dos dramaturgos. Según Buero Vallejo, el drama histórico ilumina nuestro presente (1980–1981, 20) y Mayorga opina igualmente que el pasado se abre al presente (Abizanda Losada 2013, 7). Creo que la constatación de Francisco Ruiz Ramón es válida para ambos autores: “El acto de elección y de selección de la materia histórica [...] no es nunca inocente, pues es siempre un acto de complicidad con el presente” (1986, 385). Los dramaturgos, cuando eligen el género del teatro histórico, buscan justamente esta complicidad, este guiño con el tiempo actual, ya que el drama histórico es inseparable de nuestro presente.

---

6 Uno de sus ensayos más importantes desde este punto de vista es *El dramaturgo como historiador* (Mayorga 1999).

7 Un análisis que desarrolla una comparación entre el teatro histórico-político de Mayorga y el de Buero Vallejo es la tesis doctoral de Abizanda Losada (2013).



# Exilio, identidad, fronteras y encuentros en dos textos breves de teatro

“Uno es de donde su madre le canta,  
de donde huelen los membrillos,  
la ropa blanca que se seca al sol. [...]   
La luz en los campos y los trigales verdes.”  
(Ripoll 2016, 81)

“El siglo veintiuno será el siglo del migrante” (2015, 1), advierte Thomas Nail al inicio de su libro *The Figure of the Migrant*. Aunque estamos aún en la misma centuria y por eso tenemos una perspectiva limitada –solo de dos décadas–, podemos decir que el filósofo estadounidense tiene razón: el tema de la migración es dolorosamente actual. Según la estadística de la Agencia de la ONU para los Refugiados, a finales de 2021, el número total de personas en todo el mundo que se vieron obligadas a huir de sus hogares debido a conflictos, violencia, miedo a la persecución y violaciones de los derechos humanos ascendía a 89,3 millones. Esta cifra es más del doble de los 42,7 millones de personas que permanecieron desplazadas por la fuerza hace una década y la mayor desde la Segunda Guerra Mundial (UNHCR, *Global Trends Report*, 2021).

Muchos deciden dejar su país natal por motivos de guerra u otras persecuciones violentas o por las precarias situaciones económicas de su patria. Sin embargo, a esta actualidad en seguida podemos añadir que la migración es un fenómeno eterno y –aunque la motivación siempre cambia– su aparición es paralela con la especie humana; la historia de la humanidad es la historia de sus movimientos migratorios. La historia de España abunda particularmente en expulsiones y exilios desde la época de los Reyes Católicos hasta la dictadura de Francisco Franco, y en la historia de Hispanoamérica también hay ejemplos innumerables de migraciones desde tiempos prehispánicos hasta los regímenes dictatoriales del siglo XX y las crisis económicas y sociales de nuestro milenio.

El movimiento de las masas ha aumentado con la globalización y también los esfuerzos por parte de los gobiernos involucrados en el problema de la migración serán cada vez más decididos para imponer restricciones y construir barreras y vallas. Estos pasos legislativos, por una parte, pueden reducir el número de los que puedan pasar por la frontera, por otra, no solucionan el problema, solo obligan a los emigrantes a recurrir a unas operaciones clandestinas y peligrosas, cuyo resultado es el florecimiento del contrabando humano y el aumento del número de víctimas.

En las épocas históricas la expulsión, la expatriación, el destierro, el exilio o la migración<sup>1</sup> tuvieron diferentes motivaciones (religiosas, raciales, políticas, sociales, económicas o culturales), sin embargo, lo común entre estos, si examinamos las consecuencias por parte de los que sufrían estos fenómenos –los expulsados, los expatriados, los desterrados, los exiliados, los emigrantes– es la sensación de la pérdida: la de la patria, de las raíces, de la identidad, y en la mayoría de los casos, la de la familia. Es decir, la ruptura no es simplemente espacial, sino cultural, social y psicológica.

## Dramaturgos españoles con memoria de los exiliados

En el presente capítulo –lejos de los análisis históricos, políticos, sociológicos, económicos, o psicológicos del fenómeno muy complejo de la migración– me interesa enfocarme en el teatro que siempre ha sido sensible al fenómeno migratorio<sup>2</sup>. Los autores de las piezas elegidas no dejaron su país de origen, sin embargo, la cuestión de la migración les afecta de manera indirecta, a través de sus familias. “Soy nieta de exiliados y eso marca” – dijo Laila Ripoll en una entrevista. Por esta motivación familiar no es sorprendente que casi toda la obra<sup>3</sup> de la dramaturga madrileña está dominada por la memoria de la Guerra Civil y

---

1 Mezclar las expresiones de arriba no es correcto en un estudio sociológico, político o histórico, pero aquí no insisto en la definición científicamente exacta de estos términos visto que eso no es objetivo de mi análisis.

2 Sobre el tema, véase, por ejemplo, el número monográfico *Migration et théâtre* (2009, núm. 18) de la revista *Les Cahiers ALHIM*.

3 Por ejemplo, *Atra bilis* (2000), *Que nos quiten lo bailao* (2004), *Los niños perdidos* (2005), *El convoy de los 927* (2008), *Santa Perpetua* (2010), *Cancionero republicano* (2006), *El triángulo azul* (2015), *Donde el bosque se espesa* (2017), los tres últimos títulos en colaboración con Mariano Llorente.

la dictadura. Como ella misma dice: “[...] yo tengo una especial obsesión por remover la memoria” (Henríquez 2005, 119). “La presencia de los inmigrantes es [otra] constante en la dramaturgia de Laila Ripoll” –constatan Fernández Soto y Checa y Olmos (2016, 24), en la introducción del tomo *Los mares de Caronte*, antología de diecisiete obras dramáticas sobre migraciones, en la que se publicó –por tercera vez<sup>4</sup>– el texto que en adelante analizaré.

El otro dramaturgo, José Sanchis Sinisterra, nacido en 1940, pertenece a otra generación, la que sufrió más directamente la posguerra española y sus consecuencias. Aunque sus padres no dejaron España, en su familia más cercana sí que había parientes afectados por el exilio: su tío, Joaquín Sanchis Nadal fue uno de los 55 periodistas republicanos que llegaron a México, con la primera oleada de exiliados, a bordo del buque a vapor Sinaia. Diez años antes del nacimiento del texto que en seguida conoceremos, Sanchis Sinisterra evocaba el recuerdo de este tío en una entrevista así:

Un hermano de mi padre, republicano, miembro del gabinete de prensa de Azaña, se exilió a México en el año 39; así que ya desde mi adolescencia hay una relación arquetípica con esta figura del exiliado que es acogido por la sociedad mexicana con una generosidad tal, que le permite desarrollarse profesionalmente (Monleón 1991).

Junto a la figura del exiliado, la frontera es otra experiencia que vuelve reiteradamente en la trayectoria teatral de Sanchis Sinisterra: exploración de las fronteras entre narrativa y teatralidad (Sánchez Arnosí 2013, 19), la intertextualidad como frontera literaria y teatral (Serrano 1996, 15), o la fundación del Teatro Fronterizo (1977) y del Nuevo Teatro Fronterizo (2010), un proyecto teatral sin fronteras, para destacar solo algunos ejemplos.

---

<sup>4</sup> Antes de esta antología, la obra ya se publicó en 2003, en el tomo colectivo *Exilios, 18 obras de autores argentinos, mexicanos y españoles*, a cargo de G. Woodyard; y en 2009, en el número 10 de la revista *El teatro de papel*.

## Fronteras y exilios

“La frontera constituye un elemento formador en la vida de todos nosotros, delimita nuestros horizontes, sirve de línea de demarcación entre amenaza y sentimiento de seguridad, entre enemigos y hermanos” – escribe Michel Warschawski en las primeras páginas de su libro *On the Board* (2004, 19).

La noción de frontera, comprendida como hecho sociológico que adquiere forma espacial (Pascual 2009, 70) es, por un lado, limitación y exclusión, pero, por el otro, es un espacio abierto al diálogo, al encuentro. Como dice Grotowski, “el meollo del teatro es el encuentro” (2008, 51), y aunque el legendario director polaco detalló varios sentidos y niveles de este *encuentro* en su libro *Hacia un teatro pobre*, ahora quiero considerar la palabra en su primera definición: “acto de coincidir en un punto dos o más cosas” (*Diccionario de la Real Academia Española*).

En las dos piezas breves que he elegido para el análisis de este capítulo suceden dos encuentros que parecen imposibles, sin embargo, pueden realizarse gracias a la magia del teatro: dos hermanos residentes en continentes diferentes pueden charlar como si no hubiera distancia geográfica entre ellos (*Dos exilios*, de José Sanchis Sinisterra) y un abuelo difunto puede establecer un diálogo con su nieto vivo (*La frontera*, de Laila Ripoll). En ambas obras aparece el tema de la migración, focalizando en el problema de la relación entre dos (España y México) o de tres países (España, México y los Estados Unidos); el motivo de la frontera, el tema de la identidad, su pérdida y su búsqueda están también presentes y estrechamente unidos al fenómeno migratorio.

### *Dos exilios*

Hasta este momento he mencionado *Dos exilios* como un texto de teatro breve, sin embargo, en realidad se trata de una escena que forma parte de la obra mayor *Terror y miseria en el primer franquismo* de José Sanchis Sinisterra. El objetivo del drama es continuar el tema de la memoria histórica propuesta y empezada ya por el emblemático drama *¡Ay, Carmela!*, en 1986. La elección del título ya expresa abiertamente el homenaje del dramaturgo valenciano ante Bertolt Brecht y su obra, *Terror y miseria en el tercer Reich*. El autor alemán presentaba en su drama la vida cotidiana en la Alemania nazi, Sanchis sitúa las escenas de su propia obra

en contexto español, en el primer franquismo. Al igual que Brecht, el dramaturgo español también quiere ofrecer un amplio panorama sobre la sociedad de su país. Dramatúrgicamente la obra se estructura en nueve escenas que siguen una cronología lineal, desde 1939 hasta 1949<sup>5</sup>.

*Terror y miseria en el primer franquismo* es interesante también por el tiempo extremadamente largo de su gestación: las nueve piezas nacieron entre 1979 y 2002<sup>6</sup>. Sanchis Sinisterra nos explica también el motivo de eso:

La empecé a escribir en 1979 y la retomé en 1998, casi veinte años después. ¿Por qué? En aquella época escribí cuatro escenas, que son como pequeños cuadros de vida cotidiana durante la postguerra, y tomé notas para otros muchos, pero interrumpí ese proyecto para producir textos destinados al Teatro Fronterizo. Y, justamente, a finales de los noventa, cuando volvió la derecha al poder, a través de Aznar, me di cuenta de que se propagaba una especie de nostalgia del franquismo y una voluntad todavía más clara y más firme de no remover la memoria histórica. De modo que volví a poner en marcha este texto, llegué hasta nueve escenas y tengo proyectos para varias más... La considero, pues, una obra inacabada (Amorim Vieira y Rojo 2009, 298).

Es importante subrayar que la memoria de los años del hambre evocada en el texto de Sanchis no se basa en los recuerdos propios del dramaturgo ya que él era niño en el primer franquismo:

La memoria que se encarna en estas piezas no es la mía. No son mis recuerdos [...]. Yo nací en 1940 y las nueve escenas [...] transcurren entre 1939 y 1949. [...] no tengo recuerdos concretos de aquellos años sombríos. Por lo tanto, he debido «fabricar» la memoria que

---

5 La acción de *Primavera 39* se desarrolla en 1939, apenas terminar la guerra, *Sudario de tiza* en 1940, *Plato único* en 1941, *El anillo* en 1942, *Filas prietas* en 1943, *Intimidad* en 1944, *Dos exilios* en 1947, *El topo* en 1948 y *Atajo* en 1949.

6 La primera edición integra del drama fue en 2003 y, el mismo año, el Teatro del Común lo puso en escena. La obra cosechó gran éxito: fue elegido Espectáculo Revelación de Madrid, en 2004 ganó el Premio Max en la modalidad Nuevas Tendencias escénicas y Sanchis Sinisterra recibió el Premio Nacional de Literatura Dramática.

alienta en esas escenas. ¿Cómo? Hablando con parientes y amigos de mis padres que vivieron como jóvenes o adultos ese «tiempo de silencio», escuchando a mis compañeros y profesores de la Universidad y, sobre todo, leyendo mucho: libros, revistas, documentos, cartas (Sánchez Arnosi 2013, 43).

Sin prolongar más el análisis de *Terror y miseria...* en su integridad, solo quisiera dirigir nuestra atención hacia la séptima escena, *Dos exilios*<sup>7</sup> que “más directamente toca la biografía emocional de Sanchis” (Sánchez Arnosi 2013, 56). Junto al tío mencionado, el padre del dramaturgo, profesor de física y química también pertenecía a la oposición de Franco, fue detenido una noche e ingresado en la Cárcel Modelo por haber aportado una donación para el Socorro Rojo, organismo clandestino encargado de ayudar a las familias de los presos políticos (Sanchis Sinisterra 2013b, 143).

En *Dos exilios* la ficción se mezcla con los mencionados detalles biográficos y con la realidad histórica. De entre las nueve escenas este cuadro contiene mayor número de referencias al contexto histórico-político español y mexicano. Por eso, los lectores/espectadores tienen que conocer varios detalles sobre la historia y la vida política y cultural de los años cuarenta tanto de España como de México<sup>8</sup>. Los hermanos en sus monólogos evocan, por ejemplo, a los intelectuales de la izquierda (Rafael Alberti, Antonio Machado, Max Aub, María Zambrano), la prensa de la época tanto española como mexicana (*Nueva Cultura, Independencia, Florita, Pulgarcito, El guerrero del antifaz, El Universal, El Excelsior*), varios momentos de la Guerra Civil y del primer franquismo y a las personalidades de la política mexicana y mundial (Manuel Ávila Camacho, Vicente Lombardo, Lázaro Cárdenas, Winston Churchill).

En esta escena conocemos a dos figuras muy semejantes al tío y al padre de Sanchis Sinisterra. Dos hermanos, Jorge y Leandro, que ante la represión franquista toman decisiones diferentes: el primero elige el exilio y se va a México, mientras que el segundo opta por el exilio interior y se queda en España. En la carrera personal y profesional de los dos personajes el dramaturgo perfila dos des-

---

7 El texto de esta escena fue escrito en 2002, entre el 20 de julio y el 23 de septiembre. Véase la cronología de la escritura de los nueve textos en Sánchez Arnosi 2013, 35–37.

8 La segunda edición del drama (2013) contiene en total 158 notas a pie de página. En la escena *Dos exilios* podemos encontrar unas 38 notas aclaratorias que ayudan a los lectores contextualizar la situación dramática.

tinios de intelectuales de la izquierda. Para hacer más expresivas las diferencias, Sanchis divide el lugar escénico en “*dos espacios contiguos, pero bien diferenciados en aspecto y atmósfera*” (Sanchis Sinisterra 2013b, 143): en uno de los espacios estamos en la casa de Jorge en México, mientras que, en el otro, vemos el hogar de Leandro en España. En la acotación hay alusión a las partes del día y con eso podemos percibir también el cambio de zona horaria entre los dos continentes: en la parte americana es de día, en la escena europea es de noche. Hay diferencia también en cuanto a las estaciones: Jorge “*lleva ropa veraniega*”, mientras que Leandro está “*en pijama y batín de invierno*” (143–144). Los dos personajes hablan en monólogos paralelos –según la didascalia, Jorge “*mira de reojo al público*” y Leandro “*se dirige al público con cierta brusquedad*” (143–144) – y nos presentan cómo viven en el año 1947<sup>9</sup>. Aunque las voces de los personajes suenan en dos espacios distintos y los hermanos no se ven ni se oyen, tenemos la sensación de que los monólogos casi se entretrejen y se transforman en un diálogo. El uno interrumpe al otro en forma de pregunta-respuesta, sugiriendo que el lazo familiar y la oposición a la dictadura unen a los hermanos a pesar de las fronteras y la distancia geográfica.

Ambos hermanos viven un momento difícil de su vida. Jorge, de unos cuarenta años, está preparando la comida en su “*casa mexicana de estilo colonial*” (143): ha invitado para cenar a su jefe, el director del periódico *Novedades*, donde trabaja ya desde hace cinco años. De su monólogo y de una llamada inesperada llegamos a saber que su vida como periodista exiliado español no es nada fácil en su patria nueva. A pesar de que el gobierno mexicano acogió generosamente a los exiliados, después de la caída de Lázaro Cárdenas en 1940, la política del nuevo gobierno y la opinión de la población no tenían una actitud filorepublicana y no querían apoyar a los refugiados españoles. Por estos cambios políticos, el periodista Jorge tiene que actuar con cautela porque puede perder su trabajo. El guacamole que está preparando mientras pronuncia su monólogo se convierte en la metáfora de la difícil adaptación del inmigrante en la nueva sociedad acogedora (Sánchez Arnosti 2013, 58): “No, no es fácil encontrarle el punto al guacamole ... ni a este país. Te abren las puertas de par en par, pero luego... ¡cuidadito con resbalar!” (Sanchis Sinisterra 2013b, 153).

9 De una frase de Jorge podemos deducir la fecha exacta: “[...] el año pasado: cuando Churchill dijo en Fulton [...]” (Sanchis Sinisterra 2013b, 154). El discurso de Churchill en Fulton –donde nació el concepto telón de acero– fue el 5 de marzo de 1946, así el tiempo dramático es un año después, en 1947.

En el otro espacio es de noche y la figura de Leandro se perfila en semipenumbra. La falta de luz –que está en fuerte contraste con el ambiente luminoso del hogar mexicano de Jorge– sugiere que la situación del hermano en España es más amenazadora. La dictadura penetró ya en la vida privada lo que despierta miedo y terror en el hombre intelectual:

LEANDRO Sí, ya sé: es absurdo, irracional... Despertarse así, en mitad de la noche, con el presentimiento de que van a venir. Pero así es como ocurre, así es como lo hacen... Una denuncia, una sospecha... ¿Qué sé yo?... un rumor, y ya. Se presentan así, en mitad de la noche, lo registran todo y –¡claro que encuentran algo! Cualquier cosa les sirve, si se te quieren llevar... (145–146).

Junto a los periódicos de la izquierda y las obras de autores censurados Leandro guarda en una carpeta también los artículos de su hermano: “La verdad es que escribía bien, el muy cabrón. No acabó ninguna carrera, pero... Sí: talento para esto, lo tenía. Demasiado” (151) – resume su opinión sobre Jorge. El hermano menor no tiene noticia sobre su pariente exiliado y solo especula sobre su destino: “Seguro que le va bien por allá, por... las Américas... (*Pausa.*) ¿Adónde habrá ido a parar? [...] ¿A Santo Domingo? ¿A México?... ¿Al fondo del mar? [...]” (151).

Las palabras de los hermanos ilustran bien los problemas de las dos maneras del exilio. Jorge, cocinando el marmitako y canturreando una canción española evoca su pasado reciente con sentimentalismo. Leandro, por su parte, constata con ironía dolorosa que el otro exilio no es nada: comparando con la realidad en la que él tiene que vivir cada día en España, el exilio de Jorge es solo sentimiento de nostalgia.

Aunque ambos pertenecen a la oposición de Franco, juzgan la situación internacional de manera diferente. Leandro aún tiene confianza en el derribo del sistema dictatorial con ayuda extranjera:

LEANDRO [...] En cualquier caso, esas manifestaciones en Londres, en París, en Nueva York... El pueblo está con nosotros en todo el mundo. Tarde o temprano, los gobiernos, las Naciones Unidas... No sé: algo más que declaraciones y recomendaciones. Incluso aquí, algo se está moviendo... a pesar del miedo y del cansancio. No nos dejarán solos (149).

Jorge, sin embargo, es mucho más pesimista y realista. Ve bien que las democracias dejaron sola a su patria y constata que, para el mundo occidental, lo que cuenta es el anticomunismo de Franco y no les importa que los españoles tengan que vivir en un régimen antidemocrático consagrado con el apoyo de dos dictadores:

JORGE [Después del discurso de Churchill en Fulton] estaba yo con Télez y recuerdo le dije: «Tú, mira un mapa y verás cómo la España de Franco queda a este lado del teloncito ese... Serán capaces de perdonarle su compadreo con Hitler y con Mussolini?»... [...] si los vientos no cambian, a Franco lo dejarán tranquilo (154–155).

El hermano menor no puede borrar de su memoria dos momentos dolorosos del pasado. El primero es la discusión que tuvo con Jorge a la salida de éste: “Pero, en realidad, ¿qué es lo que no le perdono? ¿Que quisiera huir... o que lo consiguiera? ¿No huyeron también, o lo intentaron, otros cientos de miles? ¿No lo intenté... yo también?” (154). Y este recuerdo conlleva también el segundo que nunca confesó a Jorge: que estuvo a punto de abandonar a su mujer y a su hijo y largarse a Francia con sus compañeros de la División 26 (155).

Las frases de los personajes serán cada vez más breves y los dos monólogos se alternan cada vez más rápidamente. El dramaturgo logra crear con esta técnica no solo la ilusión del diálogo –aunque se trate de dos monólogos paralelos–, sino que en un momento la frontera entre los personajes, o sea, la quinta pared que separa invisiblemente los dos espacios se derrumba de verdad. Sucede lo imposible: los dos hermanos que viven en dos continentes se encuentran en un espacio irreal y, como si eso fuera lo más natural, empiezan a conversar. Las memorias de los dos hermanos construyen el espacio mágico donde tal encuentro imposible puede realizarse. Después de unas preguntas sobre la familia se cuentan que les sucedió después de despedirse en 1939. Pero precisamente en el momento cuando los hermanos quieren confesar sus sentimientos más íntimos que les causó la despedida no muy afectuosa hace ocho años, la rígida voz del timbre interrumpe su conversación:

JORGE Llamam a la puerta.

LEANDRO Sí.

JORGE ¿Tú esperabas a alguien?

LEANDRO (*Tras una pausa.*) En cierto modo... sí.

JORGE Yo también.

[...]

*(Suena de nuevo el timbre.)*

JORGE Tengo que abrir... *(Toma fuerzas y bebe del vaso de vino.)* Me espera... Un mal trago.

LEANDRO A mí también.

*(La luz es otra vez como al principio. JORGE y LEANDRO van saliendo. Suena el timbre por tercera vez, más perentorio.) (157–158).*

La escena queda abierta: las emociones silenciadas y los pensamientos no pronunciados en 1939 siguen ocultos también en 1947. Sanchis no nos descubre que querían decirse los hermanos, como tampoco llegamos a saber en qué parte suena el timbre. ¿Llega el jefe de Jorge en México o viene la policía por Leandro en España? Los lectores/espectadores tienen que continuar pensando sobre las posibles versiones de la conclusión de la escena.

### *La frontera*

La otra pieza breve, *La frontera*, de Laila Ripoll originalmente fue publicada en 2003, en el tomo *Exilios. 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos* (Álamo 2003), un proyecto entre 18 dramaturgos (seis por cada país) para compartir una experiencia común: el tema del exilio<sup>10</sup>. Laila Ripoll, en *La frontera* –al igual que Sanchis Sinisterra en *Dos exilios*– logra conectar el tema del exilio con la memoria histórica. Más arriba he citado las palabras de Sanchis Sinisterra según las que los recuerdos que aparecen en *Terror y miseria...* no son suyos sino de sus padres y de la generación que sufría y sobrevivía a la Guerra Civil. En el caso de Ripoll también se trata de recuerdos indirectos y prestados, ya que ella, nacida en 1964, no vivía ni en la guerra ni en los años más difíciles de la dictadura,

---

10 El tomo contiene las piezas de Susana Gutiérrez Posse, Jorge Huertas, Lucía Laragione, Héctor Levy-Daniel, Susana Poujol, Susanna Torres Molina, Antonio Álamo, Guillermo Heras Toledo, Juan Mayorga, Itziar Pascual, Iñigo Ramírez de Haro, Laila Ripoll, Felipe Galván, Estela Leñero Franco, Luis Mario Moncada Gil, Carmina Narro, David Olguín y Hugo Salcedo.

y tenía once años cuando murió Franco. De niña, la dramaturga –al igual que Sanchis– conversaba mucho con sus abuelos, especialmente con su abuela que, en vez de contarle el cuento de Pulgarcito, le contaba historias de la guerra: “Para mí los bombardeos eran un universo muy familiar” – recuerda la autora sobre su niñez (Henríquez 2005, 119). Ripoll elige en su teatro el compromiso con la sociedad de su tiempo, se preocupa por los problemas colectivos y dirige su mirada hacia unas “heridas ocultas bajo aparatosos y sucios vendajes, pero aún no cicatrizadas, que padece la sociedad española” (Pérez-Rasilla 2013, 8).

Nieta de exiliados republicanos, Ripoll dedica esta pieza breve a Aladino Cuetos, su abuelo, y aborda el peregrinaje del joven nieto mexicano de un exiliado republicano español en su intento de cruzar la frontera de los Estados Unidos. En *La frontera*<sup>11</sup>, en un lugar indefinido y fronterizo entre México y los Estados Unidos y entre la vida y la muerte, aparecen dos caracteres que representan a dos generaciones: el Joven y el Abuelo. Como en la pieza de Sanchis aquí también ocurre un encuentro imposible entre el nieto y su abuelo muerto. De alguna manera aquí también se derrumba la quinta pared, pero esta vez se disuelve la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos. La técnica de Ripoll es semejante a la de Sanchis Sinisterra utilizada en su drama *¡Ay, Carmela!* en el que Paulino vivo puede percibir a Carmela muerta y entablar una conversación con la mujer<sup>12</sup>.

En esta pieza breve la dramaturga aborda el tema del exilio desde dos perspectivas marcadas por las distintas vivencias y la diferencia de edad de los protagonistas. El abuelo ya está muerto, sin embargo, no es un fantasma que mueve con soltura en la escena –como lo hizo Carmela–, sino que es un cuerpo desamparado que “*aferra con brazos y piernas al cuerpo de su nieto*” (Ripoll 2016, 80). Insulta tanto verbal como físicamente a su nieto, le golpea y araña su cara (81, 87) y le tilda de “*malcriado, idiota, cretino, maleducado*”, “*necio, desgraciado*”, “*cabeza de chorlito*”, “*muchacho engreído y estúpido*” (80, 81, 84, 88); e intenta persuadirle que se quede en México y no elija una nueva patria donde no conocerá ni el idioma y donde “ni tu nombre te van a dejar conservar. Te cambiarán las vocales y las

11 Se estrenó en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires en 2004 y formó parte del espectáculo *Ciclo exilios* a propuesta de un grupo de dramaturgos argentinos que ya habían iniciado este tipo de trabajo colectivo con *Monólogos de dos continentes* y *La noticia del día*, que dieron lugar a dos volúmenes en los que ya había participado Laila Ripoll (Reck 2012, 63).

12 Ripoll en varias piezas suyas utiliza muertos vivientes como personajes dramáticos. Véase más detalles en Guzmán 2012b.

consonantes. Te quitarán el sentido y la voz de tu madre. [...] Te van a quitar la luz del Mediterráneo” (80–81). Más tarde le pregunta: “¿Dónde piensas hundir tus raíces? [...] ¿Qué vas a hacer en un país donde no tienes muertos?” (84).

El abuelo, en su vida, experimentó el destino exiliado: hace ya sesenta años<sup>13</sup> que llegó a México huyendo de la Guerra Civil española. Así, junto a la nostalgia por la patria, en sus palabras podemos también descubrir el sentimiento de gratitud que el viejo siente por México que acogió hospitalariamente a los exiliados republicanos después de la guerra:

En esta tierra nos recibieron con brazos abiertos, cuando nadie daba por nosotros ni el recorte de una uña. Nos recogieron, nos alimentaron, nos cuidaron. Nos dieron trabajo. [...] Aquí tienes a tus muertos<sup>14</sup>: tus abuelos, algún tío, tu hermanita que nunca llegó a ser grande... dentro de no mucho tiempo también estarán tus padres. ¿A quién tienes en el otro lado, imbécil? ¿Al payaso de McDonalds? (Ripoll 2016, 86).

La patria del nieto ya es el México actual, pero el joven no tiene relación emocional ni con la España de su abuelo, ni con el México que acogió a los exiliados republicanos. Para él “la luz del Mediterráneo”, herencia del pasado familiar no significa nada, es un término totalmente vacío. Él nunca la ha visto y su identidad ya no tiene nada que ver con Europa, o por lo menos él piensa así. Sin embargo, la memoria no se borra, ya que las generaciones que siguen a la que atestigua un trauma lo “recuerdan” a través de reminiscencias transmitidas, tan profunda y afectivamente, por medio de historias, imágenes y comportamientos, que parecen constituir memorias por derecho propio (Hirsch 1997, 11).

El joven está en una encrucijada de su vida: quiere ir a los Estados Unidos a mejorar su situación económica. Es decir, en el momento decisivo de sus vidas, ambos personajes eligieron el difícil camino del exilio, sin embargo, “se trata de dos procesos migratorios distintos, aunque ambos motivados por el objetivo de

---

13 De esta indicación temporal y de la alusión a la fecha de la llegada del abuelo a América, que fue en 1943, fácilmente podemos deducir que la historia se desarrolla en 2003.

14 Como destaca Laetia Rovecchio, “Esta cuestión recuerda en sumo grado al universo de Juan Rulfo en cuyas dos obras, *Pedro Páramo* y *El llano en llamas*, destaca la importancia de permanecer junto a los muertos a los cuales los familiares deben seguir recordando y cuidando como si estuvieran vivos” (2015, 147).

suplir una necesidad íntima que les impide seguir adelante con la vida que desean” (Rovecchio Antón 2015, 146).

Aunque los fantasmas no pesan (“somos aire” (Ripoll 2016, 84) – dice el abuelo), el nieto sufre por su cargo, más veces se hunde en el lodo y ya no puede más: quiere librarse de su rémora. El peso físico del abuelo que carga las espaldas del joven recibe un sentido metafórico<sup>15</sup>: simboliza “el pasado familiar del muchacho y su peso es el lastre que le supone cargar con la memoria de un drama familiar y colectivo” (Fernández Soto y Checa y Olmos 2016, 25). El abuelo quiere refrescar la memoria del joven apelando a todos sus sentidos: le evoca la luz de los campos, los trigales verdes, el sabor del membrillo, el olor a café con leche y a pan recién hecho, la melodía de una canción infantil, el olor a ensaimadas, el olor a brea del puerto, el frío del mostrador de cinc del bar de Paquito, la canción *Suspiros de España* cantada por Conchita Supervía o la voz de Pericón de Cádiz (Ripoll 2016, 81, 82, 86, 87, 89). Todo de lo que su identidad se construyó en su juventud. El abuelo quiere despertar nostalgia en el joven y convencerlo de que no deje atrás su herencia personal y familiar: “¿Qué quieres? ¿Repetir otra vez la misma historia?” (80) – le pregunta. Sin embargo, la evocación de la patria remota no tendrá el efecto esperado por el abuelo, no despierta ninguna emoción en su nieto, porque aquella patria lejana no es ya la suya: “Por si no se ha dado cuenta le recuerdo que son sus recuerdos, abuelo, no los míos” (82) – replica el Joven al muerto.

El nieto se resiste con todas sus fuerzas, lucha contra la imagen del fantasma del abuelo y logra desprenderse del cuerpo del viejo. Al final de la escena el abuelo se hunde en el lodo y el joven sale corriendo sin mirar atrás. Sin embargo, el abuelo no deja que su nieto olvide su pasado: esconde una llave en su bolsillo, “una pequeña llave, antigua, tonta y chica” (89). Es la llave de la casa madrileña del abuelo con la que el viejo transmite al nieto el pasado: “[...] sin ciudad, sin casa, sin puerta, [...] guardarás la llave [...] y la conservarás mientras vivas como un tesoro” (89). La llave simboliza toda la herencia familiar y se convierte en la metáfora del destino exiliado. Una llave que “ha aguantado dos guerras, la cárcel, el campo de concentración, a Franco [...], ha cruzado los Pirineos, ha cruzado el océano, ha vivido decenas de mudanzas [...]” (83). La llave se convierte en un

15 Junto a la metáfora, la imagen del joven que va cargando a sus espaldas al anciano alude claramente también a la tradición griega: Eneas llevando a su padre, Anquises sobre sus hombros (Grimal 2004, 32). Isabelle Reck califica esta imagen de “propia y grotesca” y que recuerda a “Goya y a sus Disparates, Posada y sus Calaveras” (2012, 63).

objeto físico en el que el pasado y el presente se entremezclan y gracias al que el individuo exiliado no puede desprenderse totalmente ni de su pasado, ni de su cultura, puesto que es constitutivo de su identidad (Laurence 2021, 263).

## A modo de conclusión

El exilio es una palabra cargada de múltiples significados: se entiende como un fenómeno geográfico, lingüístico, social y psicológico. Además, quisiera añadir dos categorías más, a las que justamente pertenecen los personajes dramáticos de los textos analizados. Por una parte, hay personas que se mudan de su patria y no piensan regresar a su país de origen, sin embargo, no se sienten exiliados porque su cambio nace de voluntad propia. Por otra, uno puede sentirse exiliado sin abandonar su país natal y para eso se ha creado el término “insiliados” –o sea, los exiliados interiores– que describe a los que no salen, pero aun así se sienten aislados y angustiados (Woodyard 2003, 11), como Leandro en *Dos exilios*.

El teatro es no solo el espacio de encuentro, como decía Grotowski, sino el de identidad y memoria. El teatro debe ser una rebelión en contra de los convencionalismos socioculturales y un espacio artístico de identidad y memoria para realizar el necesario encuentro entre seres humanos (Fernández Soto y Checa y Olmos 2016, 16). Las dos piezas arriba analizadas cumplen ejemplarmente estos requisitos y los encuentros que se realizan en ellas despiertan emociones y plantean varias preguntas a las que los lectores/los espectadores tienen que encontrar las posibles respuestas.

Como constata Edward Said, reconocido investigador de los estudios poscolonialistas, el exiliado existe en un estado a medias, ni completamente cómodo con el nuevo ambiente ni tampoco desconectado enteramente del otro, plagado por semicompromisos y semidesprendimientos (citado en Woodyard 2003, 12). Eso es verdad tanto en el caso de la primera (Jorge, en el texto de Sanchis Sinisterra) como en la segunda y tercera generación de los exiliados (el nieto, en la pieza de Ripoll). El país acogedor de Jorge (en *Dos exilios*) y del abuelo (en *La frontera*) es México, el primer país de destino de los exiliados españoles de la Guerra Civil en el continente americano. Un país que tiene la misma lengua que los protagonistas hablan como lengua materna. Comparto la opinión de Bernardino Osio que dice que exiliarse en la misma lengua, es “exiliarse un poco menos” (2003, 9). O, como dice el Abuelo a su nieto en la obra de Ripoll: “Uno es de donde

su madre le canta” (Ripoll 2016, 81). Por eso, en la suerte de Jorge (en la pieza de Sanchis Sinisterra) sentimos que su exilio, aunque es difícil y duro, no es una ruptura tan categórica y violenta porque con la ayuda de la lengua materna uno puede conservar –por lo menos en parte– sus raíces, su identidad. Al contrario, la emigración del Joven, a pesar de la menor distancia geográfica entre los dos países norteamericanos, es mucho más definitiva e irreversible. Exiliarse de la lengua materna es exiliarse de la propia historia, de la memoria familiar y colectiva, de la cultura donde cada uno se formó (Osio 2003, 10).



Parte tercera

**Lorca, un clásico moderno**



# Presencia y ausencia del hombre en el teatro lorquiano

“Yo no soy un hombre,  
ni un poeta, ni una hoja,  
pero sí un pulso herido.”

(Federico García Lorca 2008, II, 278)

Por el reparto predominantemente femenino del teatro de Federico García Lorca existen solo pocos análisis que se dediquen a una valoración más profunda de los personajes masculinos del dramaturgo granadino. Rafael Martínez Nadal incluso opina que Lorca no logra formar a un héroe masculino que llegue al nivel de sus caracteres femeninos y los hombres existen solo como personajes secundarios. Son figuras sin matices y profundidad psicológica. Quizás, sigue Martínez Nadal, existen solo dos excepciones: Leonardo y Don Perlimplín (1970, 156). La crítica de Lázaro Carreter es aún más fuerte al decir que los hombres del autor granadino son simplemente contrapuntos de las mujeres y son pretextos para las pasiones femeninas (1960, 33).

La opinión de la mayoría de los investigadores es semejante a la de los dos literatos antes citados y casi todos los análisis llegan a la conclusión de que los caracteres masculinos carecen de la complejidad de las mujeres y que ellos no tienen papel tan importante como los personajes femeninos alrededor de quienes se concentra toda la acción dramática. Sin embargo, según mi opinión, los hombres de Lorca –aunque viven en la sombra de las mujeres– sí que tienen papel de relevancia y participan tanto en el desarrollo de la acción del drama como en la evolución de los caracteres femeninos. Por primera vez, Francesca Colechia (1976) y Dennis A. Klein (1977) colocaron en el foco de sus investigaciones a los personajes masculinos de García Lorca y justificaron que estos caracteres merecerían más atención por parte de la crítica<sup>1</sup>.

---

1 De entre los trabajos más tardíos destacaría el libro de Paola Ambrosi y Maria Grazia Profeti

Klein (1977) distingue cuatro grupos entre las obras teatrales de Lorca a base de los personajes masculinos. Al primero pertenecen, según él, *El maleficio de la mariposa*, *La tragicomedia de Don Cristóbal* y *Doña Rosita, Retablillo de Don Cristóbal*, *Mariana Pineda* y *Doña Rosita la soltera*. En estas piezas los hombres son caracteres menos matizados: son héroes románticos o tienen el papel de un sencillo campesino. Al otro grupo clasifica Klein solo dos obras: *La zapatera prodigiosa* y *El amor de don Perlimplín*, cuyos personajes masculinos son hombres ancianos que relacionan su vida con mujeres jóvenes y enérgicas, llenas de erotismo. El carácter del Zapatero y de Perlimplín ya es más complejo que el de los hombres del primer grupo. A la tercera categoría pertenecen las obras en las que aparecen personajes masculinos con rasgos homosexuales: *Así que pasen cinco años* y *El público*. A la última categoría agrupa Klein a los hombres de los tres dramas rurales –*Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*–, entre ellos unos enamorados tímidos y otros súper machos.

Según mi opinión, los caracteres masculinos son clasificables también de otra manera. Propongo distinguir dos clases: a la primera pertenecen los hombres anhelados pero inalcanzables –o sea por su ausencia, o sea porque la relación con ellos está prohibida– por las mujeres; en el otro grupo aparecen los representantes del sexo masculino que son alcanzables por su presencia física, sin embargo, para las mujeres no significan el objeto oscuro del deseo.

Los hombres pueden estar ausentes por diferentes motivos. Don Pedro (*Mariana Pineda*), el Zapatero (*La zapatera prodigiosa*), el Sobrino (*Doña Rosita la soltera...*) y Víctor (*Yerma*) se marchan, así en el espacio se alejan de las heroínas. Un rasgo común en estos *hombres ausentes* es que todos aparecen en la escena durante un tiempo, pero después de su marcha justamente su recuerdo es que está presente y empuja a la acción o a la inacción (Rosita) a las mujeres solitarias.

Leonardo, Víctor y Pepe el Romano representan la categoría del *hombre prohibido* porque la relación con ellos es imposible por las leyes sociales. Pepe el Romano es el único que no está presente en su realidad de carne y hueso, sin embargo, el conflicto dramático se gira alrededor de él y todos los deseos de las mujeres de la obra se convergen en él. Es necesario aún precisar lo ante dicho porque Pepe el Romano es un *hombre ausente* solo para el lector/espectador, ya que las dos hijas, Angustias y Adela se encuentran con él. Sus encuentros tienen

---

(1979), la visión pesimista de Emilio Miró González (1988), el ensayo de foco psicoanalítico de Inés Marful Amor (1991) y la lectura feminista de John P. Gabriele (1994).

lugar fuera de la escena, pero tenemos información de ellos en los diálogos posteriores.

Es verdad que en los dramas más populares de García Lorca los hombres son personajes secundarios, pero en tres obras desempeñan papel principal: el Curianito enamorado de *El maleficio de la mariposa*, Perlimplín en *El amor de don Perlimplín...* y El Joven de *Así que pasen cinco años*. En estos casos es evidente que los hombres no solo existen en la sombra de las mujeres, sino que son caracteres autónomos. En adelante, examinaré a tres personajes masculinos del mundo lorquiano: dos protagonistas y un hombre ausente y prohibido.

## Don Perlimplín

El libro de Ambrosi y Profeti (1979) fue pionero en dedicar más atención al personaje de Don Perlimplín. Los autores italianos opinan que este hombre es el primer personaje masculino en el mundo teatral de Lorca con honduras psicológicas. Perlimplín es una figura simpática y muy humana que se desarrolla durante la historia. Como hombre maduro que se casa con una joven es semejante al Zapatero de *La zapatera prodigiosa*, sin embargo, en su carácter hay algo infantil e inocente. Su criada Marcolfa le reprocha así: “Con cincuenta años ya no se es un niño” (García Lorca 2008, III, 264). La aversión de Perlimplín hacia el casamiento es semejante a la del Zapatero. Los dos hombres no son muy partidarios del matrimonio y, aunque el segundo ya está casado, se queja así: “¿por qué me habré casado? [...] ¡Con lo bien que yo estaba!” (192). Es semejante también la opinión de Perlimplín: “Siempre he pensado no casarme” (265) – dice a Marcolfa.

Otro rasgo común entre los dos hombres es que ambos conocen a las mujeres solo de sus lecturas:

ZAPATERO Yo debí haber comprendido, después de leer tantas novelas, que las mujeres les gustan a todos los hombres, pero todos los hombres no les gustan a todas las mujeres (192).

PERLIMPLÍN Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida. Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante (265).

En la última cita podemos descubrir que no solamente la lectura de los libros entrelaza a los dos hombres, sino que las palabras de Perlimplín evocan al hombre de la primera obra y con la mención del estrangulamiento ya anticipa el desenlace trágico de *Yerma*.

El hombre viejo tiene “la gracia y modales” (268) heredados de su madre. Es interesante la comparación entre madre e hijo sobre todo porque Lorca, generalmente, compara a sus personajes masculinos con sus padres, abuelos o bisabuelos subrayando que la virilidad de los antepasados masculinos está presente (el Novio, en *Bodas de sangre*) o ausente (Juan, en *Yerma*) en el carácter de su personaje. Los rasgos de la madre (*gracia, modales*) de Perlimplín destacan más bien el lado femenino del hombre y su carácter masculino queda en la sombra.

Después de la pedida de la mano de Belisa, Perlimplín evoca de nuevo la historia leída en su niñez, buscando analogía entre su suerte y la del Zapatero estrangulado: “¿Será capaz [Belisa] de estrangularme?” (270) – pregunta con preocupación a Marcolfa. La criada sugiere con su respuesta que, si Perlimplín se comporta como un hombre verdadero, entonces el matrimonio no tendrá problemas.

El amor en Perlimplín se despierta por el erotismo emanado de Belisa: “no te quería. Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestían de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor [...]” (277). La transformación de Perlimplín se siente también en las frases de los duendes que corren la cortina para esconder a la vista la escena de la noche de bodas: “El alma de Perlimplín, chica y asustada como un patito recién nacido, se enriquece y sublima en estos instantes...” (281). Sin embargo, los dos duendes dejan entrever que la noche no se desarrolla según lo convencional.

Perlimplín –después de su noche de bodas– se despierta con cuernos dorados, pero disimula ante Belisa que no sabe que su mujer le engañó. Sin embargo, el hombre ya no es tan inocente y de alma infantil que fue antes de casarse. Cuando Marcolfa le cuenta lo sucedido durante la noche –que Belisa se acostó con cinco hombres–, es casi incomprensible la tranquilidad del hombre cornudo: “Pero yo soy feliz, Marcolfa. [...] He aprendido muchas cosas [...]” (288) – dice a su criada. El corazón de Belisa late por un joven desconocido que es el antagonista de su marido: es un hombre verdadero.

Aunque la mujer recién casada nunca ha visto la cara del seductor, en su fantasía aparece muy plásticamente el desconocido misterioso: “Debe tener la piel morena y sus besos deben perfumar y escocer al mismo tiempo como el azafrán y el clavo. A veces pasa por debajo de mis balcones y mece su mano lentamente en

un saludo que hace temblar mis pechos (288). Perlimplín se dirige a su mujer con una comprensión irracional:

PERLIMPLÍN [...] ;Yo lo sé todo!... Me di cuenta en seguida. Tú eres joven y yo soy viejo... ;Qué le vamos a hacer!... pero lo comprendo perfectamente. [...] te quiero como si fuera tu padre... ya estoy lejos de las tonterías... así es... [...] ;Quién será ese bello joven? [...] Como soy un viejo quiero sacrificarme por ti. Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás. Pero ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes (290–291).

Es decir, el *qué dirán* ya no importa al hombre. Su sacrificio forma parte de un juego diabólico: él mismo se disfraza con la capa roja del seductor misterioso, y con sus cartas y su silueta enigmática encanta por completo a Belisa que no sospecha nada. El plan de Perlimplín –“Yo necesito que ella ame a ese joven más que a su propio cuerpo [...]” (296)– tendrá éxito y el resultado será que el amor de Belisa “raya la locura”.

Perlimplín tiene dos papeles paralelamente: el hombre anciano que por la felicidad de su joven esposa es capaz de sacrificarse, y el desconocido misterioso envuelto en su capa roja. Cuando saca el puñal, dirige el arma contra sí mismo: “Ya muerto, lo podrás acariciar siempre en tu cama [...] sin que tengas el temor de que deje de amarte. Él te querrá con el amor infinito de los difuntos [...]” (301) – dice a Belisa.

Entre los pensamientos del hombre asoma cuatro veces su irracional miedo a la muerte violenta. Por primera vez, cuando habla con Marcolfa contándole la historia del Zapatero estrangulado. La segunda vez es cuando teme que su destino sea semejante al Zapatero. Por tercera vez, cuando habla de sus sentimientos hacia Belisa, otra vez aparece el arma asesina (“como un hondo corte de lanceta en mi garganta” [277]) y, por última vez, en la parte lírica que termina el primer cuadro: “Bisturí de cuatro filos, / garganta rota y olvido” [286]). Es decir, Perlimplín está atemorizado durante todo el tiempo por la muerte, por la idea de que tendrá que morir asesinado por su esposa. Su miedo tiene algún fundamento, claro, porque Belisa, al descubrir que su marido está a punto de matar al enamorado disfrazado, grita así a Marcolfa: “bájame la espada del comedor que voy a atravesar la garganta de mi marido” (301) – cumpliendo (casi) la pesadilla de Perlimplín.

El moribundo Perlimplín quiere sentir por última vez el cuerpo de su mujer que no pudo gozar antes: “Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo... Déjame en este último instante, puesto que tanto me has querido, morir abrazado a él” (302). El hombre de comportamiento infantil al comienzo de la aleluya erótica se transforma por completo y de su juego diabólico podemos descubrir que no es tan cándido y bienaventurado como se mostraba antes: “¡Nunca creí que fuese tan complicado!” (303) – llora Belisa. Allen Josephs destaca también la complejidad del carácter y la doble dimensión de Perlimplín: en una persona representa al amante de capa roja y al marido anciano, al seductor romántico y al hombre sencillo y rústico, al que sacrifica y a la víctima (Josephs 1991, 95–96). A lo largo de la historia Perlimplín se transforma de un hombre racional en un héroe romántico. El Perlimplín racional es impotente, pero el triunfo final es el de la fantasía:

BELISA [...] ¡Me parece que soy otra mujer!

PERLIMPLÍN Ése es mi triunfo.

BELISA ¿Qué triunfo?

PERLIMPLÍN El triunfo de mi imaginación (García Lorca 2008, III, 299–300).

Muchos opinan que Perlimplín es el ejemplo del marido cornudo –lo sugieren los cuernos dorados después de la noche de bodas– sin embargo, según mi opinión, eso no es la conclusión adecuada. García Lorca en una entrevista dijo que “Don Perlimplín es el hombre menos cornudo del mundo. Su imaginación dormida se despierta con el tremendo engaño de su mujer; pero él luego hace cornudas a todas las mujeres que existen” (García Lorca 2008, VI, 532). Con el transformarse en un seductor donjuanesco será un hombre inalcanzable para todas las mujeres. Este misterioso ideal masculino aparece también en la conferencia *Las nanas infantiles* de Lorca: “ese hombre misterioso que está en la puerta y no debe entrar es el hombre que lleva la cara oculta por el gran sombrero, con quien sueña toda mujer verdadera y desligada” (308). Don Perlimplín, tapando su cara con la capa roja, representa para Belisa el hombre idealizado, el alma sin cuerpo.

## El Joven de *Así que pasen cinco años*

El protagonista de *Así que pasen cinco años* es igualmente un personaje masculino, pero él no tiene nombre propio como Perlimplín, el autor le nombra solamente como Joven. La mayoría de los personajes dramáticos de esta pieza está presente en la escena solo fugazmente, la única excepción es el Joven que aparece en todos los tres actos. La historia es la narración de una visión onírica en la que, junto al Joven, conocemos a tres personajes masculinos de relevancia. El Amigo 1, el Amigo 2 y el Viejo, todos son proyecciones de la psique del Joven y simbolizan las diferentes etapas vitales del protagonista. Salen de la imaginación del Joven que proyecta sus propias pesadillas y temores más íntimos en estos caracteres. La crítica, en general, analiza al Joven como un carácter de inspiración autobiográfica, así en sus frustraciones podemos descubrir las de García Lorca: el miedo a la muerte, la vejez, el fracaso del amor heterosexual y la imposibilidad de una vida sexual según las normas tradicionales. Margarita Ucelay opina que, por los motivos antes mencionados, *Así que pasen cinco años* es la biografía a clave onírica de García Lorca (2010, 48).

El Joven entra en la escena en un pijama azul, así su vestimenta ya sugiere la atmósfera onírica de la historia. De su charla con el Viejo y los dos amigos recibimos informaciones importantes sobre el carácter del Joven. Llegamos a saber que no vive para el día de hoy (“Yo guardaba los dulces para comerlos después” [García Lorca 2008, V, 166]) y tiene miedo del mundo de fuera (“Me molesta que las cosas de la calle entren en mi casa” [168]). Sus sentimientos hacia su futura esposa no son muy estables y su amor será cada vez menos fuerte con la espera. Lucha sin cesar con sus propios sentimientos y quiere forzosamente racionalizar su amor. Los sentimientos del Joven hacia la novia son semejantes más bien al amor paternal y no es casual que nombra más veces a la mujer como *mi niña* o *mi muchachita*.

El carácter del Joven, incapaz del amor heterosexual, está completado por los dos amigos y el Viejo que son figuras reales, pero, a la vez, alegóricas. El Amigo 1 es un tipo donjuanesco (“Ayer hice tres conquistas [...] anteaayer hice dos y hoy una [...]” [176]), sin embargo, es interesante notar también que su lenguaje corporal y su contacto físico con el Joven (“*Frota su nariz con la del joven*” [...] “*Le hace cosquillas*” [...] “*luchan*” [...] “*lo coge con la cabeza entre las piernas y le da golpes*” [177–178]) sugieren rasgos homosexuales. Es la encarnación del tópico de *carpe diem* (“Yo prefiero comer [la fruta] verde, o, mejor todavía, me gusta cortar su flor para ponerla en mi solapa” [190]).

El Amigo 2 tiene un carácter afeminado, en las acotaciones podemos leer que: “*De no ser posible que este papel lo haga un actor muy joven, lo hará una muchacha*” (191). Sus expresiones líricas también descubren su carácter afeminado y suave. Vive en un tiempo pasado, en su niñez: “Yo era muy pequeño, pero lo recuerdo con todo detalle” (192) – dice.

Con la ayuda de la personalidad de los dos amigos el dramaturgo dirige nuestra atención en la identidad sexual del Joven, ya que en la incertidumbre entre lo masculino (Amigo 1) y lo femenino (Amigo 2) el protagonista indeciso no logra encontrar el amor. Sin embargo, al Joven no le molesta que su novia le engañó –en eso también se ve la falta de atracción entre el Joven y la Novia–, sino le duele mucho más el amor sin objeto y la pérdida de la posibilidad de ser padre. Este último se siente claramente en el diálogo entre el Maniquí y el Joven que, con su temática (el dolor que sienten ambos por el hijo no nacido), nos evoca ya la tragedia de Yerma.

El Joven está buscando, pues, el amor y su propia identidad sexual. Su yo fragmentado es la proyección de su subconsciente. El Amigo 2 es su yo inmaduro e infantil con rasgos femeninos, mientras que el Amigo 1 representa el lado fuerte y masculino del Joven, por el que anhela, pero no es capaz de alcanzarlo. La figura del Viejo simboliza los acontecimientos venideros, así, los tres encarnan tres dimensiones temporales: el pasado, el presente y el futuro.

El Joven podría ser el esbozo masculino de la futura doña Rosita, ya que la heroína de la obra de 1935 vive semejantemente en un mundo de sueños. Aunque es verdad que el Joven sueña realmente –se trata de un viaje onírico–, mientras que Rosita se marchita en un sueño despierto. Ambos son personajes inactivos, eligen la espera en vez de la vida y sufren por las consecuencias del deseo aplazado. Cuando el Joven se da cuenta de que ha perdido su última posibilidad para el amor –y para la vida–, su muerte ya es inevitable. “No hay que esperar nunca. Hay que vivir” (García Lorca 2008, V, 271) – dice uno de los Jugadores. El mismo mensaje que tendrá *Doña Rosita la soltera...* cuatro años más tarde.

La figura del Joven es comparable también con el Novio de *Bodas de sangre* y no solamente por su semejante estado familiar. Ambos son personajes de carácter débil, les falta la fuerza viril para obstaculizar la decisión de sus novias. La Novia de *Así que pasen cinco años* huye con el Jugador de rugby y la Novia de *Bodas de sangre* se escapa con Leonardo. En ambas obras, las novias destacan la asexualidad y la falta de virilidad de sus novios: “Mi otro novio tenía los dientes helados; me besaba, y sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas. Eran unos labios

secos” (200) – dice la Novia del Joven en *Así que pasen...*; y también las palabras de la Novia de *Bodas...* son semejantes: “tu hijo que era como un niño de agua, frío” (García Lorca 2008, III, 410) que apagaba las pasiones que le quemaban a la mujer desde dentro.

## Pepe el Romano, el hombre ausente

La apoteosis de la belleza varonil –que está presente en toda la obra lorquiana, sea en forma directa, sea en forma indirecta– llega a un nivel casi mítico en *La casa de Bernarda Alba*, aunque físicamente el elemento masculino, como es bien sabido, falta por completo de la escena en este drama. Con este método dramático Lorca logra realizar que el hombre esté continuamente presente entre los pensamientos de todas las mujeres justamente por su ausencia (Miró González 1988, 56). El único hombre que alimenta las pasiones de las mujeres es Pepe el Romano que no es solo *un* hombre sino es *el* hombre para los personajes femeninos encerrados entre las cuatro paredes de la casa. La historia se desarrolla, pues, en un mundo herméticamente cerrado donde viven solo mujeres de quienes privan el sexo masculino. Poncia dice muy acertadamente: “Bernarda [...] no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas” (García Lorca 2008, IV, 392). Por supuesto tampoco es indiferente la fuerza atractiva de Pepe: “Pepe el Romano [...] es el mejor tipo de todos estos contornos” (332) – constata Magdalena. Pepe viene a casarse con Angustias, la hija mayor, aunque, por su edad –Pepe tiene 25 años–, su esposa adecuada sería Adela, la hija menor de 20 años. Es obvio que Pepe elige a Angustias solo por su dinero, ya que la ley natural y los instintos dictarían otra elección. En más frases de las hijas podemos encontrar alusiones al matrimonio por interés, pues está bien claro que no son las emociones que guían al hombre. La frase “necesito una mujer buena, modosa” no es, de verdad, una declaración de amor muy emocional por parte de Pepe y, en el tercer acto, Adela ya dice sin rodeos que Pepe no quiere a su novia designada.

El hombre es un cazadotes y juega con dos barajas. Hay más alusiones a eso y su avaricia también se manifiesta en el anillo de compromiso que tiene tres perlas en vez de diamantes. Pepe el Romano va a casarse con Angustias, pero bajo la oscuridad de la noche no termina sus encuentros amorosos con Adela. Engaña doblemente a las hijas ya que miente que quiere a Angustias, pero seduciendo a Adela despierta vanas ilusiones en esta última. Las noticias de Martirio –dos

veces menciona que vio al hombre junto a una ventana de la casa después de que Pepe se despidió ya de Angustias— ilustran aún más el carácter mentiroso de Pepe.

Las declaraciones de Adela aumentan la fuerza erótica del hombre en nuestra imaginación. La hija menor cuenta a Poncia sus deseos (“Mirando sus ojos me parece que bebo su sangre lentamente” [García Lorca 2008, IV, 353]) y, más tarde, en la discusión con Martirio, también describe su deseo carnal que derrumbe todo: “Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla [...] después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea” (399). Adela describe a Pepe aludiendo a su cuerpo (*ojos, boca*) y también la imagen de *los juncos de la orilla*<sup>2</sup> aumenta el erotismo del cuadro.

Pepe el Romano, a pesar de que no está presente en su realidad física, es un personaje tan dominante como Bernarda. Notemos cuánta fuerza le atribuye Adela, a la que la joven no es capaz de resistirse: “He ido como arrastrada por una maroma” (374); “Seré lo que él quiera que sea” (399); “yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana” (399). Y, al final de la obra, es evidente que para Adela Pepe toma la posición de la madre tirana: “¡En mí no manda nadie más que Pepe! [...] Él dominará toda esta casa” (401).

Sin embargo, entre el Pepe real y el súper macho imaginado (que existe solo en la fantasía de las hijas) hay un abismo enorme. Adela caracteriza al hombre como *un león que está respirando fuera* (401), en realidad Pepe es un hombre de carácter débil y cobarde —en eso, es semejante a Don Pedro de *Mariana Pineda*—, que sale corriendo en su jaca bajo la oscuridad de la noche.

Para Bernarda el hombre es equivalente con el peligro y, por eso, quiere alejarlo de las hijas. Así es entendible porque apresura el matrimonio de Angustias:

BERNARDA Angustias tiene que casarse en seguida.

LA PONCIA Hay que retirarla de aquí.

BERNARDA No a ella. ¡A él!

LA PONCIA ¡Claro, a él hay que alejarlo de aquí! [...] (366).

A pesar de la ausencia física del hombre, Pepe está presente en la casa en tres niveles. Por un lado, todos los pensamientos de las mujeres giran alrededor de él y en

---

2 En el teatro de Lorca los juncos del río y el olivar siempre aluden a los prohibidos encuentros amorosos.

la mayoría de los diálogos mencionan su nombre<sup>3</sup>. Además, a través del retrato su imagen está presente entre las hijas (segundo nivel). La foto la regaló Pepe a Angustias, pero Martirio la robó en secreto de su hermana. En esta escena podemos descubrir las pasiones que siente Martirio hacia Pepe y, además, para Adela, es un buen momento para insultar verbalmente a su hermana jorobada. En este momento el conflicto entre las dos mujeres queda abierto.

El tercer nivel que sugiere la presencia de Pepe el Romano es una señal acústica: “*Se oye un silbido y Adela corre a la puerta, pero Martirio se le pone delante*” (400) – leemos en las acotaciones. Con este silbido Lorca indica no solamente que Pepe está cerca de la casa, sino expresa también la relación subordinada de la mujer al hombre, visto que, generalmente, el amo llama a su perro con un silbido.

María Josefa habla de Pepe como *un gigante que devorará* a las hijas (396). Sin embargo, podemos observar un proceso opuesto a esta exageración de la abuela cuando Angustias habla del perfil desdibujado de su pretendiente: “Muchas veces miro a Pepe con mucha fijeza y se me borra a través de los hierros, como si lo tapara una nube de polvo [...]” (386). Su figura nublada se transforma en un fantasma inalcanzable, semejante al novio de Doña Rosita la soltera.

En *Bodas de sangre*, dos hombres –Leonardo y el Novio– luchan por la misma mujer. En el caso de *La casa de Bernarda Alba* existe solo un hombre y entre las mujeres de la casa se desarrolla la lucha por él. En este caso los dos rivales son Adela y Martirio para quienes Pepe simboliza al hombre prohibido por la moral establecida por la sociedad (novio de su hermana).

Si examinamos las obras teatrales de García Lorca según la cronología de su génesis, podemos observar que el dramaturgo aleja gradualmente a los hombres de la escena. Incluso en las obras donde hay papeles masculinos, al final, los elimina: desaparecen o mueren. Don Pedro deja a Mariana Pineda y no vuelve más; Don Perlimplín se suicida dejando sola a Belisa; el protagonista de *Así que pasen cinco años* muere asesinado; en *Bodas de sangre* Leonardo y el Novio se matan; en *Yerma* nos despedimos de Víctor en el segundo acto y Juan muere estrangulado en la última escena; en *Doña Rosita la soltera...* el Sobrino aparece solamente en el primer acto, luego se va y no vuelve aunque su recuerdo queda grabada en la memoria de Rosita; y por fin, en *La casa de Bernarda Alba* falta por completo el elemento masculino de la escena. La solución de Lorca es singular porque, aun-

3 Con su nombre mencionan al hombre 34 veces, pero en formas pronominales y simbólicas (por ejemplo, el caballo) hay muchas más alusiones a Pepe.

que elimina al hombre, guarda su función dramaturgica, e incluso será aún más fuerte que en las otras obras anteriores –donde el hombre estaba presente en su realidad carnal– justamente por su ausencia. En el último drama de Lorca, *Pepe el Romano* está presente como el duende: no lo vemos, pero lo sentimos por todas partes y de todos los poros de las hijas emana la pasión que sienten por él.

No solo el hombre, sino también el mundo exterior desaparece en paralelo: en *Bodas de sangre* se alternan escenas externas (la boda, el bosque) e internas (la casa de la Madre, la del Padre, la habitación de la Novia, la casa de Leonardo); así es también en *Yerma* (la casa de Juan, la de Dolores / el campo, el torrente, el cementerio, la romería). Además, también la estructura externa de los dramas mencionados sigue los lugares escénicos: *Bodas de sangre* consta de tres actos distribuidos en siete cuadros (3–2–2); *Yerma* tiene tres actos compuestos de seis cuadros (2–2–2); mientras que *La casa de Bernarda Alba* consta de tres actos sin división en cuadros. Es decir, en esta última pieza hay una reducción total, falta por completo la variedad escénica y toda la historia se desarrolla en un espacio único. Mientras que en *Bodas de sangre* y en *Yerma* los homicidios tienen lugar en espacios externos, Adela se suicida en el ambiente asfixiante de la casa de donde no hay posibilidad de salida.

# Rupturas lorquianas en *Así que pasen cinco años*

“Esta locura española no está hecha  
para las gentes que aman la lógica.”<sup>1</sup>  
(Georges de Cuevas citado por García Requena 1959: 88)

“[H]aré el teatro [...] como me dé la gana.”<sup>2</sup>  
(Federico García Lorca citado por Sigüenza 2012)

Federico García empezó su carrera como pianista, se introdujo en el mundo de las letras con la prosa, y llegó a su plenitud artística de su vida trágicamente truncada como poeta y dramaturgo. Si analizamos únicamente estos dos últimos aspectos, es decir, la poesía (desde la poesía tradicional, a través del neobarroquismo gongorista para llegar hasta el surrealismo) y el teatro (la distinción entre *el teatro al aire libre* y *el teatro bajo la arena*), podemos observar unas rupturas –o, tal vez, mejor dicho, unos giros fundamentales– estrechamente unidas, por un lado, a las tendencias literarias y a las vanguardias de los años veinte, por otro lado, muy determinadas por la vida más íntima de Federico García Lorca. El presente capítulo examina un segmento especial de estas *rupturas lorquianas* a través de *Así que pasen cinco años*. *Leyenda del tiempo*, una obra particular de la dramaturgia lorquiana.

## La génesis del drama y el concepto de la *irrepresentabilidad*

Después de conocer tanto el fracaso (*El maleficio de la mariposa*) como el éxito (*Mariana Pineda*) en los teatros madrileños, Federico García Lorca empezó a

---

1 Palabras del marqués Georges de Cuevas después del estreno de *Así que pasen cinco años* en París (1959), bajo la dirección de Marcelle Auclair.

2 Palabras de García Lorca dadas en una entrevista de 1931 a la revista *Miradero*, recuperada por el Centro de Documentación Teatral.

escribir durante su estancia en América (1929–1930) –en los Estados Unidos y en Cuba– un teatro completamente diferente de lo habitual. Sobre la génesis de este nuevo rumbo dramático, el dramaturgo granadino habló a sus padres en una carta suya: “He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución” (García Lorca 1997, 657). Sin duda alguna, unas palabras muy ambiciosas y radicales, aunque no dicen nada sobre en qué consiste la renovación que el dramaturgo pretende realizar. Sin embargo, es descifrable un fuerte descontento con la actual situación teatral de su país natal, un disgusto que se alimentó de un teatro comercial de calidad muy baja, imperante en aquel entonces en la vida teatral española.

Este “teatro del porvenir”, la nueva dirección dramatúrgica de Lorca será marcada básicamente por dos textos redactados (en parte) en Nueva York y en Cuba, *El público*, obra fragmentada, y *Así que pasen cinco años*, un drama concluido ya en Granada, el 19 de agosto de 1931. Con esta línea innovadora encaja también la *Comedia sin título*, pieza inacabada y en la que Lorca estaba trabajando el funesto verano de 1936.

Lorca mismo engendró una nueva categoría para indicar la difícil accesibilidad de estas obras. No solamente las menciona como ejemplos del *teatro del porvenir*, sino también con los lemas *teatro bajo la arena*, *teatro irrepresentable* o *comedias imposibles*. En su definición, muestra una actitud marcadamente negativa respecto al *teatro al aire libre*, *representable* o *posible*<sup>3</sup>, es decir, ya en los términos usados por Lorca se manifiesta su voluntad de romper con el teatro tradicional, visible y fácilmente accesible para un público de mal gusto.

El adjetivo *irrepresentable* puede referirse tanto a la realización escénica como a lo que concierne la recepción. En el momento del nacimiento de estos textos, en los años treinta, ambos factores eran problemáticos. Sin embargo, con el desarrollo de las técnicas teatrales, la escenificación ya no presenta dificultades insolubles para los directores. El otro factor, el de la recepción, es un punto más complicado, ya que es mucho más difícil formar el gusto de los espectadores. Varias declaraciones de Lorca revelan que el artista granadino estaba muy consciente de estos puntos problemáticos de sus propias obras *imposibles*: “no tengo la pretensión de estrenarla [...]” (Monleón 1978, 51), dijo justamente de *Así que pasen cinco años*.

---

3 García Lorca usa estos términos en *El público*.

Podríamos preguntar, ¿por qué no tenía García Lorca confianza en la posibilidad de una puesta en escena? ¿Por qué se intimidó entonces? Años más tarde, en 1935, justamente él escribió en su famosa *Charla sobre teatro* que:

El teatro se debe imponer al público y no el público al teatro. [...] el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar (García Lorca 2008, VI, 429).

Entonces, ¿se convirtió Lorca en un “maestro tímido y adulón”? ¿No se atrevió a arriesgar su fama? Diría que no, solamente comprendió con un sano juicio que el público de aquel entonces no estaba preparado para el entendimiento adecuado de estas piezas. Además, veía claramente también que antes de presentar sus *comedias imposibles*, tuvo que “demostrar una personalidad y tener derecho al respeto” (Monleón 1978, 51).

A pesar del inicial pesimismo sobre la representabilidad de la pieza, el primer intento de una puesta en escena de *Así que pasen cinco años* fue en mayo de 1936, bajo la dirección de Pura Ucelay con la colaboración del mismo Lorca, sin embargo, los acontecimientos políticos de España obligaron al Club Teatral Anfístora a posponer el estreno que, por la muerte de Lorca en agosto, no se realizó nunca. Así, no podemos saber si la *Leyenda del tiempo* hubiera sido un éxito o un fracaso catastrófico en aquel momento. La obra quedó *bajo la arena* en la España franquista durante cuarenta años, hasta 1975, cuando un grupo de jóvenes estudiantes aficionados del Liceo Francés de Madrid la puso en escena (García Pavón 1975, 62). Luego, la primera puesta en escena por una compañía profesional española fue en 1978, bajo la dirección de Miguel Narros (López Sancho 1978, 47–48).

Volvamos ahora a la cuestión de la *irrepresentabilidad*. Si García Lorca hubiera considerado las dificultades técnicas de su obra, entonces ¿por qué no clasificó también su primera pieza, *El maleficio de la mariposa*, en la categoría de las obras *irrepresentables*? En aquella obra de primicias, aparecen en las tablas unos insectos que nacen, mueven, se enamoran y mueren como unos seres humanos. El escándalo que causó la puesta en escena de aquella obra es bien conocido y, desde este punto de vista, *El maleficio* podría pertenecer –por la incompreensión del público– al grupo de las posteriores obras *imposibles* de la dramaturgia lorquiana.

Sin embargo, –y eso también apoya mi opinión de que Lorca no pensaba en las dificultades técnicas de una puesta en escena, sino más bien en las capacidades de entendimiento de la parte receptora–, en *El maleficio* aún se puede captar fácilmente la acción dramática y el mensaje humano, solo el trasplante de esta problemática al mundo de los animales fue que levantó la indignación del público. El mismo tema, con un tratamiento melodramático y almibarado, seguramente habría cosechado un éxito clamoroso. Los textos que pertenecen al grupo de las llamadas obras *imposibles* son mucho más complejos y herméticos que la primera pieza de teatro de Lorca, aunque en germen ya en *El maleficio* podemos descubrir algunas líneas temáticas muy propias del futuro dramaturgo. Además, *El público* y *Así que pasen* tocan unas preocupaciones muy personales de su autor, así, con su puesta en escena, Lorca habría abierto su intimidad ante el público, habría quedado desnudo ante todo el mundo, un motivo más que seguramente alimentó su idea sobre la *irrepresentabilidad*.

El argumento básico de *Así que pasen cinco años* es muy simple y resumible en algunas frases. Un joven espera casarse con su novia “así que pasen cinco años”. Terminada la espera, el joven busca a su novia, pero ella no le ama ya, y se va con otro hombre. El joven recuerda a la Mecnógrafa que hace cinco años le amaba y decide buscarla para no perder la posibilidad de amar y ser amado. Esta vez es la mujer, la Mecnógrafa, que quiere esperar y, por eso, le propone al joven otra espera de cinco años. El joven se queda solo y muere.

Esta aparente sencillez argumental oculta unos significados más profundos que exigen una atención aguda para percibir la complejidad de la obra. Por un lado, ya complica mucho esta supuesta simplicidad de la trama que la acción dramática está instalada en el plano de la irrealidad, o sea en una realidad onírica, sin el control de la lógica racional, en unas introspecciones que se desarrollan en la mente del Joven, protagonista de la obra. El resultado son unas situaciones y diálogos a veces poco comprensibles y, al parecer, sin ninguna relación entre sí. Por otro lado, también el tratamiento temporal dificulta la situación, ya que al comienzo de la obra un reloj da las seis, mientras que al final el mismo reloj da las doce, aunque es evidente que solamente es el eco que dobla la voz de las horas. Así, el reloj da las seis, la misma hora que al comienzo. Es decir, el tiempo no pasa en esta obra.

*Así que pasen* es un texto denso en el que subyacen todos los grandes motivos del mundo lorquiano. De la gran complejidad temática quisiera detallar solo dos aspectos: la frustración amorosa desde el punto de vista masculino y la cuestión del tiempo como problemática central de este mundo onírico.

## Rompimiento con el amor tradicional

García Lorca creó los papeles femeninos más memorables de la historia del teatro y escribió *La casa de Bernarda Alba* cuyo reparto es completamente femenino. Sin embargo, es también conocida la opinión de varios críticos que piensan que, en la frustración de las heroínas dramáticas, Lorca escribió su propio anhelo por el hombre. Además, en varias obras es bien perceptible que el dramaturgo de Fuente Vaqueros enfoca en el hombre y sus sufrimientos amorosos. En *El maleficio de la mariposa* es el curianito que sufre por el desdén de la hermosa e inalcanzable mariposa. En su primer éxito teatral, *Mariana Pineda*, también hay un hombre, Fernando, el primo de Marianita que sufre por su amor no correspondido. En *La zapatera prodigiosa*, también es el hombre que tiene que soportar los regaños de su mujer y las habladurías de los otros. En *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, el hombre se sacrifica suicidándose por amor. En *Yerma*, aunque la problemática de la maternidad frustrada se centra en la figura de la protagonista, en su sombra hay un hombre, Juan, que otra vez sufre y muere por la falta del amor correspondido. En *Bodas de sangre*, hay también dos figuras masculinas, el Novio y Leonardo, que igualmente sufren y mueren por el amor. Al parecer, también *Así que pasen* podría plantear la misma problemática, ya que el Joven se desilusiona por el comportamiento y el abandono de su Novia. Sin embargo, hay que ver que en la *Leyenda del tiempo* no se trata de la misma cuestión que aparece en las otras obras citadas. Con una lectura más atenta podemos descubrir que *Así que pasen* no representa la frustración amorosa que siente un hombre por una mujer, sino que es descifrable la problemática de la identidad sexual y la de la homosexualidad: el verdadero secreto del Joven es que no está enamorado de la Novia ni de la Mecnógrafa. Para él, el amor es un puro concepto idealizado y, al contemplar de cerca este ideal inalcanzable, siempre se rompe su encanto: “¡Pues si yo me pongo a pensar en ella! La dibujo, la hago moverse blanca y viva, pero de repente, ¿quién le cambia la nariz o le rompe los dientes o la convierte en otra llena de andrajos que va por mi pensamiento monstruosa como si estuviera mirándose en un espejo de feria?” (202),<sup>4</sup> pregunta el Joven evocando a su Novia, cuya hermosura lejana se convierte en una imagen fea y repugnante. Aunque el Viejo, aludiendo a la famosa teoría de Heráclito, intenta persuadir al Joven de que el cambio es parte integrante de la vida, el hombre insiste en los detalles más

4 Todas las citas del drama son de la edición de Margarita Ucelay (García Lorca 2010).

desagradables de la mujer: “la última vez que la vi no podía mirarla muy de cerca porque tenía dos arruguitas en la frente, que [...] le llenaban todo el rostro y la ponían ajada, vieja, como si hubiera sufrido mucho” (204). ¿Un hombre enamorado hablaría así de su amada? Luego añade: “Tenía necesidad de separarme para... ¡enfocarla!, ésta es la palabra, en mi corazón” (204). El amor, en su concepción romántica, no necesita *enfoque* ni una distancia *separadora* para que la mujer se embellezca en la memoria del hombre. Este amor abstracto e intelectualizado en la conciencia del protagonista es lo que impide una verdadera relación amorosa entre el Joven y la Novia (Sheklin Davis 1967, 318).

La *Leyenda del tiempo* contiene muchas alusiones a la impotencia sexual del Joven. Por ejemplo, las preguntas de la Novia nos dibujan a un hombre fuerte y viril “¿Y tú no eras más alto? [...] ¿No tenías una sonrisa violenta que era como una garra sobre tu rostro? [...]. ¿Y no jugabas tú al rugby? [...] ¿Y no llevabas un caballo de las crines y matabas en un día tres mil faisanes?” (266–267), con unas expectativas a las que el Joven no puede corresponder. Otra alusión a la impotencia del Joven aparece poéticamente en los versos del Maniquí: “[...] eres dormida laguna, / con hojas secas y musgo / donde este traje se pudra” (280–281).

Es revelador también cómo habla el Joven de su prometida: la nombra *muchachita* o *niña* como si no se atreviera a enfrentarse con una mujer hecha y sexualmente madura. Igualmente, el Joven llamará a la Mecanógrafa una *niña*. La reacción del Joven cuando llega a conocer la infidelidad de su Novia y que ella quiere romper su compromiso es tampoco muy viril: no siente rabia ni celos por su rival, el Jugador de rugby. Piensa únicamente en sus hijos no nacidos, es decir, la mujer le interesa solo en su función maternal. Con el fracaso del matrimonio, para el hombre se desvanece también la posibilidad de ser padre. La privación del hijo es que causa un verdadero dolor en el Joven, y no la pérdida del amor: “No es tu engaño lo que me duele. Tú no eres nada. Tú no significas nada. Es mi tesoro perdido. Es mi amor sin objeto” (271–272).

Tanto *Así que pasen cinco años* como *El público* adelantaron su época sobre todo por tratar el tema de la homosexualidad, crípticamente aun en la primera, y sin disimulos ya en la segunda obra que era –como escribió Lorca a Martínez Nadal– “un teatro de escándalo [...] [y] de tema francamente homosexual” (García Lorca 1997, 690). En ambas piezas podemos sentir “la angustia de un escritor condenado a enmascarar su propia identidad por culpa de una sociedad injusta” –opina Gibson (2010, 438)–, y aun a sabiendas lo escandaloso que eran las dos obras, el granadino sentía *satisfechísimo* (García Lorca 1997, 690) de su teatro nuevo.

## Rupturas temporales

En cuanto a los distintos espacios escénicos (la biblioteca, la alcoba de la Novia, un bosque con un teatro reducido), podemos ver que son pocos, concretamente tres espacios correspondientes a los tres actos, salvo la última escena que vuelve al mismo lugar del acto primero (la biblioteca). Estos lugares, aunque parecen concretos, son muy simbólicos, proyecciones estrechamente relacionadas con el estado de ensoñación del Joven, sin embargo, en su realización escénica no presentan ninguna dificultad técnica.

Por lo que se refiere al reparto, es sobresaliente la gran cantidad de actores y los cambios muy rápidos entre su aparición y desaparición. Naturalmente, eso puede dificultar la tarea de un director, sin embargo, el sistema de los personajes es también realizable escénicamente.

Si los lugares y los personajes son entonces factibles y *posibles*, entonces hay que volver nuestra atención al tiempo de la acción dramática, un “delicadísimo rompecabezas” (Monleón 1978, 51), en el que puede enraizarse la problemática de la (*ir*)representabilidad.

El mismo Lorca definió como tema de su obra “el tiempo que pasa” (2008, VI, 564). Así, no hay motivo por qué dudar en eso, es decir, el tema principal, incluso el verdadero protagonista de la obra es el tiempo. El mismo título y el subtítulo nos lo descubren: el primero indica el paso del tiempo sugiriendo la sensación de la inseguridad con una frase cortada –¿qué sucederá entonces cuando pasen cinco años?–, mientras que el otro, *Leyenda del tiempo*, explícitamente nos define la preocupación central de la obra<sup>5</sup>.

El dramaturgo, aunque respeta la estructura de los tres actos, rompe el tradicional teatro gobernado por las tres unidades de tiempo, acción y espacio. En el tratamiento del tiempo, Lorca hace una confusión total: “es una obra de teatro sobre el tiempo empeñada en perturbar las firmes convicciones de tiempo en el teatro” (Fernández Cifuentes 1986, 264).

En la obra, como he mencionado, aparece un reloj, pero no en su función de medir el tiempo, sino como uno que sirve justamente para marcar la inmovilidad del tiempo. Como el poeta evoca en su suite “Meditación primera y última”, “el Tiempo se ha dormido / para siempre en su torre” (García Lorca 1983, 160), aquí

5 Sobre el concepto del tiempo subjetivo y la relatividad del tiempo (y de los relojes) véase más detalles en Katona 2015b y 2017b.

también el reloj toca las seis horas tanto al inicio como al final de la obra. En el segundo acto, al parecer, hay un salto de cinco años en la cronología de la acción dramática: vemos a la Novia después de que ella ha vuelto de su viaje de cinco años. La visión fabulosa del primer cuadro del último acto carece de una concreta dimensión temporal, pero al final de la obra vuelve el reloj del primer acto, dando las doce que, en realidad, son las seis dobladas por el eco. Es decir, Lorca omite el paso del tiempo y lo trata arbitrariamente. Eso también explica el mismo rasgo onírico de toda la obra, ya que solamente el sueño puede prescindir de la regla del flujo tradicional del tiempo.

Es engañosa también la alusión a las diferentes partes del día. El primer acto comienza con una tarde y anochecer, en el segundo acto es de noche, como lo demuestra la presencia de la luna y la eclipse que el Padre está esperando. Lógicamente, en la misma noche se desarrolla la escena del bosque y el último cuadro, que tiene lugar en la biblioteca del primer acto, también repite la misma hora del comienzo del drama. Es decir, junto a la verdadera inmovilidad temporal, también podemos notar una aparente construcción circular.

Además, la repetida alusión al Niño y el Gato muertos sirve también para confundir la dimensión cronológica de la obra: en el primer acto, las dos figuras poéticas acaban de morir, en el segundo, el gato está muriendo, es decir, parece que esta escena sucede unos minutos antes del primer acto, aunque, como sabemos, según la acción dramática han pasado cinco años ya. En el último acto, el Niño muerto cruza la escena y, la Máscara amarilla, supuesta madre del Niño, justamente vive en esta confusión de los planos temporales, sin saber en cuál de los dos (pasado, presente) está viviendo. En la última escena, llegamos a saber que acaban de enterrar al Niño muerto. Estas situaciones sugieren la simultaneidad temporal de la obra.

La alusión al tiempo también es un elemento constante de los diálogos, que tienen un tinte irracional y surrealista justamente por el tratamiento particular del tiempo. El primer diálogo de la obra se ocupa del tiempo y aborda la importancia del recuerdo que, a pesar de su carácter pasado, en esta situación onírica recibe un matiz ilógico, ya que “hay que recordar, pero recordar antes [...] hay que recordar hacia mañana” (194). Por eso podemos entender cuando más tarde el Viejo no quiere recordar de manera normal, es decir, hacia el pasado: “No recuerdo nada” (235), dice el anciano. Según la propuesta del Viejo, el paso del tiempo no hay que medirlo con años, sino con otras formas menos usuales, como “nieves”, “aires”, “crepúsculos”, “lunas”, “rocas” o “nortes de nieve” (198, 324), una cronología rara, aceptable únicamente en un mundo irreal.

La meditación sobre el tiempo está presente tanto en la frase de inspiración heraclítica sobre el perpetuo devenir y del fluir (“El agua que viene por el río es completamente distinta de la que se va” [202]) como en los enunciados absurdos del Viejo (“Se me olvidará el sombrero... [...] es decir, se me ha olvidado el sombrero” [214–215]), o en los juegos con los tiempos verbales en las discusiones entre el Viejo y los amigos (“VIEJO Sí, sí pero lo pasado, pasado. AMIGO 1° Pero si está pasando” [231–232] y “AMIGO 2° (*Sereno.*) ¡Claro! ¡Todo eso pasa más adelante! VIEJO “Al contrario. Eso ha pasado ya” [240]).

Como hemos visto, inmovilidad, circularidad y simultaneidad, todas caben en la dimensión cronológica de esta obra-sueño, y todas apoyan la arbitrariedad del dramaturgo evocada también por la segunda cita al comienzo de este capítulo: “[...] haré el teatro [...] como me dé la gana” (Sigüenza 2012).

## Personajes y fragmentación del sujeto

La cuestión de los personajes puede ser un punto problemático en cuanto a la cuestión de la *irrepresentabilidad*, porque en total se presentan 28 personajes en la escena<sup>6</sup>, entre ellos animales, personajes de *la commedia dell'arte* y unas figuras raras que no hablan, solo pueblan el bosque en el último acto. Todos llevan nombres genéricos, con la excepción del criado Juan. Lo que llama la atención ya de la primera lectura, es que de esta larga lista solo muy pocos se presentan en la escena varias veces y permanecen en ella durante mucho tiempo: solo el Joven es que está presente a lo largo de toda la obra.

La mayoría de los personajes no son seres humanos de carne y hueso, son más bien unas ideas, sin profundidades psicológicas. Por la rapidez con la que la mayoría de las figuras dramáticas pasa ante nuestros ojos, tampoco pueden recibir una psicología elaborada o detallada. Son desdoblamientos psíquicos del Joven, es decir, surgen de su mente, y en ellos el protagonista proyecta sus ansias y temores. Además, como el Joven es una figura autobiográfica del mismo Lorca, en sus angustias podemos descubrir las propias pesadillas del granadino. Aunque todo lo que sucede en la obra se desarrolla en el plano del sueño, los acontecimientos

6 Aunque la lista de los personajes se varía según las diferentes ediciones, aquí me apoyo en el texto editado por Margarita Ucelay que se refiere al ejemplar manuscrito usado por el Club Teatral Anfistora para los ensayos de la fallida primera puesta en escena de 1936 (García Lorca 2010, 188).

oníricos del Joven son pesadillas muy reales del mismo García Lorca ante la inevitabilidad de la muerte, el sentimiento del fracaso heterosexual y la imposibilidad de llegar a la plenitud sexual. Así, Ucelay, en su *Introducción* al drama, tiene razón al interpretar el texto como “una autobiografía en clave onírica” (2010, 48), y pienso que, desde este punto de vista, las frases del Joven son muy expresivas y resumen condensadamente todo el problema vital del mismo Lorca: “¿Crees tú que yo puedo vencer las cosas materiales, los obstáculos que surgen y se aumentarán en el camino sin causar dolor a los demás?” (233). Además, en las palabras del Amigo 1º, “Yo hago lo que me gusta, lo que me parece bien” (241), aparece la misma libertad deseada que expresó García Lorca respecto al proceso de la creación en su entrevista ya citada (“[...] haré el teatro [...] como me dé la gana” [citado en Sigüenza 2012]). Pienso que no podemos dudar ya en la inspiración autobiográfica de los yoes del protagonista de *Así que pasen cinco años*.

El Joven está buscando el amor y, a la vez, su propia identidad sexual. Su yo se fragmenta en las proyecciones de su subconsciente: el Amigo 2º simboliza su estado inmaduro e indeciso (el pasado), el Amigo 1º es su lado viril a lo que el Joven anhela llegar, pero no puede convertirse en él (el presente), mientras que el Viejo es la proyección de lo que le sucederá (el futuro). Entre sus yoes hay una fuerte tensión, que se convierte en un choque abierto entre el Viejo y el Amigo 2º.

En su estado de ensoñación, el Joven se convierte en un ser inactivo: quiere esperar sin darse cuenta de que en esta inútil espera pierde toda su vida y tiene que sufrir por las consecuencias del amor aplazado. Cuando se despierta a la posibilidad perdida, ya es tarde, y así, al final, tiene que morir inevitablemente, porque: “No hay que esperar nunca. Hay que vivir” (351). Podemos captar el mismo mensaje al final de *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* (1935), cuyo protagonista con su espera eterna se priva de la posibilidad del amor y se marchita sin vivir.

El carácter del Joven tendrá reminiscencias no solamente en la figura cursi de Doña Rosita, sino también en el Novio de *Bodas de sangre* (1933), cuyo carácter será igualmente débil, sin la necesaria fuerza masculina para obstaculizar que su novia siga el camino de la sangre con Leonardo. La frialdad y la asexualidad del Joven se pone de manifiesto también en la opinión menospreciadora de la Novia cuando ella habla de su prometido al Jugador de rugby: “Mi otro novio tenía los dientes helados; me besaba, y sus labios se le cubrían de pequeñas hojas marchitas. Eran unos labios secos” (247). Sus palabras tendrán eco en las palabras de la Novia de *Bodas de sangre* (“tu hijo era un poquito de agua [...] era como un niño de agua, frío” [García Lorca 2000, 162]), que se justifica acusando a su Novio por

no tener aquella aplastadora fuerza viril (“el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes [...] el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar” [162–163]) que Leonardo sí que posee. En el diálogo entre la Novia y su Criada, otra vez podemos descubrir que la capacidad del héroe de afirmar su virilidad es lo que le falta al carácter del Joven: “NOVIA ¿Te dio la mano? CRIADA (*Con alegría.*) Sí; me dio la mano. NOVIA ¿Y cómo te dio la mano? CRIADA Muy delicadamente, casi sin apretar. NOVIA ¿Lo ves? No te apretó” (254).

El Joven tiene una relación particular con tres caracteres masculinos, las tres proyecciones de su propia mente. El primero es el Viejo que es la proyección de su yo futuro. En su primer diálogo aparecen rasgos peculiares del tiempo, el Viejo mismo es la personificación del tiempo, pero no en su concepción cotidiana, sino en un aspecto más personal. Es el futuro que representa un tipo de guardián del Joven que siempre quiere convencer al protagonista sobre la utilidad y la hermosura de esperar. El Viejo quiere hacer durar el tiempo para no gastarse y que no le llegue la muerte. Apoya al Joven en su encerramiento, diciéndole: “Están las cosas más vivas dentro que ahí fuera, expuestas al aire o la muerte” (205–206). En el último acto vuelve herido y sangrando, proyectando la muerte próxima de su yo joven.

Los dos Amigos del Joven representan también dos voces del interior del protagonista. El Amigo 1° es un tipo donjuanesco, representante del *carpe diem*, el gozo de la vida de aquí y ahora (“Yo prefiero comerla [fruta] verde, o, mejor todavía, me gusta cortar su flor para ponerla en mi solapa” [234]). Es un mujeriego que fanfarronea con sus conquistas y emana una virilidad y vitalidad que hacen falta del Joven. Frente al Joven, que quiere cerrar las ventanas y no entrar en contacto con el mundo de fuera, el Amigo 1° no soporta el calor, quiere abrir las ventanas y amenaza al Joven: “Y con un bastón te voy a echar a la calle” (211). Es el contrapunto del carácter del Viejo que hasta siente asco hacia el anciano. Cada uno de ellos representa dos lados del Joven: el lado incierto que siempre quiere prolongar el tiempo y aplazar el encuentro del amor, y el otro, activo, que vive en el presente aprovechando lo que le da el momento. A pesar de su fuerte machismo, es interesante notar una alusión a la homosexualidad, tema subyacente en esta obra. Podemos descubrir este rasgo cuando él menciona a un domador de caballos que, según el amigo, puede ser muy hermoso, mientras que una mujer, muy fea. No faltan las alusiones homoeróticas tampoco de su relación con su yo real, con el Joven: frota con su nariz la del Joven, le hace cosquillas, luchan, y el Amigo 1° golpea la cabeza del Joven entre las piernas y le da golpes.

El Amigo 2º es el contrario del primero, un tipo afeminado, cuyo carácter andrógino se manifiesta ya en las acotaciones. El Amigo 2º tiene un carácter entregado al pasado, al ayer, expresado muy poéticamente: “Quiero morirme siendo ayer” (237), incorporando al final del primer acto un fragmento de la *Suite del regreso*, poema juvenil de Lorca (García Lorca 2008, VII, 824). Tanto en la figura del Viejo como en la del Amigo 2º, Lorca logra proyectar su propio miedo de la vejez y de la muerte, un temor que le acompañó durante toda su vida: “no quiero estar lleno de arrugas y dolores” (237), dice su yo adolescente. Lorca dramatiza con los dos caracteres de los amigos la problemática identidad sexual del Joven. Uno es viril, otro es femenino, y en esta incertidumbre no logra encontrar el amor.

El Jugador de rugby es un héroe típico del cine mudo, ya que no habla, solo fuma sus cigarrillos, uno tras otro, emanando un aire de macho. Es la encarnación de la virilidad, lo fecundo activo que la Novia está buscando. Robert Lima opina que en la figura del Jugador de rugby “puede encontrarse un esquema preliminar de Leonardo” (citado por Ruiz Ramón 1997, 190) de *Bodas de sangre*. Es verdad que la Novia le caracteriza con semejante encanto como lo hará la Novia del drama de 1933, con su mudez, sin embargo, el Jugador es realmente una figura inactiva. Con su *ausencia vocal* se aumenta su lado enigmático y se convierte en el objeto oscuro del deseo de la mujer, semejantemente al futuro Pepe el Romano que, incluso con su ausencia física, simbolizará al hombre inalcanzable para todas las mujeres de *La casa de Bernarda Alba*, excepto Adela.

En el reparto de la *Leyenda del tiempo* están incluidas varias figuras femeninas también, entre ellas se destacan la Novia, el Maniquí y la Mecnógrafa. García Lorca, gran maestro de crear a unas heroínas inolvidables, esta vez no le ofrece el protagonismo a una mujer, ni se detiene mucho en dibujar psicológicamente el alma femenina, sin embargo, está visto que le da especial importancia a la elaboración visual de las figuras femeninas, por ejemplo, en las acotaciones detalla, a veces minuciosamente, sus trajes decorativos.

En la descripción de la alcoba y de las ropas de la Novia, ya podemos sentir la cursilería intencionada que caracterizará su *poema granadino del novecientos* sobre Doña Rosita. Su visión sobre el amor romántico recibe este tinte cursi que se emana también del ambiente. La Novia lleva el mismo nombre genérico que tendrá la futura Novia de *Bodas de sangre*, incluso en su diálogo con la Criada ya podemos descubrir la prefiguración del discurso entre los personajes homónimos del drama posterior. Los presentimientos de ambas Novias son negativos, ya que no sienten amor hacia sus prometidos. La diferencia entre las dos es que la Novia

de *Así que pasen...* rompe con el Joven antes de la boda, así ella se convierte en una mujer activa que no se somete ni a la voluntad de su padre ni a la de su prometido. Abandona al Joven, quiere seguir el camino de sus instintos y buscar el verdadero amor y la sexualidad sin los obstáculos de las normas sociales.

Al Maniquí, un objeto asexual, pero vestido del traje de la Novia nunca usado por la mujer adúltera, podemos valorarlo como un carácter femenino. El Maniquí, un objeto animado, es un carácter vacío que llama la atención del Joven sobre su propia culpa por no tener fuerza sexual y por no mostrar la mínima huella de la virilidad. Además, tirando un traje rosa de niño, el Maniquí hiere al joven en su punto más sensible, recordándole a su hijo no nacido. Sin embargo, el Joven no renuncia de su hijo, y sigue buscando a otra mujer, una mujer a quien espera el traje de novia y cuyo vientre dará vida al hijo esperado: “Mi niño canta en su cuna, / y como es niño de nieve / aguarda calor y ayuda” (285). El Maniquí vuelve en el último acto, esta vez como un torso mutilado, sin cabeza y brazos, un objeto mudo que será testigo de la muerte del Joven. El Maniquí no solamente despierta la paternidad frustrada del Joven, sino que, él mismo es, a la vez, la prefiguración de la maternidad imposible, tema futuro de *Yerma*. Así, viendo esta continuidad en dibujar los caracteres del Joven, del Maniquí y el de Yerma, ya no es sorprendente la opinión de Encarnación López Júlvez, la “Argentinita”: “La obra [*Yerma*] es la propia tragedia de Federico. A él lo que más le gustaría: en este mundo es quedar embarazado y parir... Es ello lo que verdaderamente echa de menos: estar preñado, dar a luz a un niño o una niña. [...] *Yerma* es Federico, la tragedia de Federico” (Gibson 2009, 275–276). Si aceptamos esta opinión, en esta obra podríamos poner un signo de igualdad no solamente entre Lorca y el Joven, sino entre el Maniquí y el dramaturgo.

La Mecnógrafa, otra voz femenina, ama al Joven, pero él no se da cuenta de ello, así, la mujer deja la casa al comienzo del drama. Pero cuando el Joven queda solo, abandonado por su Novia, el recuerdo de la Mecnógrafa le vislumbra como la última posibilidad para conocer el amor. La Mecnógrafa vuelve en el primer cuadro del tercer acto, y en su diálogo con la Máscara recibimos la versión inversa de lo sucedido en el primer acto. El reencuentro entre la Mecnógrafa y el Joven, a pesar de los obstáculos que les presentan el bosque y los seres extraños de la primera escena del tercer acto, se realiza, pero esta vez ya se han cambiado los papeles. Del juego con los tiempos verbales en el diálogo entre la Mecnógrafa y el Joven, se nota que la mujer ha amado al hombre en el pasado y le amará en el futuro, pero en el presente no puede amarlo: “Te he querido, ¡amor! Te querré

siempre” (321). En cambio, el Joven ahora la quiere (“¡Te quiero tanto!” [321]), o sea, sus emociones no se coinciden cronológicamente. Es decir, otra vez un juego con el tiempo. A pesar de eso, el amor del Joven no es un sentimiento verdadero, ya que su amor está unido exclusivamente a su deseo de ser padre. Esta vez la Mecnógrafa es quien quiere esperar, y le promete su amor al Joven, así que pasen cinco años. Las dos mujeres, la Novia y la Mecnógrafa, representan dos formas de amor: la sensualidad exacerbada de la Novia contrasta con el amor idealizado hasta la irrealidad de la Mecnógrafa, opina Uclay (2010, 78).

## Conclusiones

La complejidad de la obra analizada, por supuesto, no hace posible hablar de todos los aspectos de esta pieza *imposible*. No he tocado ni la vasta red de los símbolos, tanto en los objetos escénicos como en las referencias en los diálogos, ni he abordado el tema de las rupturas textuales y la mezcla de la prosa y el verso. En este análisis he intentado dar una interpretación reducida, por eso tengo que subrayar que la *Leyenda del tiempo* es como si fuera un reflejo freudiano de lo que ocurre en la mente del Joven y, como tal, está abierto a interpretaciones muy variadas. Además, con mayor exigencia que en el caso de cualquier otra modalidad literaria, el discurso teatral *textual* y el discurso teatral *espectacular* exigen el papel del receptor-espectador que, a través de su proceso de interpretación, construye cognitivamente –según Umberto Eco (1992, 17)– mundos actuales y posibles.

Las obras calificadas por el mismo García Lorca bajo el lema *irrepresentable o teatro bajo la arena* exploran nuevos recorridos y posibilidades de la textualidad escénica. En su *irrepresentabilidad* se manifiesta ya la intención de una ruptura, es decir, se define como una ruptura con la lógica convencional de la palabra, una ruptura de los límites entre arte y realidad, y como una ruptura de la cuarta pared, la separación tradicional entre la escena y los espectadores. Dentro de la dramaturgia lorquiana, *Así que pasen cinco años* es el primer paso hacia una estética más agresiva, que se desarrollará en *El público* y en la *Comedia sin título*, aunque nunca llegará a su cumbre por la breve vida de su autor.

La *Leyenda del tiempo*, en su hora, era un lenguaje de ruptura y de vanguardia que mostró un camino “que García Lorca abrió [...] y que, tras él, se cerró” (López Sancho 1978, 48). En su tiempo era una obra poética de minorías, por conse-

cuencia, *irrepresentable* si consideramos también los intereses de las empresas teatrales que observaban escrupulosamente el pulso de las taquillas.

Desde la escritura de *Así que pasen cinco años* han pasado más de noventa años y, a pesar de su *irrepresentabilidad*, ya desde su primera puesta en escena se han multiplicado las interpretaciones escénicas por todo el mundo. Es decir, esta pieza *irrepresentable* del inmortal granadino se convirtió en una obra *representable*, configurando así en sí misma la tradición de las rupturas.



# Los clásicos como fuente de modernidad en la dramaturgia lorquiana

“Nuestro teatro moderno – moderno y antiguo; es decir, eterno, como el mar.”  
(García Lorca 2008, VI, 549)

El drama clásico español representa una fuente ineludible en el desarrollo del teatro hispánico desde hace más de cuatrocientos años. Cada generación dramaturgica tiene su propio concepto cómo aprovechar o rechazar esta herencia. Incluso los autores contemporáneos deben mucho a los grandes maestros del Siglo de Oro y, para ilustrarlo, basta citar las palabras de Laila Ripoll, ganadora del Premio Nacional de Literatura Dramática<sup>1</sup> en 2015: “Los clásicos necesitan que alguien los quiera y que los representen sin tantas reverencias” (Francisco 2001).

Pero volvamos casi un siglo atrás, a la década de los años veinte y treinta del siglo pasado, cuando el teatro clásico tuvo un papel decisivo en la renovación teatral en cuanto fuente de inspiración para acabar con el realismo decimonónico imperante en la escena española de aquel entonces. Una de las claves de la modernización fue la recuperación del teatro clásico, puesto que su dramaturgia y sus recursos expresivos coincidían con muchas de las innovaciones propugnadas por las corrientes más vanguardistas: multiplicidad de escenarios, ritmo escénico, interrelación con la música y el movimiento coreográfico, simplicidad de los decorados, para destacar solo algunas coincidencias (Aguilera Sastre y Lizárraga Vizcarra 2001, 12). La necesidad de renovar a fondo el teatro español fue también el principal objetivo de Federico García Lorca que realizó esta renovación en doble sentido y en doble camino. Por un lado, con sus propias obras y, por otro, con la dirección artística de la compañía itinerante La Barraca.

---

1 Por el drama *El triángulo azul*, escrito en coautoría con Mariano Llorente.

“Todo lo que existe ahora en España está muerto” – meditó Lorca en 1929 sobre la situación teatral de su país en una carta escrita a su familia desde Nueva York y luego sigue: “O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución” (García Lorca 1997, 657). Sin duda alguna, unas palabras muy radicales en las que es descifrable el fuerte descontento de Lorca con la actual situación teatral de su patria.

En 1929 Lorca ya fue un poeta consagrado después del éxito del *Romancero gitano*, sin embargo, como dramaturgo no logró aún triunfar<sup>2</sup>. Incluso cosechó un rotundo fracaso con *El maleficio de la mariposa* (1920) y también el estreno de *Mariana Pineda* (1927) recibió solo un aplauso moderado. Aunque la mencionada carta de 1929 no dice nada concreto sobre el cambio que quiere realizar el joven dramaturgo, sugiere enigmáticamente que “He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir” (García Lorca 1997, 657). Podríamos decir que este proceso era natural, ya que durante su estancia americana Lorca fue un visitante asiduo de los teatros neoyorquinos, y podría entonces constatar la gran diferencia entre la situación teatral de la metrópoli americana y la española. Como consecuencia de eso, en el joven artista se maduró el deseo de la renovación teatral. Es bien sabido que el *teatro del porvenir*, expresión utilizada en la carta de arriba, pues la nueva dirección dramática de Lorca fue marcada básicamente por tres textos redactados en Nueva York y en Cuba: *El público*, obra fragmentada, *Así que pasen cinco años*, un drama concluido ya en Granada, el 19 de agosto de 1931 y la *Comedia sin título*, obra inacabada. Lorca veía claramente que el público no estaba suficientemente maduro y preparado para aceptar innovaciones tan radicales que propuso, así él mismo engendró una nueva categoría a estas obras: las llamó como *comedias irrepresentables*, o *comedias imposibles*, o *teatro bajo la arena*<sup>3</sup>. Lorca sabía también que antes de presentar su teatro *imposible* tendría dos tareas: por un lado, “demostrar una personalidad y tener derecho al respeto” (García Lorca 2008, VI, 731) y, por otro, educar al público. Cumplió la primera con sus obras posteriores, como *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* y *La casa de Bernarda Alba* que realmente le llevaron la fama y el reconocimiento<sup>4</sup>.

---

2 García-Posada constata: “Si la obra lírica de Lorca apenas suscitado objeciones críticas de entidad, no ha ocurrido lo mismo con su teatro” (2008b, 9).

3 *El público*, según las declaraciones de Lorca, es “un poema para silbarlo” (García Lorca 2008, VI, 564, 620).

4 Valente (1976, 191–201) opina que con estas obras Lorca contrajo un compromiso con el

Según Ernesto Pinto, “sólo hay una fuente para [Lorca]; la trinidad Calderón, Lope, Tirso – que no pasarán nunca, y que desde la altura de la montaña seguirán, aún por muchos siglos, marcando derroteros” (en García Lorca 2008, VI, 620). Los préstamos, las referencias o los ecos procedentes del teatro clásico –el de Lope de Vega<sup>5</sup>, Calderón de la Barca<sup>6</sup> y Cervantes<sup>7</sup>– para Lorca nunca fueron una imitación ni una emulación. Los utilizó en otro contexto como materiales literarios entendidos como un acervo común<sup>8</sup>, y con los que logró construir su propio universo dramático. La singularidad de Lorca reside en su capacidad –o, tal vez, es mejor llamarla como sabiduría o maestría– de encontrar el equilibrio entre la modernidad y la tradición. Nunca dejó arrastrarse por las vanguardias de los años veinte y “el teatro del porvenir” formulado en su carta de 1929 no equivalía con el arte “porvenirista” (García Lorca 1997, 198) de los ultraístas rechazado por Lorca con no poca ironía en otra carta dirigida a José de Ciria y Escalante, fechada en el verano de 1923. El gran mérito del autor granadino fue que logró captar y perfeccionar las novedades de su época –aportadas por las vanguardias– e integrarlas en el riquísimo sustrato de elementos tradicionales. O sea, como constata García-Posada: “La obra lorquiana es el resultado de una síntesis plena de tradición y vanguardia” (García-Posada 2008a, 30–31).

Para realizar la segunda tarea, pues la educación del público, la proclamación de la Segunda República Española le brindó a Lorca una excelente ocasión. Uno de los pilares de la misión cultural republicana fue la creación y el apoyo estatal de La Barraca, un grupo teatral de jóvenes universitarios con el entusiasmo de difundir el teatro clásico por todo el país, hasta los rincones más alejados de España.

---

teatro comercial para estabilizar su situación profesional.

5 Junto a la influencia indudable de Lope de Vega sobre *Bodas de sangre* (tragedia colectiva, reminiscencias del final de *El caballero de Olmedo* –la noche, el bosque, la sombra–), no podemos pasar por alto “la dulce serenata” en *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* que reproduce casi íntegramente *La serenata* escrita en homenaje a Lope de Vega (en el tomo *Canciones*, dentro de la sección *Eros con bastón*).

6 En una conversación de 1935 dijo Lorca sobre su propia obra dramática: “La raíz de mi teatro es calderoniana” (García Lorca 2008, VI, 717).

7 La herencia cervantina es más perceptible sobre todo en las farsas y el teatro guiñolesco de Lorca. Es interesante la expresión de Carlos Fuentes que constata que Lorca “a veces *cervantea* sin saberlo”, pero es evidente que *cervanteó* también con plena conciencia.

8 A este acervo común pertenecía, por supuesto, otra amplia tradición literaria desde la Biblia, los *Diálogos* platónicos y el teatro griego, a través de Shakespeare –quizás, una de las más sólidas admiraciones de Lorca–, Molière, la *commedia dell'arte*, el teatro de títeres, para llegar al teatro de Pirandello, Synge o al teatro modernista.

Hay que ver que estos dos caminos –la creación dramática de Lorca y la dirección artística del grupo– no se iban separadas ya que la labor como director de escena fue una experiencia altamente positiva para Lorca que le enseñó al poeta mucho sobre el arte teatral. Tal vez, sin aquella experiencia incluso su carrera, como autor teatral, habría podido ser diferente y él mismo reconoció los frutos de su trabajo con el teatro ambulante diciendo que: “esta labor mía en La Barraca es una gran enseñanza. Yo he aprendido mucho. Ahora me siento verdadero director” (García Lorca 2008, VI, 650).

Es bien conocido el entusiasmo de García Lorca por la difusión del arte teatral ante un público compuesto de bajas capas sociales. En los años veinte, él mismo proyectó la organización de una compañía de teatro ambulante de títeres, con el apoyo de Manuel de Falla que, al final, no se realizó. Tal vez por aquel sueño truncado se lanzó Lorca tan vehementemente a la aventura de la organización de La Barraca que recibió apoyo gubernamental durante los primeros gobiernos de la República<sup>9</sup>. Además, el poeta andaluz se interesó intensamente por el teatro no solo como arte, sino como instrumento divulgativo y educador también. Como un ardiente apasionado del teatro de acción social, expresó su opinión en su famosa *Charla sobre el teatro*:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera (García Lorca 2008, VI, 428).

Lorca creía profundamente en la función educativa del teatro: “hay que educar al pueblo poniendo a su alcance el teatro clásico y el moderno y el viejo. Ese teatro

---

9 Hay que destacar los esfuerzos de Fernando de los Ríos, ministro de instrucción pública –antiguo profesor de García Lorca en la Universidad de Granada y amigo cercano de la familia del poeta– que defendió personalmente ante el parlamento el proyecto de la fundación de La Barraca y apoyó la subvención asignada al grupo teatral. Durante el bienio negro disminuyó considerablemente el apoyo estatal, ya que el gobierno de la CEDA, presidido por José María Gil Robles, fue contrario al proyecto de La Barraca. Sin embargo, el optimismo de los barracos, y sobre todo de García Lorca, quedó firme aún en circunstancias desfavorecidas.

tan tristemente abandonado por los españoles” (García Lorca 2008, VI, 510) – dijo en 1931. Pero Lorca consideró que justamente aquel teatro tan vergonzosamente hurtado del pueblo era capaz de llegar a la gente más sencilla, hasta los campesinos analfabetos, siempre que se representara de manera moderna y viva, sin complejidades (Gibson 2010, 500). Veía en el teatro clásico un instrumento de cultura con eficacia pedagógica y el más seguro vehículo de la elevación cultural de un pueblo (García Lorca 2008, VI, 512, 616). Opinó que el teatro era “una escuela de llanto y de risa” (428) que:

[...] se debe imponer al público y no el público al teatro. [...] el público de teatro es como los niños en las escuelas: adora al maestro grave y austero que exige y hace justicia, y llena de crueles agujas las sillas donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar. Al público se le puede enseñar [...] (429).

Estas ideas de Lorca coincidían perfectamente con el eslogan tan querido de la República: instruir al pueblo. El objetivo de la compañía universitaria fue instruir deleitando y para alcanzar este precepto tan horaciano utilizaron la divulgación del teatro clásico por todo el país. Podemos decir que el grupo cumplió su misión elevada: su itinerario abarcó toda la geografía española<sup>10</sup>, llegando entre el verano de 1932 y el invierno de 1936 a unas 74 localidades, desde ciudades grandes hasta aldeas diminutas. En la programación<sup>11</sup> de la compañía aparecieron en total 13 piezas de teatro, esencialmente, obras de los autores del Siglo de Oro.

El principal objetivo del dramaturgo de Fuente Vaqueros fue recuperar, representar, modernizar, actualizar y vulgarizar el olvidado repertorio clásico, huyendo de las refundiciones realizadas sobre todo por los románticos. En más entrevistas y declaraciones expresó Lorca su disgusto por estas refundiciones *absurdas* y *sentimentales* que hizo el Romanticismo del teatro clásico y con las que distorsionaron las obras áureas quitando su *eternidad* y *verdor* (García Lorca 2008, VI, 394). Lorca con sus versiones quería huir de “la enfática declamación

---

10 Incluso llegaron a ciudades más allá de las fronteras peninsulares, a Ceuta, Melilla, Tetuán y Tánger. Sabemos que el grupo recibió invitaciones desde Francia (Jean Prévost) e Italia (Ezio Levi), sin embargo, estos viajes no pudieron realizarse por el viraje político de España (García Lorca 2008, VI, 650).

11 Los espectáculos con repartos completos se puede consultarlos en *La Barraca. Teatro y universidad...*, 76–79.

romántica, sin olvidar el acento barroco del poema” (398). En otras declaraciones manifestó Lorca también su deseo de romper con el teatro realista y sin sabor (405). Además, expresó varias veces su orgullo por la herencia del teatro español del Siglo de Oro y, al mismo tiempo, formuló su indignación porque su época no valoraba debidamente las joyas del siglo XVII: “se da el caso vergonzoso de que teniendo los españoles el teatro más rico y hondo de toda Europa, esté para todos ocultos” (393).

La recuperación de los clásicos no fue un proceso espontáneo, sino que supuso muchos esfuerzos y un trabajo concienzudo. La cuestión de la adaptación ya en si misma engloba la problemática de la modificación y transcripción de la obra original con el fin de acercar la obra al público del momento, en el caso del dramaturgo granadino, construyendo un puente entre los textos dramáticos del siglo XVII y los espectadores del siglo XX. Es interesante que Lorca mismo utilizó términos diferentes en sus entrevistas y conferencias –por ejemplo, *adaptar*, *versionar*, *refundir*, o *antologizar*– y ya con eso quería indicar los matices del trabajo adaptador del dramaturgo. ¿Qué hizo Lorca con los textos del Siglo de Oro? Se dirigió a “estas joyas clásicas” con libertad, pero con profundo respeto y devoción (García Lorca 2008, VI, 414, 419, 688)<sup>12</sup> y su trabajo adaptador se concentró básicamente en cuatro direcciones:

- cortó partes consideradas superfluas, así despojando la obra de lo que solamente se entendía en su tiempo<sup>13</sup> y “carece ahora de virtud poética” (414);
- igualmente eliminó los añadidos de las adaptaciones realizadas posteriormente, que desvirtuaban, en cierta medida, el sentido de la obra<sup>14</sup>;

---

12 El respeto lo manifiesta también en cómo habla Lorca de su propia posición: “No quiero daros una lección, porque me encuentro en condiciones de recibirlas” (García Lorca 2008, VI, 430) – dijo en una entrevista de 1935.

13 Por ejemplo, las referencias mitológicas e históricas, que en la época de Lope eran obligatorias, pero en el siglo XX ya nadie las entendía.

14 Lorca estaba especialmente contra las refundiciones del siglo XIX que “llevó su afán dogmático hasta triturar estas joyas clásicas en estas refundiciones hechas con la vista puesta en el lucimiento de un divo” (García Lorca 2008, VI, 414).

- añadió algunas canciones y bailes que armonizaban con las costumbres del siglo XVII, pero con el ritmo<sup>15</sup> y la escenografía modernos, adecuados al gusto del público XX;
- no añadió nada “de su cosecha” y dejó las obras correr como una “fuente de maravilla en todo su color antiguo [y] eterno” (414).

El trabajo de abreviar fue el más difícil y Lorca nos da las dos claves de su razonamiento porqué cortó las obras: por un lado, por la extensión original de la pieza que fatigaba al público del siglo XX y, por otro, eliminó versos que eran menos bellos, jugosos y ajustados que la mayoría (632). García Lorca hace una distinción marcada entre las refundiciones y los cortes. Habló de manera muy negativa sobre la primera:

[Yo] no he refundido, sino que he cortado, lo que es muy distinto. Las obras maestras no pueden refundirse. Es un pecado que yo jamás me hubiera atrevido a cometer. [...] La refundición, es decir, la tarea de suprimir escenas y partes enteras, sería muy fácil, pero es un sacrilegio (631–632).

Así, él mismo optó por la segunda:

Los cortes, en cambio, son mucho más difíciles y demandan una tarea mucho más ardua que, no obstante, es la que he emprendido. [...] Cortar significa, en seguida, engarzar. Y el engarce del verso con lógica, con ritmo, con armonía, es un trabajo muy difícil, muy prolijo, que es el que yo he hecho con toda escrupulosidad, con el fervor que me ha despertado siempre la joya literaria que he tenido en mis manos (631–632).

Lo más importante del trabajo de García Lorca como adaptador de los clásicos fue, a mi juicio, que el granadino entendió la escena áurea *teatralmente* –o sea, como espectáculo– y no *textualmente*, o sea, como un hecho puramente litera-

---

15 En este aspecto se manifiesta más marcadamente que Lorca fue también poeta y músico.

rio. Lorca mismo imaginó el teatro como un *espectáculo total*<sup>16</sup> que integraba elementos musicales y plásticos, es decir, escenográficos: “La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía” (675) – dijo en una entrevista de 1935, pero ya desde el comienzo del trabajo con La Barraca siempre hablaba sobre “un criterio nuevo de plasticidad y ritmo” (393).

Para aumentar la plasticidad de la escena el dramaturgo prestó enorme importancia al cuerpo en la escena: “Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos [...]. El cuerpo, su armonía, su ritmo, han sido olvidados [...]. Hay que revalorizar el cuerpo en el espectáculo” (605) – declaró en 1933 en una entrevista dada en Buenos Aires. Igualmente aumentó la plasticidad de las adaptaciones el uso estratégico de la canción popular o popularizante aprendido del teatro de Lope de Vega. La canción tiene una doble función en ambos autores: por un lado, puede ilustrar el drama<sup>17</sup> y, por otro, puede crear un clima dramático<sup>18</sup>. *Teatro total*, es decir, música, plástica y coreografía (cuerpo y ritmo) juntos; llevar arte y no puramente literatura al pueblo (Gibson 2010, 485) – eso fue el principal objetivo de García Lorca en cuanto a la educación del público.

Entre las adaptaciones para La Barraca hay que destacar *Fuenteovejuna*, la famosa obra de Lope de Vega con el tema de la explotación de los campesinos por parte de un comendador brutal y corrupto. El tema –dado el compromiso social y democrático de Lorca y su grupo– le venía a La Barraca como anillo al dedo (Gibson 2010, 529). Esta adaptación<sup>19</sup> fue indudablemente la más política y más comprometida puesta en escena de La Barraca y, como era de esperar, escandalizó a la derecha. Criticaron sobre todo que Lorca quitó de la obra lopesca todas las referencias a los Reyes Católicos y, por otro lado, era inconcebible que Laurencia dijera unas palabras nunca oídas de la boca de una mujer. Al increpar a los hombres del pueblo, los chocantes adjetivos utilizados por la protagonista (“hilanderas, maricones, amujerados, cobardes”) escandalizó a muchos (Gibson 2010, 530).

---

16 La Barraca inició su carrera con *La vida es sueño*, el auto sacramental de Calderón de la Barca, un género y una obra que constituyen un ejemplo perfecto de teatro total, la preocupación máxima de Lorca (García-Posada 2008b, 29; Gibson 2010, 484).

17 Por ejemplo, el alba nupcial de *Bodas de sangre* y las canciones de *Peribáñez*.

18 Buenos ejemplos son la canción de muerte que penetra en la celda de Mariana Pineda antes de su ejecución y la que augura la muerte del Caballero de Olmedo.

19 Estrenada el 31 de mayo de 1933 en Valencia. En el caso de *Fuenteovejuna* Lorca realizó una adaptación más radical, con supresiones más amplias e importantes, así el resultado fue considerado por el propio dramaturgo como *una antología* de la obra.

Otra joya del teatro clásico fue *La dama boba* de Lope de Vega, aunque fue un caso específico<sup>20</sup> entre las adaptaciones, ya que Lorca no hizo su versión para el grupo universitario sino para la compañía argentina de Eva Franco. *La dama boba* lorquiana fue estrenada por primera vez en Buenos Aires (el 4 de marzo de 1934), luego también en Madrid<sup>21</sup> para celebrar el tricentenario de Lope de Vega, y en Barcelona (el otoño de 1935), protagonizada en estas dos ciudades ya por Margarita Xirgu. Esta adaptación cosechó, sin duda alguna, el mayor éxito entre las adaptaciones del teatro clásico de Lorca, llegando a más de doscientas representaciones consecutivas solo en Buenos Aires (García Lorca 2008, VI, 687).

Lorca dio una descripción poética –fiel a su *ars poética de los cinco sentidos* (García Lorca 2008, VI, 241)– sobre cómo imaginaba él a su *dama boba*: la obra abre la puerta “al aire de espejos y violines amarillos, donde respira Molière, o al aire lleno de pimienta, donde suenan los cascabeles de Goldoni” (414–415). Lorca entendía la obra lopesca siguiendo sus propios principios de adaptación, para llegar a una comedia “aligerada, cortada, nunca refundida”. Así quedó “no sólo lo esencial, sino lo mejor” de la obra. No profanó la versión lopesca, porque si encontró “un verso de soberana belleza, aun sin ser esencial a la acción o a la idea” (632), lo dejó y lo respetó en su integridad.

En cuanto al texto, Lorca no hizo más que suprimir algunos versos del original. A la pregunta del periodista Joan Tomás “¿qué ha suprimido de la obra?”, respondió Lorca que solamente quince versos. Unos versos no necesarios y malos, y que resultaban pesantes y alternaban el ritmo, y que eran “los puntos muertos de la obra” (García Lorca 2008, VI, 698). Además, Lorca se ocupó de la parte musical e introdujo varios bailes y canciones del siglo XVI: “La canción de los gatos y las seguidillas del final. Nada más” (700) – dijo en la entrevista mencionada. El dramaturgo razonó así el motivo de la introducción de canciones y bailes: “En el teatro español de la época se bailaba y cantaba constantemente [...]. Se mezclaban con las comedias [...] las danzas y canciones más variadas” (420).

---

20 *La dama boba* es particular también porque es la única versión de los clásicos de las múltiples que realizó Lorca de que tenemos noticia fidedigna – las otras, o se han perdido o han tenido que ser reconstruidas a base de testimonios y recuerdos de sus colaboradores. A base del texto, encontrado en 2001 en el Archivo de Alcalá de Henares, hicieron Juan Aguilera Sastre e Isabel Lizárraga Vizcarra su excelente monográfico.

21 El estreno fue el 27 de agosto, en el paseo de la Chopera del Retiro. Fue un estreno muy esperado y en los días previos, la prensa madrileña le dedicó abundantes notas y comentarios, de entre ellos es especialmente interesante la entrevista que concediera García Lorca a Miguel Pérez Ferrero (1935, 7). El director del estreno fue Cipriano Rivas Cherif.

En una entrevista Lorca explicaba los pasos que había seguido en su adaptación de *La dama boba* y de eso también podemos observar que se trataba de una adaptación más escénica que literaria que afectaba más el ritmo de la representación y el movimiento en escena que al texto:

He tratado de seguir fielmente el espíritu de Lope. [...] Creo haberme atenido estrictamente al espíritu del genio cuyo espíritu no puede corregirse [...]. He tratado de ponerme al servicio del Fénix de los Ingenios. [...] Mi deseo –y en esto he puesto todo mi esfuerzo– es que Margarita [Xirgu] dé una Dama boba con el ritmo de Molière. Ahí está llevada mi visión personal de los personajes. En el juego de los movimientos de escena [...]. En el tono de las frases, de los parlamentos, también he puesto mi interpretación [...]. Pero [...] este juego escénico en nada merma el respeto enorme con que yo me he adentrado en la obra [...] (citado en Pérez Ferrero 1935, 7).

Después del estreno madrileño también en la prensa de la capital aparecieron críticas elogiadoras. Juan González Olmedilla resaltaba en su columna del *Heraldo* la “adaptación moderna” de Lorca, “sin perder nada de su sabor secular”. El autor granadino, en palabras del crítico, “innova pero respeta”, dándole a la obra un “aire espectacular perfectamente de hoy”, pero “sin menoscabo de la traza antigua” (1935, 8). Antonio Espina –en *El Sol*– igualmente destaca “la versión hecha con criterio moderno, pero siempre fiel al texto original íntegro”, y que el dramaturgo, con las canciones y músicas, logró “resalta[r] el espíritu de la obra” (1935, 2).

El crítico Floridor, del *ABC*, elogia la adaptación “íntegramente original con algún ligerísimo corte en algunas escenas” y que Lorca dio a la obra “un ritmo del día” que presenta al público “toda la apariencia de un espectáculo moderno, sin que se evaporen sus permanentes esencias clásicas”, concluyendo que el estreno fue “una gran fiesta de arte” (1935, 44).

Lorca aprendió mucho no solamente del *monstruo de la Naturaleza* sino también de otros genios del Siglo de Oro, sobre todo de Cervantes y de Calderón que, según el autor andaluz representaban las dos facetas del temperamento español: el primero, el aspecto terrenal y humano, el segundo el espiritual. “Tierra y Cielo. [...] Tierra Cervantes [...] Cielo Calderón [...] norte y sur del teatro” (García Lorca 2008, VI, 396). En Cervantes admiró Lorca el drama del hombre mientras que en el teatro religioso de Calderón el hombre ocupó un segundo plano y el drama

lo llevaba Dios. Los personajes de Calderón son ángeles, los de Cervantes son hombres mortales. El granadino destacó en Lope de Vega el mismo enfoque humano constatado también en Cervantes. Calderón escribió autos sacramentales, mientras que Lope “autos de sangre”, “comedias de hombre” (397) – dijo en 1932. Lorca acentuó también la diferencia entre Lope y Calderón en el uso de los símbolos. Para el autor de *La vida es sueño*, los símbolos siempre son símbolos, no los humaniza, sino que se vale de ellos en su pura condición de símbolos. Mientras que en las obras de Lope “los símbolos se vuelven figuras de carne y hueso” (399).

García Lorca no solo admiraba a los grandes maestros, sino que reprochaba a su época que había “olvidado el ritmo, la sabiduría, la gracia totalmente modernos” (García Lorca 2008, VI, 425) de los clásicos. Declaró que los clásicos “no están anticuados” (518). Así, hay que sacar “[a Calderón, Cervantes y Lope] del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los devolvemos a la luz del sol y al aire de los pueblos” (521). Entre lo clásico y lo moderno no hay ninguna contradicción, son reconciliables porque las obras tienen que conservar algún “anacronismo necesario para acercar[se] a nuestra sensibilidad actual” (425).

El rescate del teatro clásico para García Lorca fue un nexo ineludible entre una tradición irrenunciable y una modernidad necesaria. Podemos decir que desarrolló un diálogo vivo entre los dramaturgos del pasado y los espectadores del presente. La práctica teatral de Lorca como adaptador y director de escena de las obras clásicas estuvo regida por el convencimiento de que estos textos debían ser actualizados con respeto a su espíritu, pero con recurso a técnicas modernas que los hicieran atractivos al público del momento. A tal fin, no añadió a los textos nada de su invención, solo simplificó y estilizó el original.

He empezado este capítulo con las palabras de Laila Ripoll sobre los clásicos y quisiera acabarlo con las de García Lorca que tienen mucho que ver con las de la dramaturga contemporánea: “[...] abrigamos la convicción de que los clásicos no son arqueológicos, [...]. Hemos comprobado [...] que los clásicos son [...] actuales y vivos [...]” y que “[...] no hay, en realidad, ni teatro viejo, ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo” (García Lorca 2008, VI, 575, 675).



# Metateatralidad en los dramas de Federico García Lorca

“Ahora, escuchad la comedia.  
[...] Y si alguna honda lección sacáis de ella,  
id al bosque para darle las gracias al viejo silfo [...]”  
(Federico García Lorca 2008, IV, 42)

La obra dramática de Federico García Lorca nos ofrece una amplia posibilidad de analizar fenómenos como *metateatro*, *teatro en el teatro* o *mise en abyme*, unos conceptos teatrales investigados por numerosos teóricos. Dada la gran variedad formal del teatro lorquiano, este capítulo enfoca la atención solamente en tres aspectos. El primero será el análisis de los prólogos en las piezas lorquianas, el segundo, el de la función de unos fragmentos introducidos en los textos en los que se ve toda la historia en miniatura y, por último, destacaré dos obras *irrepresentables* de García Lorca: *El público*, considerado por el propio dramaturgo como un espejo del público, y *Comedia sin título*, un teatro autorreferente, o sea, una pieza de teatro sobre el teatro.

## La función del prólogo

El prólogo significa un discurso precedente a la obra propiamente dicha donde un actor –a veces el director o el organizador del espectáculo– se dirige directamente al público para darle la bienvenida y anunciar algunos temas y precisiones consideradas necesarias para la correcta comprensión de la obra (Pavis 1983, II, 380). A lo largo del espectáculo, el prólogo es justamente “el momento de la menor distancia entre autor y público y, por eso, ha sido desde siempre un poderoso instrumento a disposición del dramaturgo para anunciar su propio ideal estético o para polemizar” (Ambrosi 1999, 393).

El uso del prólogo en la obra dramática de Federico García Lorca es constante desde su teatro juvenil, a través de las farsas y teatro de títeres, hasta llegar al

*teatro bajo la arena*. Los prólogos lorquianos reciben diferentes denominaciones –*Prólogo, Advertencia, Diálogo de presentación*– pero, independientemente de sus etiquetas, seguirá la tipología establecida por Paola Ambrosi. Al primer grupo pertenecen los prólogos propiamente metateatrales que se dirigen al público con un discurso del Poeta/Director/Actor o el mismo Autor. Estos son *pre-textos* y aparecen como parte autónoma de la obra. A la otra categoría pertenecen los prólogos poéticos o musicales<sup>1</sup> que representan un íncipit, es decir, una parte inicial e integrante del texto que los sigue. Las dos formas se coinciden en la intención de *captatio benevolentiae*: piden la atención del público, pueden anticipar el tema (a veces de clave metafórica) y crean una atmósfera adecuada para implicar al auditorio (Ambrosi 1999, 390). Con esta aparente *captatio benevolentiae* –opina Ambrosi– Lorca “conseguirá manipular al receptor hasta imponerle la novedad de su teatro” (1999, 393).

Al grupo de los prólogos de tipo *pre-textos* pertenecen unos discursos donde Lorca, el dramaturgo expresa su estrategia y filosofía teatral, podríamos decir que, en su conjunto, forman una segunda *Charla sobre teatro*. El primer prólogo de esta categoría –probablemente el primer prólogo teatral de García Lorca– es el de *Teatro de almas. Paisaje de una vida espiritual* (1917). Sale un Actor vestido de negro, descubre el telón y pronuncia su texto introductorio en el que se realiza el concepto clásico del prólogo (Aszyk 2014, 275). El discurso tiene doble función: anticipa el tema de la obra y da instrucciones al público, cómo tienen que comportarse. Los verbos *oír* y *escuchar* indican que el dramaturgo prestaba mayor atención al factor auditivo. Más tarde, por ejemplo, en el *Retablillo*, este ya se complementa con lo visual: “para *oír* y para *ver* las cosas de doña Rosita” (García Lorca 2008, III, 155). Mientras que en *Comedia sin título*, el Poeta ya insiste en “los cinco sentidos” (García Lorca 2008, V, 275).

El prólogo de este texto juvenil es interesante también para examinar la incertidumbre del mismo dramaturgo al definir el género de su pieza. En las líneas introductorias encontramos cuatro expresiones concernientes al género: *come-*

---

1 Como ejemplos, podría mencionar *La viudita que se quería casar* y *Mariana Pineda*. Ambas obras empiezan con un romance popular que introducen el tema de la obra. *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* es una obra inclasificable según la tipología arriba establecida, aunque sí que tiene un prólogo. Este, a diferencia de los anteriores es un prólogo dialogado en el que se presenta a todos los personajes de *la alhuya erótica*. Marcolfa y Perlimplín pronuncian el discurso inicial, sin la intervención de un prologuista concreto. Así, de modo indirecto ellos mismos advierten a su auditorio de lo que trata la obra (Vitale 1991, 33).

*dia, episodio espiritual, relación de escenas y tragedia*. Este juego con las etiquetas acompañaba a Lorca durante toda su trayectoria teatral.

Si comparamos este prólogo juvenil con otros discursos posteriores, es interesante notar una diferencia importante: en este, Lorca no nombra a su público, mientras que en los otros siempre hay alguna fórmula apelativa (*Señores, Hombres y Mujeres, Niño, Respetable público, Señoras y señores*).

En *El maleficio de la mariposa* (1920), el prologuista sin nombre define la obra como *comedia humilde, inquietante y rota* (García Lorca 2008, IV, 41). Luego anticipa el tema de la obra, el amor imposible, que, como es bien sabido, es también la anticipación de toda la problemática del mundo lorquiano. El prologuista no solo anuncia el tema de la ínfima comedia sino también descubre al público el trágico desenlace de la historia: “Inútil es deciros que el enamorado bichito se murió” (41). No falta de este prólogo el lenguaje de las moralejas de tono panteísta y tampoco el declarado didactismo a la manera de *Las novelas ejemplares* de Cervantes. Según Piero Menarini (1995, 70), el prólogo de *El maleficio...* presenta todas las funciones del canon más castizo: *la captatio benevolentiae*, el argumento, la petición de atención y el prologuista en función de puente entre el público y la compañía y/o el autor.

Analizando este monólogo de dos páginas, podemos descubrir detalles pequeños que reflejan algo del *ars poética* teatral del poeta granadino. En primer lugar, hay que destacar la alusión a Shakespeare, dramaturgo importantísimo para García Lorca. Cervantes con *El Quijote* también dejó su huella indudable en este prólogo: el pobre Curianito se enloquece por la lectura de poemarios al igual que el héroe de Cervantes por la de los libros de caballería.

En cuanto a la temática, he mencionado el amor imposible como el *leitmotiv* no solo de esta pieza, sino de todo el teatro de García Lorca. Además, hay que añadir otro rasgo importante de la concepción sobre el amor que aparece aquí: “el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida” (García Lorca 2008, IV, 42). El amor no depende de la voluntad humana, es accidental. Resonancias shakesperianas que ya aparecieron en un poema de Lorca –que comienza con el verso *Yo estaba triste frente a los sembrados*– anterior a *El maleficio de la mariposa*: “¡Casualidad temible es el amor! / Nos dormimos y un hada / hace que al despertarnos adoremos / al primero que pasa” (García Lorca 1994, 30).

El prologuista de la *Advertencia* de la farsa guiñolesca *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (1922) viene del mundo de los insectos de la comedia anterior, pero tiene carácter humano. Se llama Mosquito y es “un personaje

misterioso, mitad duende, mitad martinico, mitad insecto” (García Lorca 2008, III, 95). En su charla pronuncia su crítica contra el teatro burgués y se posiciona ante una nueva concepción del teatro, alejada de las tendencias de corte realista y naturalista (Cobo Esteve 2012, 315). La *Advertencia* no es la única escena cuando aparece el Mosquito: vuelve en el IV cuadro, aparece más veces en el último cuadro y la obra termina con su canción bufa. Es decir, el Mosquito tiene papel también en la obra y Lorca le incluye en la lista de los personajes.

El *Retablillo de don Cristóbal* (1931) igualmente contiene un *prólogo hablado*. Rosanna Vitale opina con razón que “el diálogo entre el Director y el Poeta [...] podría verse como prólogo a todo el teatro metaficticio de Lorca” (1991, 28). Aquí –escribe Menarini– “todo funciona perfectamente: *captatio benevolentiae*, petición de silencio, presentación de la compañía, anticipación del argumento” (1995, 71). La forma de esta farsa para guiñol es aún más interesante que los anteriores porque los dos prologuistas, el Director y el Poeta permanecen en escena durante toda la obra e intervienen más veces en la acción. El Director y el Poeta son representantes de las dos almas del teatro y se disputan la primacía. Están en una relación de dependencia y el Director hace sentir al Poeta su subordinación, incluso le insulta: “Haga usted el favor de callarse. [...] Majadero. Si no se calla usted, subo y le parto esa cara de pan de maíz que tiene” (García Lorca 2008, III, 156). El Poeta inclina su cabeza ante la voluntad del Director que representa el teatro comercial construido bajo pilares de carácter prosaico, material y tosco (Cobo Esteve 2012, 320). El Director dicta las leyes del teatro, él es quien paga al Autor, así, este último tiene que obedecerse. Estas leyes comerciales nos evocan las frases de la *Charla sobre teatro* de Lorca. El *Retablillo* es una obra pionera en representar el debate entre el Poeta (que encarna la visión de un teatro nuevo) y el Director (representante del teatro convencional) y, en este debate, que generalmente suelen sostenerse detrás del telón, el público se siente involucrado (Vitale 1991, 31).

La introducción de *La zapatera prodigiosa* (1930) es, quizás, el más comentado entre los prólogos lorquianos. El Autor empieza su charla con una salutación subvertida de las loas del teatro del Siglo de Oro: mientras las piezas clásicas tenían un tono laudatorio hacia el público, el dramaturgo granadino quiere imponer su teatro al público y no el público al teatro (García Lorca 2008, VI, 429) construyendo una nueva relación entre el público y la obra: “Respetable público... (Pausa.) No, respetable público no, público solamente [...]” (García Lorca 2008, III, 182) – dice. El subvertido saludo clásico se acompaña de una nueva *captatio benevolentiae*, ya que el poeta ya no pide benevolencia, sino atención; no necesita

la indulgencia y la simpatía del público, necesita que este preste atención a lo que el poeta pondrá encima del escenario, necesita que su auditorio sea capaz de romper con los viejos códigos morales (Cobo Esteve 2012, 319). La impaciente voz desde fuera de la Zapatera interrumpe el monólogo del Autor y eso revela un toque pirandelliano (Vitale 1991, 27). La zapatera de Lorca no es una diva sino una mujer corriente –vestida en un traje barato– con lo que el autor quiere que el público no se sienta en un teatro sino en *mitad de la calle* – como se expresará Lorca más tarde, en el prólogo de *Comedia sin título* (García Lorca 2008, V, 276).

En los prólogos de las piezas arriba mencionadas hemos visto cómo se dirige el Actor a su público (mudo), cómo se disputa el Director y el Poeta, o cómo se expresa el Autor mismo instruyendo a sus propios personajes. Estas partes introductorias tienen la función de levantar el telón y dar explicaciones al público de diferente índole –sea sobre la obra sea sobre la filosofía teatral de García Lorca–, pero no rompen la cuarta pared que separa al público de la escena, hacen solo un pequeño agujero en ella. Aunque los prologuistas se dirigen al auditorio, este no entra en el juego, queda un ser pasivo y no desarrolla una verdadera interacción entre las tablas y las butacas.

En *Comedia sin título* sucede este último paso. Como constata Urszula Aszyk: “el prólogo del Autor, con el que se inicia el acto de la *Comedia sin título*, constituye el último eslabón en la evolución de los prólogos lorquianos” (2014, 274–275). La pieza comienza con el monólogo del Autor que expresa la concepción que tiene García Lorca sobre el papel del teatro: los verbos *alegrar*, *entretener* y *divertirse* se conectan con el teatro tradicional (o *teatro al aire libre*) pero para el verdadero teatro (el de *bajo la arena*) eso no es primordial. En vez de entretener tiene que mostrar la verdad y la realidad. Se manifiesta ya también la agresividad y el autoritarismo del Autor cuando amenaza con la encerrona forzada en la que van a mostrar cosas que el público no quiere ver y oír. Este comportamiento provocativo será cada vez más fuerte en la prolongación del prólogo cuando el Autor ya insulta verbalmente al Espectador.

El último objetivo del teatro, según la concepción del prologuista, es que los espectadores se sientan en el teatro como si estuvieran “en la mitad de la calle” (García Lorca 2008, V, 276). Echar abajo las paredes del teatro para revelar la parte más fea, más repugnante y más desagradable de la realidad. Claro es que esta osadía no le gusta al espectador ordinario a quien “en su casa tiene la mentira esperándolo” (278). En la acomodada vida burgués no cabe la realidad, es más cómodo vivir en la mentira – pronuncia su severa crítica el Autor. En *Comedia*

*sin título* la fórmula prologal se desliza en el texto, no hay línea divisoria entre la charla introductoria del Autor y la obra misma<sup>2</sup>.

Los prólogos de Federico García Lorca dan muestras de una gran conciencia dramática que nace de la clásica tradición de la loa y que se mezcla con la intención de la renovación de la escena teatral española. Urszula Aszyk constata que “Lorca experimenta con la vieja tradición para crear una «nueva comedia», sin saber que es precursor de las posteriores búsquedas de la neovanguardia europea” (2014, 277). A través de estos prólogos, el dramaturgo granadino traza el camino para alcanzar un contacto con el público “perdido en el aburrimiento y la falsedad de la escena comercial” (Ambrosi 1999, 391). El espectador, en los prólogos lorquianos, se convierte en participante de la acción teatral y, por medio del prologuista, el dramaturgo invita a su auditorio a “reaccionar como entidad pensante y no solo como mero recipiente” (Vitale 1991, 18).

### *Mise en abyme*

La expresión francesa *mise en abyme* originalmente viene de la heráldica e indica el punto central del blasón. Desde Gide se utiliza este término en la literatura y se refiere a “un procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica o literaria) un enclave<sup>3</sup> que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales. El reflejo de la obra externa en el enclave interno puede ser una imagen idéntica, invertida, desmultiplicadora o aproximada” (Pavis 1983, II: 316). Su forma dramática más corriente es *el teatro en el teatro* cuando la obra interna retoma el tema de la representación teatral.

El autor puede utilizar este método para decirnos algo que no desea contarnos directamente, así que decide hacerlo narrando una historia dentro de la historia (igual, semejante o contrastante). Del teatro lorquiano destacaré tres piezas que contienen unos *enclaves* interesantes que están en estrecha relación con la obra externa y que funcionan como espejos internos.

---

2 Urszula Aszyk escribe también que los otros prólogos de García Lorca forman un breve espectáculo autónomo, pero *Comedia sin título* es una excepción justamente porque el Prólogo no tiene un concreto y determinante punto final (2014, 275).

3 En cuanto a la terminología véase más detalladamente el artículo de Helena Beristáin (1993). La autora distingue “enclaves, encastres, traslapes, espejos y dilataciones” como manifestaciones de “la seducción de los abismos”.

En la estampa segunda de *Mariana Pineda* (1927) podemos leer el romancillo del bordado que narra la historia de una doncella que borda una bandera roja para su enamorado que va a la guerra. La pobre niña no sabe que el duque de Lucena ya está muerto y borda en vano la bandera. Tres personajes –Clavela, el Niño y la Niña (hijos de Mariana Pineda)– están recitando este romance. Aunque esta es la primera aparición de los niños en la escena, sin embargo, los conocemos ya de las palabras de Angustias en la primera estampa cuando la mujer cuenta a Mariana que sus hijos han encontrado la bandera bordada en secreto por su madre y jugaban con esta una escena escalofriante. Aunque Angustias sabe que se trata de un juego infantil, dice que *la dichosa bandera* es un mal augurio y le da *mucho miedo* (García Lorca 2008, IV, 136). A este presentimiento se conecta en seguida el romancillo, con la entrada de los niños y Clavela. La historia de la niña del romance termina con la muerte del duque, así la trágica suerte de Marianita no será su copia exacta, sin embargo, ya sugiere el destino siniestro. Es interesante también la forma de la recitación del romance, porque los niños y Clavela hablan alternando. Así, la triste historia se disuelve en el ritmo juguetón de la recitación y los niños no se entristecen.

La canción de cuna de *Bodas de sangre* (1933) puede ser considerado también como un pequeño *enclave* en el drama. En la rica herencia folclórica de la niñez de García Lorca las nanas infantiles ocupaban un lugar destacado y tenían mucha influencia en su poesía, drama y también en su producción ensayística. En su conferencia sobre las nanas infantiles<sup>4</sup>, Lorca establece la tipología de estas simples composiciones y aquí cita la nana más popular de la provincia de Granada: “A la nana, nana, nana, / a la nanita de aquel / que llevó el caballo al agua / y lo dejó sin beber” (García Lorca 2008, VI, 301). Este caballo que sufre de la sed vuelve en la nana de *Bodas de sangre* recitada por la mujer de Leonardo y la Suegra. Es una creación propia de García Lorca, pero se siente la influencia de la nana popular antes mencionada. Sin embargo, en Lorca, la imagen es mucho más inquietante: en un ambiente siniestro (*agua negra, río muerto*) vemos a un caballo *negro y grande* –con *patas heridas, crines heladas, un puñal de plata dentro de los ojos*– que no *quiere beber*. Las nanas, en general, sirven para calmar y hacer dormir a los niños pequeños y, con la ayuda de estas canciones, la madre desarrolla una relación íntima con su hijo. Pero la situación en la espantosa nana del dúo

---

<sup>4</sup> Véase su conferencia de 1928 con el título *Canciones de cuna españolas* (García Lorca 2008, VI, 293–310).

de las dos mujeres es diferente: esta canción no tranquiliza, sino que persigue al pequeño que prefiere buscar refugio en el sueño al sentir el miedo provocado por la canción. El caballo en toda la obra es el compañero inseparable de Leonardo, así, el animal de esta canción se asocia evidentemente a *su* caballo. En la escena siguiente, en el diálogo entre Leonardo y su mujer, el caballo ficticio de la nana sale del reino de los sueños y se vuelve verdadero. Después de la disputa entre la pareja –en la que interviene también la suegra–, la nana vuelve otra vez al final del cuadro (formando así un marco) y, aunque la repetición es literal, su fuerza dramática es aún más fuerte. Sentimos ya en ella los conflictos internos de cada personaje y los de entre ellos. Las acotaciones –*dramática, llorando*– expresan también la inquietud de las dos mujeres. La historia del caballo negro que corre a la orilla del río simboliza los instintos sin control, las pasiones indomables que mueven también a Leonardo. La siniestra nana es una premonición de lo que va a suceder y, aunque no dice nada concreto, sugiere algo espantoso.

Es bien conocido el entusiasmo lorquiano por el género guñolesco. Para apoyarlo muchos análisis ponen el ejemplo no solamente de las obras escritas directamente para títeres sino también el segundo acto de *La zapatera prodigiosa* (1930), cuando el Zapatero vuelve disfrazado de titiritero y presenta una historia ante el público del pueblo. Su espectáculo sirve de lección y, como dice el Alcalde: “Enseñanzas son ésas que convienen a todas las criaturas” (García Lorca 2008, III, 232).

El Zapatero empieza su teatrillo con la clásica fórmula de pedir silencio y atención y se dirige a su auditorio. Así, en esta obra encontramos efectivamente dos prólogos, el primero más complejo es el del Autor que introduce toda la obra y, el segundo, es el del titiritero, más breve y que introduce el teatrillo improvisado. El zapatero disfrazado repite las palabras del Alcalde en cuanto a la función del teatro –dar *escarmiento* y *ejemplaridad*– y esboza su historia, anticipando unos rasgos del carácter de los dos personajes. Luego empieza el espectáculo que narra la historia de un talabartero y su esposa que en todo parecen al zapatero y su mujer. Pues, hasta este punto no es necesaria mucha imaginación para ver el paralelismo entre el espectáculo del titiritero y la historia de la obra. Pero la pequeña escena da un giro inesperado y dramatiza una situación de adulterio en la que el amante de la joven talabartera expone su plan de asesinar al talabartero. La historia no llega al desenlace violento porque los ruidos que vienen desde fuera interrumpen el espectáculo.

Como la historia del talabartero y su joven esposa queda interrumpida, así solo podemos suponer el desenlace: el amante asesina al marido anciano y los

jóvenes podrán vivir felizmente<sup>5</sup>. Es decir, este *enclave*, aunque queda sin fin, podría mostrar un desenlace invertido respecto a la historia de la Zapatera. Porque la farsa, al final, se concluye con la reconciliación de los protagonistas que siguen juntos la vida luchando contra las habladurías del pueblo. Podemos constatar que esta obra es singular en todo el teatro lorquiano: es la única que termina sin muerte y con la reconciliación del matrimonio.

### *Teatro bajo la arena*

Las piezas *Así que pasen cinco años*, *El público* y *Comedia sin título* pertenecen a la misma categoría: al *teatro imposible*, *irrepresentable* o *teatro bajo la arena*. García Lorca utilizaba estas etiquetas en diferentes lugares, en entrevistas o en su correspondencia e incluso en *El público* estableció una distinción entre *el teatro al aire libre* y *el teatro bajo la arena* considerando este último como el *verdadero*. Con estas piezas el artista granadino adelantó en muchos aspectos al teatro de su época. Cada obra –constata Rosanna Vitale (1991, 18)– es un espejo que atrapa al espectador que viene a escaparse de su vida diaria. Detallaré solamente dos piezas de la trilogía imposible –*El público* y *Comedia sin título*– que son *teatro dentro del teatro* porque su acción tiene lugar en un escenario, sus personajes son actores, directores y autores, y el público aparece ficcionalizado, convertido en personaje (Jódar Peinado 2015, 96).

Una de las obras más experimentales de García Lorca es *El público* que el dramaturgo no quería estrenar porque, como dijo en una entrevista: “no hay compañía que se anime a llevarla a escena ni público que la tolera sin indignarse [...] porque es el espejo del público (García Lorca 2008, VI, 564). *El público* es una pieza metateatral en la que el autor quiere llevar a la superficie los pensamientos que cada espectador tiene en su subconsciente. Todos llevamos máscaras y jugamos papeles en nuestra vida cotidiana, sin embargo, detrás de esta comedia construida a base de las rígidas reglas dramáticas de las convenciones sociales, están sepultados nuestros más secretos y custodiados deseos, pasiones y angustias. La máscara de la moral social es una bestia feroz y es capaz de todo para que sus secretos no se descubran.

La obra muestra la influencia de *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello, ya que Lorca, al igual que el dramaturgo italiano, busca las respuestas a las

5 Como, por ejemplo, Rosita y Cocoliche en la *Tragicomedia*.

preguntas sobre la relación entre personalidad/papel, cara/máscara, existencia/apariencia y realidad/teatro. El tema central de *El Público* es el desenmascaramiento que se bifurca en otros dos: la accidentalidad del amor y la función del teatro. La accidentalidad del amor es la esencia de la filosofía amorosa de Lorca según la cual el amor está motivado por factores independientes de la voluntad del individuo y, así, puede aparecerse en todos los niveles y en todas las relaciones de la naturaleza. Esta filosofía no sirve de autojustificación ni es la apología del amor homosexual: el amor entre hombres es solo una entre las múltiples variedades del amor.

Los personajes de *El público* son hombres, mujeres y caballos que luchan no solo entre ellos, sino que luchan también por un teatro nuevo y verdadero: *el teatro bajo la arena*. El protagonista es el Director, el personaje menos libre en todo el teatro lorquiano. Una figura atormentada, toda la acción refleja sus angustias y la máscara teatral que le da alivio va disipándose hasta desaparecer. No solo el Director pasa por detrás del biombo sino también los espectadores y, poco a poco, se enfrentan con las “cositillas” de su propia vida que venían justamente a olvidar en el teatro (Vitale 1991, 35). Eliminando las máscaras, se revelan las verdades que el público no quiere ver y oír.

Para terminar, volvamos a la *Comedia sin título*, una pieza autorreferente mencionada ya en la primera parte de este capítulo, al analizar los diferentes tipos de prólogos lorquianos. Al igual que *El público*, esta obra inconclusa es teatro en el teatro y las dos piezas son semejantes también en cuanto a la idea de la destrucción de las convenciones escénicas. Otra semejanza entre las dos obras es la referencia a Shakespeare, a *Romeo y Julieta* en *El público* y a *El sueño de una noche de verano* en *Comedia sin título*, cuyos ensayos se desarrollan detrás de los bastidores. Sin embargo, en esta obra desaparece la técnica alegórica y tiene un explícito propósito de denuncia social y política que falta por completo en la otra obra irrepresentable. Más declaraciones de Lorca apoyan claramente esta temática: hablaba de “un drama social” y de “una tragedia política” (García Lorca 2008, VI, 680, 696).

Del carácter metateatral de esta pieza inconclusa destaco ahora solamente un segmento particular que en otras obras lorquinas no está presente tan marcadamente: el edificio teatral como lugar de la acción dramática. Urszula Aszyk (2014, 279–283) analiza detalladamente la construcción del espacio teatral y distingue claramente dos espacios dentro del edificio teatral: el visible y el invisible. El Autor queda durante todo el tiempo en el escenario (espacio visible), mientras

que los personajes –el Criado, el Apuntador-Traspunte, el Tramoyista y los actores que ensayan *El sueño de una noche de verano*, así disfrazados como personajes de la obra shakesperiana– salen detrás del telón gris, del espacio invisible para los espectadores. Este espacio invisible, a su vez también está estructurado con mucha atención: aluden al vestíbulo, a la guardarropa y a los sótanos. No solamente en los diálogos encontramos alusiones a estos espacios invisibles sino también los efectos sonoros marcan los espacios: el de dentro y el de fuera del edificio teatral (Aszyk 2014, 283). Frente al espacio escénico (visible) está el espacio del público que refleja la clásica estratificación social: los espectadores ocupan, según su rango social, el patio de butacas, la platea o el paraíso.

La influencia pirandelliana es también evidente en esta obra. Lorca coloca la acción de la pieza –semejantemente a *Sei personaggi in cerca d'autore*– en un edificio teatral y es comparable también la intención del dramaturgo italiano y la de Lorca: atacar abiertamente al teatro burgués, basado en una concepción realista del arte. Algunos procedimientos creativos o el tema de la injusticia social y la división de la sociedad en clases enemigas otra vez recuerdan la influencia de Pirandello cuya obra mencionada Lorca pudo verla en Madrid, probablemente en 1923 (Aszyk 2014, 285).

Aunque *El público* y *Comedia sin título* pertenecen a la misma categoría del *teatro bajo la arena*, entre las dos piezas autorreferentes hay una gran diferencia. Mientras que el primero dramatiza los deseos más oscuros y las pasiones ocultas del hombre (homosexualidad, sadomasoquismo, crueldad), el objetivo de *Comedia sin título* es la denuncia social y la crítica del teatro vigente. En esta obra Lorca somete al análisis no a un individuo concreto sino toda la sociedad (Aszyk 2014, 286).



# Nueva York en un poeta

“París me produjo gran impresión,  
Londres mucho más, y ahora  
New York me ha dado como un mazazo en la cabeza.”  
(García Lorca 1997, 614)

Federico García Lorca se despidió por primera vez de su familia en 1916 cuando emprendió un viaje por las tierras españolas con sus compañeros de clase y con Martín Domínguez Berrueta, su profesor de la Universidad de Granada. Es bien sabido que aquel vagabundeo despertó la vocación literaria del futuro poeta y el fruto de aquella experiencia fue la publicación del tomo *Impresiones y paisajes* (1918). Con aquel libro en prosa empezó a vislumbrarse ya la carrera literaria del joven Federico, hasta entonces aficionado a la música y al piano.

Si su primer viaje dentro de las fronteras de su patria dejó sus huellas imborrables en la memoria de García Lorca, se puede imaginar el impacto de otro viaje mucho más largo que llevó a Federico a América, a un lugar mucho más lejano de su querida familia. El gran viaje –que fue su primer viaje al extranjero– duró en total doce meses, de los cuales el poeta pasó nueve en Nueva York (de junio de 1929 a marzo de 1930) y tres más en Cuba (de marzo a junio de 1930). De esta aventura transatlántica nació un tomo de poemas, *Poeta en Nueva York*, que, a pesar de su complicada suerte editorial (García Lorca 2013, 8–138) –casi de novela policíaca–, no solamente se ha convertido en uno de los libros emblemáticos de la poesía moderna universal, sino que ha llegado a representar el máximo exponente del cosmopolitismo de la literatura contemporánea. El tomo editado póstumamente es el libro más complejo de García Lorca tanto por su contenido como por su estructura, y es un poemario que evidencia la sensación de oscuridad, angustia, hermetismo e incompreensión que el propio poeta sintió gravitar sobre su espíritu en aquellos meses.

En este último capítulo me propongo examinar la influencia de Nueva York en el poeta, que no es simplemente un juego con el orden de las palabras del título del tomo arriba citado, ya que la idea recibió inspiración justamente de García Lorca que en su conferencia-recital (pronunciada varias veces y en dife-

rentes ciudades entre 1931 y 1935) “Un poeta en Nueva York” se dirigió a su público así: “He dicho *un poeta en Nueva York* y he debido decir *Nueva York en un poeta*” (García Lorca 2008, VI, 343). Realmente, la enorme ciudad dejó su huella no solamente en la poesía de Federico García Lorca; toda su personalidad se enriqueció de aquella vivencia.

Durante la investigación, por un lado, utilicé la abundante correspondencia del poeta que mantuvo durante los nueve meses con su familia y sus amigos tanto españoles –mejor dicho hispanohablantes, entre ellos hispanoamericanos también– como americanos y, por otro lado, me sirvieron también las publicaciones que han salido a la luz en los últimos años y que atestiguan que entre los investigadores recientemente ha recibido mayor atención la estancia de García Lorca en Nueva York. Además, por supuesto, los poemas del tomo neoyorquino me han interesado como un espejo artístico de las experiencias del poeta, aunque el marco de este capítulo no me posibilita la profundización literario-estética en estas poesías llenas de imágenes difícilísimas de descifrar. Así, solamente me limitaré a la simple mención de algunos títulos que nacieron durante este periodo, pero cuyo análisis pertenece ya al ámbito de otros escritos de prestigiosos lorquistas.

## El gran viaje y las primeras impresiones

El joven poeta empezó su gran aventura de ultramar en un estado melancólico. No pudo gozar del éxito clamoroso del *Romancero gitano*, ya que sufrió de depresiones por varios motivos. Por un lado, por el rechazo de sus mejores amigos, Salvador Dalí y Luis Buñuel, que reprocharon al poeta su poesía comerciable, una acusación provocada por el envidiado éxito de Federico que el cineasta y el pintor no habían experimentado hasta entonces. Por otro lado, le deprimió también el fracaso de su íntima amistad con el escultor Emilio Aladrén que dejó al poeta por Eleanor Dove. Además, el éxito tan rápido del *Romancero* y la popularidad casi de la noche a la mañana que eso conllevó pesaron también en los hombros del joven artista. La fama del poemario amenazaba además con tildarle de poeta regional con el mito de la gitanería. En esta crisis profesional y afectiva, en un estado de ánimo “perdido y desgarrado” (Alberti 1985, 13), muy cercano al suicidio (Gibson 2009, 199), le llegó la oferta de Fernando de los Ríos, su antiguo profesor en la universidad y buen amigo de la familia García Lorca, que pidió al joven que le acompañara durante su viaje a América. Antes de empezar la travesía de siete

días de duración, los dos andaluces hicieron escala en París y en Londres –como lo revela también el epígrafe al comienzo del capítulo–, y una visita relámpago a Oxford. El transatlántico Olympic dejó el puerto de Southampton el 19 de junio de 1929 y desembarcó en Nueva York el 26 del mismo mes.

Las cartas de Federico, escritas el 6 y entre el 20 y el 25 de junio a Carlos Morla Lynch, embajador de Chile en Madrid y amigo muy cercano de Lorca, nos descubren la enorme ambivalencia que albergaba el alma del poeta: “New York me parece horrible pero por eso mismo me voy allí” (García Lorca 1997, 611). A comienzos de junio aún se sentía fuerte y contento (612), pero su energía se desvaneció con la aproximación de su llegada a unas tierras desconocidas: “Me siento deprimido y lleno de añoranzas. Tengo hambre de mi tierra [...]. No sé para qué he partido; me lo pregunto cien veces al día. [...] [N]o me reconozco. Parezco otro Federico” (613–614) –escribe a bordo del barco–. Sin embargo, la misiva enviada a su familia dos días después del desembarco ya revela otro cambio en su estado anímico: “estoy contentísimo, rebosando alegría” (614). La incertidumbre de los siete días de la travesía, documentada por la carta a Morla Lynch, se desvaneció en el mensaje del 28 de junio: “El viaje por mar ha sido prodigioso. [...] Han sido seis días de sanatorio” (614).

Lorca vive las primeras semanas neoyorquinas con gran intensidad, como lo ponen de manifiesto sus largas cartas enviadas a su familia. Las primeras impresiones están llenas de entusiasmo, pues ya el 28 de junio escribe a su familia: “Tendría necesidad de escribir 200 cuartillas para contaros mis impresiones” (614). Durante los nueve meses claro que tendrá unas experiencias que llenarían aún más páginas, pero a dos días de su llegada su admiración nos parece un poco exagerada, aunque intuitiva. Pronto le fascinaban “los rascacielos iluminados” (614) que tocaban las estrellas, “las miles de luces, los ríos de autos” (615) y ya encontró unas metáforas adecuadas para nombrar a una ciudad increíble: una “Babilonia trepidante y enloquecedora” (614–615). Expresa también su orgullo al experimentar que pudo vencer su provincialismo hispano: “no he tenido ni una sola dificultad en esta inmensa Babilonia” (616). Para expresar la grandiosidad de Nueva York, y para que sus familiares pudieran tener alguna idea de las dimensiones de su destino transatlántico, Lorca utiliza unas comparaciones entre su querida ciudad andaluza y la monstruosa metrópoli apenas conocida: “En tres de éstos [rascacielos] cabe Granada entera. Son casillas donde caben 30.000 personas” (616). En sus comparaciones quiere ofrecer a sus queridos también unas impresiones acústicas al escribir que mientras que ellos estaban escuchando los

campaneos de la catedral en Huerta de San Vicente, él oía las sirenas y el murmullo de la gran urbe (618). A pesar de las medidas inhumanas de la ciudad, Nueva York le parecía “alegrísim[a] y acogedor[a]”, con una “gente ingenua y encantadora” donde “[se] sentía muy bien”, mejor que en París o en Londres (616).

En cuanto a la descripción y caracterización de la gente americana, el poeta siempre utiliza unos adjetivos positivos (bondadosos, inocentes, amistosos, abiertos y cordiales, etc.), pero tampoco oculta su opinión negativa sobre lo maleducados que son los americanos: “un pueblo absolutamente salvaje”, con la “inocencia de animales”, que “estornudan sin sacar el pañuelo y dan voces en todos los sitios” (655–656). Parece que García Lorca no pudo sustraerse al mito del “buen salvaje” basado en el famoso texto de Cristóbal Colón sobre su primer viaje o en la apología sobre los indios de Bartolomé de las Casas. En otra carta critica también la superficialidad y la falta de sensibilidad de los americanos: “esta gente tiene muchos menos sentimientos que nosotros, porque, como es natural, apenas tienen alma. [...] No tienen espíritu, son buenos, sin profundidad [...]” (676).

Es interesante que el tono alegre de casi todas las cartas enviadas a su familia, unos mensajes llenos de alegría y de noticias siempre positivas, está en fuerte contraste con el estado anímico reflejado en los poemas del ciclo neoyorquino. La depresión, la soledad, la enajenación en un mundo material e inhumano, la tristeza por la infancia y la inocencia perdidas, la muerte, el asco y el horror de estas poesías se alejan mucho de lo que el poeta comunicaba a su familia en las cartas. Es bien conocida la fuerte relación entre madre e hijo que unía a Federico a Vicenta Lorca. Así, hay que suponer que el joven quería ofrecer a su madre una visión positiva de su estancia en América, ejerciendo una especie de autocensura (Maurer y Anderson 2013, IX), y es entendible también que bajo la soltura del tono de estas misivas se ocultara un Federico menos fuerte y mucho más sensible. Este Federico oculto y oscuro tendrá la posibilidad de aflorar en los poemas del libro *Poeta en Nueva York* y, a veces, también en los mensajes enviados a algunos de sus amigos más íntimos. Por ejemplo, es muy expresivo el poema *Infancia y muerte*, adjunto a su carta escrita a Rafael Martínez Nadal (finales de octubre de 1929) con el siguiente comentario: “Para que te des cuenta de mi estado de ánimo” (García Lorca 1997, 660). Evidentemente el poema citado revela un estado anímico muy negativo, completamente ajeno al que aparentan las otras cartas enviadas a su familia.

Si Carlos Morla Lynch recibió una carta angustiada de la travesía de su amigo granadino (613–614), el diplomático chileno pudo tranquilizarse un poco en octubre: “Estoy seguro y alegre. Ha vuelto a nacer aquel Federico de antes que tú

no has conocido, pero espero que conocerás” (653) –escribe García Lorca sobre su propio estado anímico–. Sin embargo, insisto en que estas confesiones eran también simuladas, ya que los poemas de este periodo descubren que la obsesión de Lorca con su infancia y su desesperación sexual no disminuyeron nada (Gibson 2010, 397).

En los mensajes enviados hay unos detalles que atestiguan que, aunque Lorca se sentía muy bien, por supuesto, echaba de menos su familia. Les pedía reiteradamente que le escribieran muchas veces y cartas muy largas, preguntaba siempre por sus hermanas, por su hermano Francisco y por sus tíos y tías. Su voz siempre se volvía preocupada al referirse al estado de salud de Vicenta Lorca y no dejaba de repetir que sus familiares la llevaran a Lanjarón, una ciudad balnearia en la provincia de Granada a donde Federico acompañaba frecuentemente a su madre. La carta enviada después de la Navidad es especialmente emotiva y, a pesar de la enorme amabilidad con la que acogieron todos al granadino –pasó la Nochebuena con la familia de Federico de Onís y, luego, en la casa de los Brickell–, el “poeta del Sur” se sentía extranjero en aquella sociedad tan distinta de la española (García Lorca 1997, 672). El poema *Navidad*, compuesto el 27 de diciembre, expresa esta amarga soledad del hombre contemporáneo, separado de Dios y de la Naturaleza y condenado a vivir en una sociedad implacablemente materialista (Gibson 2010, 408).

## Amigos y el idioma inglés

El joven poeta, “un inútil y un tontito en la vida práctica” (García Lorca 1997, 611), necesitaba apoyo de amigos para sobrevivir su primer viaje al extranjero. “Si yo en Nueva York no tuviera amigos [...], esta ausencia sería tristísima [...]” (632) –escribe Lorca a sus queridos el 8 de agosto–. Lejos del protector ambiente familiar, sin el dominio suficiente del inglés, fue primero Fernando de los Ríos quien protegió al poeta, pero desde el primer día llegaron los amigos que acompañaron a Federico durante toda su estancia. Le acogieron con amistad unos hispanistas destacados, entre ellos Federico de Onís y Ángel del Río, muchos hispanohablantes, españoles y latinoamericanos. Por supuesto, hizo amistad también con un sinfín de americanos y extranjeros, pero en compañía de los hispanohablantes se movía obviamente con mayor soltura que entre los que hablaban solamente el inglés.

La lista de las personas que se pusieron en contacto con Lorca en América es casi infinita, así que es imposible dar una enumeración completa. Con un esbozo rápido mencionaríamos a Gabriel García Maroto, León Felipe, Ángel Flores, Francisco Ágea, Emilio Amero, Herschel y Norma Brickell, Campbell Hackforth-Jones, Mildred Adams, Irving Henry Brown, John Crow, Francis Hayes, Philip Cummings, Nella Larsen, Dorothy Peterson, entre muchos otros. Además, durante los nueve meses Lorca tuvo posibilidad de encontrarse con compatriotas suyos (por ejemplo, con Julio Camba, Concha Espina, Dámaso Alonso, Antonia Mercé, Encarnación López Júlvez, Ignacio Sánchez Mejías, José Antonio Rubio Sacristán, para mencionar a algunos) que visitaban la Gran Manzana justamente durante aquel periodo y coincidieron con su conocido granadino. El poeta, pues, estaba realmente rodeado de amigos, “por gente que se interesa por mí y a la cual yo he procurado serle simpático” (618), como escribe a su familia. Al encontrarse con tantos amigos y conocidos constata con sorpresa que “el mundo es un pañuelito pequeño” (620).

Después de pasar la primera fase de aclimatación, García Lorca empieza a seguir los cursos de inglés para extranjeros de la Universidad de Columbia, pero sin ninguna aplicación. Ya antes de su salida de España la prensa madrileña se había burlado de la capacidad del joven poeta en cuanto a aprender idiomas: “¿A qué va Lorca a New York? ¿A aprender el inglés? [...] Aprenderá el inglés en dos meses, con gramófono” (nota de la *Gaceta Literaria*, el 15 de junio de 1929, en Maurer y Anderson 2013, 4).

En las cartas enviadas desde Nueva York hay muchas alusiones al proceso de aprendizaje del idioma. Las primeras misivas expresan aún el entusiasmo del joven granadino por conocer no solamente una nueva cultura, sino una nueva lengua también. Parece que le ofrecieron al poeta un sinfín de posibilidades que le ayudaban en este camino. Federico de Onís, uno de los hispanistas más célebres de los Estados Unidos en aquel entonces, hizo también todo lo posible para que el joven andaluz aprendiera el idioma. “Hay que poner al poeta bloqueado de ingleses para que no tenga más remedio que hacer su esfuerzo” (García Lorca 1997, 615) –decía. El profesor le presentó a Lorca también a unas chicas americanas para que el poeta avanzara más rápido en el aprendizaje del inglés. En la universidad Federico conoció también a unas “muchachas guapísimas” (622) con las que cambiaba conversación, “la única manera de aprender el inglés” (622).

Campbell (Colin) Hackforth-Jones, uno de los amigos americanos de Lorca, se convirtió también en un maestro de inglés ayudando al poeta en las traduc-

ciones. Lorca escribe de Colin que “será realmente mi mejor maestro de inglés. [...] traduciremos cosas [...] y me enseñaba multitud de palabras” (617). Además, todos los amigos del poeta le hacían pedir las cosas en inglés para que empezara a soltarse en aquel idioma (621). El 8 de julio comenzaron también los cursos de inglés en la universidad y Federico expresaba aún su optimismo en cuanto al aprendizaje: “Yo creo que tengo cierta facilidad para el inglés. ¡Veremos a ver!” (620).

Parece que al principio no le faltaba la diligencia al joven andaluz. Frecuentó las clases regularmente, y justamente por el curso de inglés aplazó su viaje para visitar a Philip Cummings y su familia en Eden Milles (carta escrita a P. C. el 6 o 7 de julio). Aunque no oculta tampoco sus dificultades a la hora de intentar conversar en inglés: “cada pregunta y respuesta son un cuarto de hora buscando las palabras en el diccionario” (García Lorca 1997, 625). Otra vez el estudiante andaluz se lamentó por lo difícil que era la pronunciación inglesa: “ellos pronuncian las «a» de seis o siete modos, así es que es un lío” (650).

El poeta avisó a sus padres el 22 de agosto que había terminado sus cursos y que había recibido una nota sobresaliente en los exámenes de inglés (638). A un estudiante que vive lejos de su familia puede ocurrirle que a veces no diga la verdad sobre sus notas. Parece que Federico García Lorca tuvo también esta costumbre, no sabiendo aún que unas décadas más tarde los investigadores concienzudos examinarían los archivos de la Universidad de Columbia y aquellos datos no se coincidirían con las confesiones de las cartas de 1929. Desde las investigaciones de Eisenberg (1975, 17–19) ya sabemos que Federico ni siquiera se presentó para el examen y, así, tampoco pudo recibir una nota en su expediente.

Cuando termina el semestre en la Universidad de Columbia, Federico acepta la invitación de Philip Cummings y va con su amigo a Eden Milles, en el estado de Vermont, un pintoresco pueblo fronterizo con Canadá. Su viaje en tren y sin compañía realmente fue el “bautismo de sangre en inglés” (García Lorca 1997, 639) después del mencionado examen nunca superado. Parece, pues, que el andaluz era más práctico de lo que pensaba (611) y logró finalizar su viaje en tren (incluso con tres transbordos) con éxito. Por la fuerza inspiradora del ambiente, la estancia en Eden Milles fue muy fructífera en cuanto a la creación poética. “[U]n paisaje prodigioso, pero de una melancolía infinita” (642) despertó en Federico unos recuerdos de su niñez. Escribió mucho y probablemente allí, en un estado de desesperación, nacieron los poemas *Cielo vivo*, *Poema doble del Lago Edén*, *Vaca*, *Tierra y luna* (Maurer y Anderson, 2013, XIII), porque, a

pesar de la amabilidad de la familia Cummings, Lorca sentía que se ahogaría en aquella niebla y tranquilidad monótona, que no solamente estaba en fuerte contraste con las seis bulliciosas semanas transcurridas en la jungla de cemento de la metrópoli (Gibson 2010, 385), sino que le despertaban unos recuerdos tristes que le quemaban –confiesa a Ángel del Río en una carta fechada a finales de agosto (García Lorca 1997, 642–643)–. El resto de las vacaciones lo pasó en Bushnellsville y en Newburgh, disfrutando la hospitalidad, primero, de Ángel del Río y, luego, de Federico de Onís, y siguió con su ritmo de trabajo. Probablemente de estas semanas datan *Vuelta de paseo, Nocturno del hueco, Paisaje con dos tumbas y un perro asirio, Ruina, Muerte* (Maurer y Anderson 2013, 57, nota 1). Así, García Lorca pudo pasar en total cinco semanas fuera de la ciudad y vuelve a la metrópoli solamente cuando empieza el nuevo semestre. El periodo que sigue será “el momento en que entra de lleno” (Maurer y Anderson 2013, XII) en el mundo de Nueva York.

Incluso en septiembre, con el comienzo de las clases, en más cartas escritas a su familia y a los amigos (García Lorca 1997, 649) Lorca insiste en seguir sus cursos de inglés o, por lo menos, lo escribe para tranquilizar a su madre. A Melchor Fernández Almagro escribe también que “adelanto en inglés rápidamente” (652), pero otra vez podemos coger en una leve mentira al estudiante Federico cuando menciona que “tengo cinco clases” y “tomo cinco cursos”, porque realmente se inscribió solamente en dos cursos por cinco créditos (Eisenberg 1975, 18) y es probable que se retirara de ambos antes del 5 de octubre (Maurer y Anderson 2013, 66).

Pues bien, a pesar de todas las energías, Federico no desmintió las expectativas burlonas de la prensa madrileña: al fin no logró superar las dificultades de la lengua. Entre los dones del joven andaluz no figuraba el de los idiomas (Gibson 2010, 375) y, a pesar de todas las intenciones y el esfuerzo de muchas personas, el dominio del inglés adquirido por García Lorca durante su estancia en Nueva York fue mínimo. Sin embargo, no se quedaba mudo, ya que la música y la poesía le servían como una *lingua franca*. Así, con sus recitaciones poéticas y musicales, con su personalidad fascinante y temperamento amistoso conquistó muy pronto a su público y su carisma le abría todas las puertas.

## La ciudad: los rascacielos, Broadway, Wall Street y Coney Island

En las descripciones de Lorca sobre la ciudad norteamericana podemos descubrir una fuerte ambivalencia. Una frase de la carta enviada a Cummings (el 6 o el 7 de julio de 1929) expresa bien el contraste que albergaba el alma del poeta en aquel momento: “perdido ahora en esta babilónica, cruel y violenta ciudad, llena por otra parte de gran belleza moderna” (García Lorca 1997, 624).

Recibimos semejante impresión en su conferencia-recital *Un poeta en Nueva York* donde habla sobre la lucha de los rascacielos con el cielo que es –según dice– poética y a la vez terrible (García Lorca 2008, VI, 345). Por un lado, se entusiasma por todo, admira la modernidad, la velocidad, la riqueza de razas, colores y religiones y la tolerancia, pero, por otro lado, se horroriza también ante el ambiente inhumano de la ciudad “babilónica, cruel y violenta” que para “un poeta del Sur” era un ambiente tan distinto del suyo (García Lorca 1997, 624). Lejos, pues, de su familia y de su Andalucía tan amadas, trataba de adaptarse a un ambiente aterrador, pero al mismo tiempo nuevo y muy estimulante (Gibson 2010, 384).

Al joven andaluz desde el primer momento le impresionó mucho el orden de una ciudad caótica. Constató que para él sería mucho más fácil orientarse allí que en París o en Londres, por ejemplo, ya que Nueva York se construyó en la pura matemática y lógica. La estructura cuadrículada y las calles indicadas con números realmente facilitan la orientación de los turistas y son la “única manera de organizar el caos del movimiento” (García Lorca 1997, 616). Muchas veces iba de paseo solo para conocer la ciudad (634–635) y hasta el mes de octubre nunca se perdió (654).

Los dos elementos de la ciudad –según las palabras de la conferencia-recital ya citada– son la “arquitectura extrahumana” y el “ritmo furioso” (García Lorca 2008, VI, 344). Los rascacielos, “más altos que la luna” (García Lorca 1997, 616) con los anuncios luminosos de colores, las locuras eléctricas, los ritmos mecánicos y los ruidos de metal de Times Square le ofrecieron a Federico un espectáculo increíble de la ciudad más atrevida y más moderna del mundo (García Lorca 1997, 617, 670). Le cautivó el ritmo de las obras urbanísticas y que –con no poca exageración– “cada día levantan nuevos rascacielos” (661). Fue testigo concretamente de la construcción de Chrysler Building, un edificio gigante “con cien pisos, blanco y negro, que es una verdadera maravilla” (661). Pero veía claramente el lado oscuro de la modernidad y se estremecía por aquella esclavitud dolorosa del hombre en la que es perdonable hasta el crimen (García Lorca 2008, VI, 344–345).

Una vez vuelto de su excursión a la frontera canadiense, le absorbió a Lorca una vida social muy agitada y el joven granadino disfrutó a tope todas las posibilidades culturales y sociales de Manhattan. Ya en el verano pudo constatar que en Nueva York “hay más reuniones que en ninguna parte del mundo” y que los “americanos no pueden estar solos” (García Lorca 1997, 630) ni un momento, pero la verdadera vida social del granadino empezó desde el otoño de 1929.

Sin duda alguna el teatro fue uno de los divertimientos preferidos del artista andaluz y el espectáculo del Broadway le cortó la respiración (616). Al referirse a esta pasión, en sus cartas muchas veces pide dinero extra de sus padres: “que papá no se olvide de mandarme [...] el dinero [...] para tener para ir a teatros, cosa que me interesa enormemente, pues aquí el teatro es magnífico y yo espero sacar gran partido de él para mis cosas” (636). Otras referencias al dinero con el que quería comprar entradas aparecerán en las cartas del 21 (649) y el 23 o el 24 de septiembre (650). ¿Qué serán estas misteriosas “mis cosas”? No sabemos exactamente, pero otra alusión a la revolución del género teatral que estaba madurando en el dramaturgo se lee en la carta fechada el 21 de octubre, donde vuelven unas palabras enigmáticas, ya que no dicen nada sobre en qué consistía la renovación que García Lorca quería realizar, aunque expresan claramente el disgusto del joven en cuanto al teatro español de la época: “He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución” (657).

Entre los teatros visitados por Lorca destacaban Neighborhood Playhouse, el Theater Guild y el Civic Repertory, unos teatros que montaban interesantes obras contemporáneas. El primero, durante la estancia de Lorca, ponía en escena varios musicales muy animados, mientras que los otros dos teatros eran famosos por sus montajes de obras extranjeras, entre ellas las de Tolstoi, Strindberg, Ibsen, Andreiev, Claudel, O’Neill, Molnár, Bernard Shaw, o Chejov (Maurer 1986, 133–136).

Según el crítico Samuel Leiter, citado por Andrew A. Anderson, entre los temas que trataba el teatro neoyorquino de aquel entonces figuraban el de la guerra, la política, la religión, el sexo, el alcoholismo, el racismo, el divorcio, el adulterio y la homosexualidad (1983, 137). García Lorca vio un montón de espectáculos en Broadway, entre ellos los del teatro chino (García Lorca 1997, 635), una revista negra (“uno de los espectáculos más bellos y más sensibles” [660]), otros espectáculos de los teatros negros (el Lafayette, el Lincoln, el Alhambra [Maurer 1986,

137]) y muchos otros estrenos que constituirían, sin duda alguna, un estímulo importante para la futura obra dramática de Lorca. Se entusiasmó enormemente por el teatro de guardia (García Lorca 1997, 658) y estaba totalmente asombrado de “los actores tan buenos que tienen los americanos” y de las direcciones (667). Igualmente le encantó el cine hablado bajo cuya influencia nació su guion cinematográfico *Viaje a la luna*.

El poeta del Sur tuvo la posibilidad de conocer también el mundo cruel de Wall Street, el lugar de los negocios, la Bolsa, los bancos y los grandes rascacielos de oficinas (637). Su primera visita la hizo aún en agosto, es decir antes del 24 de octubre, fecha trágica del mundo bursátil. En el espectáculo del dinero, entre las voces, los gritos y el ruido de los ascensores, los ojos sensibles del poeta descubren también el elemento humano: “se ven las magníficas piernas de la mecanógrafa [...], el simpatiquísimo botones con pecas que hace guiños y masca goma, y ese hombre pálido [...] que alarga la mano con gran timidez suplicando los cinco céntimos” (637). Además, logró captar unos detalles mínimos de “la dionisiaca exaltación de la moneda” (637), como el temblor típico que producía el dinero en las manos, un hombre con dos piernas cortadas y un loco con un gorro de papel sobre la cabeza. Estas imágenes negativas son como una tenebrosa previsión del apocalipsis descrito más tarde (en su carta a su familia, a principios de noviembre de 1929) y una prefiguración de los cuadros horrorosos del libro *Poeta en Nueva York*.

García Lorca fue testigo también del viernes negro de la Bolsa, cuando “se han perdido ¡12! billones de dólares”, un “naufragio” que dejó un recuerdo imborrable en la retina del poeta. Estuvo allí siete horas entre la muchedumbre, viendo desde cerca a los hombres que “gritaban y discutían como fieras y las mujeres [que] llo-raban en todas partes”. El desorden, el histerismo, el sufrimiento y la angustia que reinaban en las calles ofrecieron a García Lorca una visión nueva de aquella civilización “cada vez más extraña [...] y más llena de absurdos y situaciones increíbles” (García Lorca 1997, 661). Es interesante que el joven andaluz observe los acontecimientos con “gran sangre fría” y, aunque no quería escribir que le gustaba, sí que estaba contento de haber presenciado (662) aquella horrorosa danza de la muerte de la humanidad. El trágico acontecimiento del mundo del dinero sirvió para reforzar la aversión de García Lorca hacia el capitalismo, un sentimiento que estaba presente también en su obra temprana (Gibson 2010, 401). En Nueva York volvió a encontrar la opresión y la marginación que había relatado ya en el *Romancero gitano*, pero en dosis aún mayores (Torres Barrado 2013, 143). En sus denuncias contra la sociedad (*Danza de la muerte*) y la iglesia (*Grito hacia Roma*) comienza

a acercarse a un análisis marxista de la condición humana, influido probablemente por Fernando de los Ríos, uno de los pensadores socialistas más destacados de España (Gibson 2010, 402). A pesar de eso, Umbral también tiene razón al constatar que Lorca no quiere profetizar la justicia y la igualdad, sino mucho más “el advenimiento del caos, el triunfo de la naturaleza salvaje sobre el maquinismo de la civilización” (2012, 160). La conclusión del autor de *Lorca, poeta maldito* es que la actitud de Federico “no es de revolucionario constructivo, sino de anarquista destructivo” (160), y el tomo futuro, *Poeta en Nueva York*, tampoco es un libro social-político, sino un poemario “silvestremente anarquista” (162). Lo que Lorca pide en este poemario no es la reivindicación, sino la destrucción total, la aniquilación de un mundo que él odia. *Poeta en Nueva York* no es simplemente un tomo surrealista, es mucho más. En el cuadro del mascarón africano (*Danza de la muerte*) se asoma un Lorca “panteísta negativo” que grita frente a la barbarie civilizada del “Senegal con máquinas”, pidiendo una vuelta a la Naturaleza. Pero no pretende la vuelta a una naturaleza paradisíaca, sino que quiere enfrentarse con la naturaleza maligna, infernal y caótica. La naturaleza de Lorca siempre es dramática y nunca idílica (Umbral 2012, 163–170).

Diferente tipo de espectáculo esperaba a Federico en Coney Island que visitó en julio, apenas llegado a la Gran Manzana. La isla en la desembocadura del río Hudson se dedicaba al entretenimiento de la multitud: parques de juegos, títeres, y todo tipo de extravagancias atraían a la gente. “Un espectáculo estupendo, aunque excesivo, y [...] demasiado popular” (García Lorca 1997, 621) –opinaba Lorca. Se calculó que el 4 de julio de aquel año (fiesta nacional de los norteamericanos) casi un millón de personas visitaron la isla. Junto al divertimento le sorprendió a Lorca el comportamiento primitivo de los americanos que muy borrachos vomitaban y orinaban en grupo (García Lorca 2008, VI, 349). El recuerdo quedó poetizado también en dos piezas del ciclo neoyorquino: *Paisaje de la multitud que vomita* y *Paisaje de la multitud que orina*.

En Coney Island se situaba un ciclorama llamado *Viaje a la luna* que seguramente atrajo la atención de García Lorca, ya que no puede ser una pura casualidad que también el único guion cinematográfico del artista andaluz –al que ya me he referido– naciera en América y justamente con el mismo título que, sin embargo, no tenía nada que ver con la película homónima de Georges Méliès (*Le Voyage dans la Lune*, 1902).

## Los afroamericanos

García Lorca siempre estaba adscrito a las clases más marginadas, a aquellos que no participaban de los convencionalismos de la sociedad. Él mismo atribuyó este rasgo suyo a su origen granadino: “Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío... del morisco, que todos llevamos dentro” (García Lorca 2008, VI, 506) y muchas veces expresó su sensibilidad ante la otredad sea racial o religiosa. Sin duda alguna, junto a su ser granadino, también su homosexualidad y el rechazo social que esto le conllevó determinaron esta comprensión suya ante los gitanos, los judíos y, desde su experiencia americana, ante los afroamericanos también. Lanzándose a las calles, Lorca pudo constatar lo multicultural que era –ya en aquel entonces– Nueva York. Allí se habían dado cita todas las razas de la tierra, pero todos seguían siendo extranjeros con la única excepción de los negros, el elemento “más espiritual y lo más delicado de aquel mundo” (García Lorca 2008, VI, 346). Su descripción sobre los afroamericanos nos recuerda inevitablemente sus palabras sobre los gitanos de quienes escribió lo siguiente: “lo más elevado, lo más profundo y lo más aristocrático de mi país” (García Lorca 2008, VI, 359). El impacto que ejerce el negro sobre el granadino es igual a la que ejerce el gitano y la situación social de ambas razas también es semejante (Umbral 2012, 154).

Lorca empezó a escribir sus primeras poesías en América en agosto, seis semanas después de su llegada a la ciudad, y es de sumo interés que la temática de estas se centra justamente en los negros. El 8 de agosto escribe a su familia: “empiezo a escribir, y creo que cosas que valen la pena [...]. Son poemas típicamente norteamericanos con asuntos de negros casi todos ellos” (García Lorca 1997, 631). Verdaderamente, las dos primeras composiciones, *El rey de Harlem* y *Norma y paraíso de los negros* (escritas en la primera mitad de agosto) se inspiraron en los habitantes afroamericanos del famoso barrio de Manhattan. El rey de Harlem, “prisionero con un traje de conserje” (García Lorca 2013, 180), aparece como símbolo de la raza de los esclavos arrancada de su África, trasplantada al Nuevo Mundo y forzada a servir al hombre blanco (Gibson 2009, 204). El poema sobre el monarca negro parece indicar que Lorca encontró una similitud no solamente entre la música negra y el cante jondo (García Lorca 1997, 626), sino también entre la situación social de los gitanos y la de los negros. Los primeros eran elementos discriminados y secularmente reprimidos de la sociedad andaluza, mientras que los segundos estaban condenados a ser esclavos de la moderni-

dad neoyorquina. Si los gitanos son víctimas de una sociedad insensible, lo eran aún más los afroamericanos (Gibson 2010, 381–382). En *El Rey de Harlem* Lorca alza su voz no solamente por la raza negra, sino también por la liberación de todas las minorías. Pero Lorca no parte de una visión objetiva, política, social, realista del problema, sino que su adhesión a las razas malditas –ya que él mismo era *un poeta maldito*– es incondicional y apasionada (Umbral 2012, 159).

El negro, al igual que el gitano, ha sido alineado de la historia, pero el primero ha desarrollado una conciencia de clase por la larga represión a que lo ha sometido el blanco, mientras que el segundo, por el contrario, no ha intentado integrarse en la cultura blanca. Como consecuencia, los gitanos han sabido guardar mejor su tradición, mientras que al negro le fue arrebatado su pasado. Sin embargo, el negro rechaza la aculturación en el sentido de absorción por el blanco porque este nada puede ofrecerle para superar la humillación (Ortega 1986, 162, 165).

A Lorca –según Umbral– le llevan tres tirones a los negros, como en el caso de los gitanos también: el esoterismo, el sexualismo y el exotismo (2012, 154). La espontaneidad, la energía, la música y la desenfadada sexualidad de los negros prolongan el simbolismo de los gitanos del *Romancero*, pero esta vez en un contexto mucho más amplio. “Los putrefactos” de la Residencia madrileña, Dalí y Buñuel, entonces ya no podían acusar a Lorca de localismo o provincialismo (Gibson 2009, 204–205).

García Lorca se solidarizó con los negros norteamericanos no solo desde un plano social, sino también por la música. El *jazz*, expresión más rica de los negros, cautivó al joven andaluz que descubrió que el origen de este género musical, como el del flamenco, es misterioso y de carácter sincrético. En el *jazz* se mezclan las tradiciones tribales de África, la música de los esclavos que trabajaban en las plantaciones y construcciones en los EE. UU., la música religiosa y la de los blancos (Ortega 1986, 161–162). Una de las semejanzas entre el *jazz* y el flamenco es que ambas músicas son expresiones telúricas de un pueblo que ha sido aislado social y geográficamente. Además, ambas quieren expresar la memoria cultural de su pasado colectivo. Tanto en el flamenco como en el *jazz* el artista es el compositor y el intérprete, y la interpretación en ambos se atiene más a la persona que al tema. Entre las diferencias hay que destacar el predominio instrumental en el *jazz* y que la canción gitana no se asocia tanto al trabajo (Ortega 1986, 162).

De entre sus conocidos afroamericanos se destacó una escritora, Nella Larsen, “una mujer exquisita, llena de bondad y con esa melancolía de los negros”, y

“con ella visit[ó] el barrio negro, donde vi[o] cosas sorprendentes” (García Lorca 1997, 625). En Harlem el poeta conoce los cantos y los bailes de los negros que despiertan su interés sobre todo por las semejanzas que notaba entre estos y el cante jondo, muy propio de su tierra natal. Con mucho entusiasmo escribe a su familia: “Los negros cantaron y danzaron. ¡Pero qué maravilla de cantos! Sólo se puede comparar con ellos el cante jondo” (626). Para expresar la admiración que sentía al ver bailar una bailadora negra, Lorca utiliza en su carta unos cuadros muy poéticos: “era un espectáculo tan puro y tan tierno [...] que solamente se podía comparar con una salida de la luna por el mar [...]” (626).

Otro espectáculo cautivador le ofreció a García Lorca el local Small’s Paradise “cuya masa de público danzante era negra, mojada y grumosa como una caja de huevos de caviar” y donde vio a “una bailarina desnuda que se agitaba convulsamente bajo una invisible lluvia de fuego” (García Lorca 2008, VI, 347).

El poeta también se dio cuenta de los muchos sufrimientos que los afroamericanos tenían que aguantar: “Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros en un mundo contrario, esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas” (García Lorca 2008, VI, 346). Expresaba su protesta contra que “los negros no quieran ser negros, de que se inventen pomadas para quitar el delicioso rizado del cabello, y polvos que vuelven la cara gris [...]” (347).

En los mensajes enviados por Lorca podemos encontrar unas notas no solamente sobre los negros, sino también sobre la diversidad de costumbres de la gente neoyorquina. Es sorprendente el número elevado de alusiones a la religión, explicable, tal vez, por el interés de su familia (García Lorca 1997, 634). A Federico le sorprendió mucho la tolerancia que se practicaba en los Estados Unidos, inimaginable en su patria, un país católico hasta las médulas. A pesar de eso no oculta su aversión por el protestantismo que le parecía “lo más ridículo y lo más odioso del mundo” (626) lo que se nota en que entendía el término protestante como “equivalente a idiota seco” (647), y que constataba que “la belleza y la profundidad del catolicismo es infinitamente superior” (634). Aunque católico, entre todas las religiones se sentía mucho más cercano a los judíos, escribiendo que “en Granada somos casi todos judíos” (627). La variedad de razas y cultos le fascinaban al poeta, sin duda alguna, pero le ayudaban también para que se sintiera no solo español, sino profundamente español católico (Gibson 2010, 379).

Al referirse a la familia de Cummings se destaca también una nota sobre la religión y sobre la libertad de conciencia: “la madre de este chico [Philip Cum-

mings] es católica ferviente, el padre protestante, él católico, y un primo que vive con ellos ateo puro” (García Lorca 1997, 635) aunque, al parecer, esta descripción fue pura fantasía de Federico y no se coincidía con la realidad ya que –según las declaraciones de Philip Cummings– toda la familia era protestante (Maurer y Anderson 2013, 38, nota 3).

## Despedida de Nueva York

Lorca se despidió de Nueva York “con sentimientos y con una admiración profunda” (García Lorca 2008, VI, 352) y sabía que de aquel “Senegal con máquinas” recibió la experiencia más útil de su vida. Durante los nueve meses neoyorquinos logró superar su crisis de la que había huido desde España, consolidó su personalidad, forjó su nuevo estilo surrealista y reforzó su compromiso social (Dobos 2007, 17).

La primera mención de la noticia sobre la invitación de Federico García Lorca a Cuba podemos encontrarla en la correspondencia del poeta, en una carta enviada a su familia durante la segunda mitad de diciembre (García Lorca 1997, 671), aunque el poeta ya sabía de su posible viaje a la isla caribeña desde la carta de Campos Aravaca (el 14 o el 19 de septiembre de 1929, citado en Maurer y Anderson 2013, 54) en la que el antiguo compañero granadino invitaba a Federico a visitar el país donde estaba en aquel entonces como cónsul español en Cienfuegos. La primera mención no dice nada concreto (“no adelanto ni digo nada mientras las cosas no sean hechos realizados” [García Lorca 1997, 671]), pero luego vuelve al asunto con más precisión en otro mensaje (igualmente enviado a su familia, primera mitad de enero): “Ya es seguro que voy a Cuba en el mes de marzo. [...] Allí daré ocho o diez conferencias” (674).

Su estancia en Cuba –que ahora ya no detallo– será otro tipo de experiencia no menos importante. Allí sentía que volvía a sus raíces, a una América española y se enamoró del lugar tanto que escribió lo siguiente: “Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba” (686).

Sin duda alguna, Federico García Lorca tendió un puente entre España y América como quizá ningún otro español lo había hecho hasta entonces. El joven andaluz desarrolló una labor enorme como conferenciante, poeta, dramaturgo, pianista y cantante; o como dibujante –para destacar sus dones más importantes con los que fascinó todo su público americano–. Sus travesías transatlánticas –

las otras en 1933 y 1934 a Buenos Aires y a Montevideo— le convirtieron en una suerte de embajador cultural en las tierras americanas tanto anglosajonas como hispanohablantes (Roffé 2011).

El período neoyorquino fue una de las etapas más productivas en la creación artística de Lorca. Parece increíble que en medio de una vida socialmente tan intensa (“te llueven las invitaciones de tal manera que hacen la vida imposible” [García Lorca 1997, 676]) como la que llevó durante los nueve meses, García Lorca pudiera trabajar tanto. Sin embargo, sus cartas dan testimonio también sobre el ritmo de su trabajo: ya a finales de septiembre menciona más veces que “he escrito un libro de versos y casi otro” (652) y esta vez no exageró nada. Después de volver a Nueva York de sus vacaciones en Vermont fue cuando verdaderamente empezó su período más prolífico y redactó casi todo el futuro tomo, aunque el poeta no lo sabía en aquel momento (Maurer y Anderson 2013, XIV). Sin embargo, veía ya claramente que el poemario sobre la metrópoli norteamericana sería “una cosa intensísima, tan intensa que no entenderán y provocará discusiones y escándalo” (García Lorca 1997, 677). Igualmente escandaloso será su *teatro bajo la arena* que empezó a escribir allí, justamente inspirado en el teatro vanguardista neoyorquino. Entre estas piezas figuran *El público* (que quedó inconclusa) y *Así que pasen cinco años* (terminada ya en Granada en 1931), obras innovadoras que atestiguan aquel cambio de rumbo revolucionario de la dramaturgia lorquiana de la que él mismo hablaba en una de sus citadas misivas enviadas a sus familiares (657).

He mencionado que García Lorca tuvo la posibilidad de volver al Nuevo Mundo, pero aquella vez a dos países hispanohablantes, Argentina y Uruguay. Estos viajes fueron también importantes, aunque no comparables con las experiencias neoyorquinas. Los meses pasados en Buenos Aires y en Montevideo, donde pudo desenvolverse en su propia lengua, constituyeron los mejores momentos de la vida de Federico. Sin embargo, su resonante éxito no fue acompañado de una producción tan rica como la que había realizado en Nueva York y en la Habana. Ni siquiera pudo terminar su drama *Yerma*; tal vez se lo impidieron las muchas ocupaciones sociales y el no tener la soledad necesaria para la creación poética y dramática (Siles del Valle 2011).

Sabemos que García Lorca quiso, otra vez, visitar América en 1936 cuando estaba proyectando su regreso al continente americano. Tras el éxito clamoroso de *Bodas de sangre* y *Yerma*, la protagonista de los espectáculos, Margarita Xirgu, se despidió de García Lorca en Bilbao con la promesa de que el granadino se re-

uniría con la actriz catalana en México para realizar juntos una gira teatral. Pero Federico ya no pudo cumplir su promesa. La Xirgu nunca más vio a su amigo andaluz y el tercer viaje de García Lorca al Nuevo Mundo ya no se realizó.

# Bibliografía

- AA. VV. 1974. *Ibérica*. Budapest: Kozmosz Könyvek.
- AA. VV. 1995. 12 spanyol és latin-amerikai költő. Budapest: Eötvös József Könyvkiadó.
- AA. VV. 1998. *Mi Urunk Don Quijote*. Kolozsvár: Dacia.
- AA. VV. 2019. *Az emlékezet színháza*. Szeged: JATEPress.
- Aaltonen, Sirkku. 2023. "I'm the Empty Stage Where Various Actors Act Out Various Plays": Theatre Translator's View of their Work. *Cadernos de Tradução*, 43/1, 34–65.
- Abizanda Losada, Carmen. 2013. *La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009)*. Teatro histórico-político y teatro social. Tesis doctoral. [http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/11708/2/AbizandaLosada\\_Carmen\\_TD\\_2013.pdf](http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/11708/2/AbizandaLosada_Carmen_TD_2013.pdf) (25/06/2024).
- Aguilera Sastre, Juan y Isabel Lizárraga Vizcarra. 2001. *Federico García Lorca y el teatro clásico: le versión escénica de La dama boba*. Logroño: Universidad de La Rioja.
- Álamo, Antonio (ed.). 2003. *Exilios*. 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos. Buenos Aires: Biblos.
- Alberti, Rafael. 1985. De las hojas que faltan. *El País*, 29 de septiembre, 13.
- Albert, Sándor. 2005. A fordíthatóság és fordíthatatlanság határán. *Fordítástudomány*, 1, 34–49.
- Alborch, Carmen. 2007. Prólogo. En: Villena, Miguel Ángel. *Victoria Kent: Una pasión republicana*. Barcelona: Debate, 11–32.
- Ambrosi, Paola. 1999. El prólogo en la concepción dramática lorquiana. *Anales de la literatura española contemporánea*, 24/3, 389–409.
- Ambrosi, Paola y Maria Grazia Profeti. 1979. *F. García Lorca: La frustrazione erotica maschile; dal teatro alla poesia*. Roma: Bulzoni.
- América Latina y el Mundo: espacios de encuentro y cooperación. XIX Congreso de la Federación Internacional de Estudios sobre América Latina y el Caribe (FIEALC). Universidad de Szeged, del 24 al 28 de junio de 2019. <https://fiealc2019.wordpress.com/> (23/06/2024).
- Américas transnacionales: hogar(es), fronteras y transgresiones. Congreso internacional. Primer coloquio del Centro de Estudios Interamericanos.

- Universidad de Szeged, del 16 al 18 de noviembre de 2017. <http://centro.interamerican.hu/es/conferences/2017-2/cfp/> (23/06/2024).
- Amo, Benjamín. 2021. *El enigma Lorca*. Audiolibro. Murcia: Rebelión Editorial.
- Amorim Vieira, Elisa y Sara Rojo. 2009. Entrevista a José Sanchis Sinisterra. *Aletria*, 19/2, 297–307.
- Anderson, Andrew A. 1983. On Broadway, Off Broadway: García Lorca and the New York Theatre, 1929–1930. *Gestos*, 16, 135–148.
- András, László. 1947. Előszó. En: García Lorca, Federico. *Cigányrománok*. Budapest: Lux, 5–10.
- Aristóteles. 1997. *Poética*. Barcelona: Icaria.
- Aszyk, Urszula. 2014. *Drama – teatro – arte. Metateatralidad, intertextualidad y teatralidad del drama español del Siglo de Oro y del siglo XX*. Warszawa: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos.
- Babits, Mihály. 1934. *Az európai irodalom története*. <http://mek.oszk.hu/06300/06304/06304.htm> (23/06/2024).
- Bakucz, Dóra. 2018. Frontera política, lingüística y cultural en *Ay, Carmela y Jaj, Carmela* de J. S. Sinisterra. En: Polić Bobić, M. – Huertas Morales, A. – Matic, G. – Zovko, M. (eds.). *El mundo hispano y/en sus fronteras*. Zagreb: Universitas Studiorum Zagradiensis, 201–208.
- Bálint, György. 1983. *Spanyolországban jártam*. Budapest: Magvető.
- Benavente, Jacinto. 1963. *Pan y letras*. En: *Obras completas*. Tomo VI. Madrid: Aguilar, 668–669.
- Beristáin, Helena. 1993. Enclaves, encastres, traslapes, espejos, dilataciones (la seducción de los abismos). *Acta Poética*, 14/1–2, 235–276.
- Berman, Antoine. 1990. La retraduction comme espace de la traduction. *Palimpsestes*, 4, 1–7.
- Bibliografía del Instituto Cervantes sobre Antonio Buero Vallejo: [https://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/buero\\_vallejo\\_antonio\\_bibliografia\\_2022.pdf](https://www.cervantes.es/imagenes/File/biblioteca/bibliografias/buero_vallejo_antonio_bibliografia_2022.pdf) (01/02/2025).
- Bikfalvy, Péter. 1998. Unamuno, Garády Viktor és Kosztolányi. *Pompeji*, 1, 159–182.
- Bikfalvy, Péter. 2006. Györy Vilmos, a Don Quijote fordítója (Kis magyar palimpszeszt). *Filológiai közlöny*, 3–4, 275–297.
- Bikfalvy, Péter. 2008. ¡Pobre Don Miguel! Primeras traducciones/traiciones de *Niebla*. En: Blas, Amelia – Menczel, Gabriella – Scholz, László (eds.). *El reverso del tapiz. La traducción literaria en el ámbito hispánico*. Budapest: Instituto Cervantes, 126–139.

*Biografía de A. M. Morales Montoro.*

- <https://www.contextoteatral.es/antoniomiguelmorales.html> (25/06/2024).
- Bordás, Gábor. 2020. Orbán Viktor türelmes. 6 de octubre. <https://24.hu/belfold/2020/10/06/orban-viktor-turelmes-homoszeualisok/> (24/06/2024).
- Brachfeld, Olivér. 1931. Unamuno a ponyván. «San Miguel Bueno, Mártir». *Nyugat*, 16 de mayo, 10. <https://epa.oszk.hu/00000/00022/00514/16081.htm> (23/06/2024).
- Bravo, Julio. 2015. El CDN estrena La piedra oscura, una obra sobre el último amor de García Lorca. *ABC*, 14 de enero.
- Buero Vallejo, Antonio. 1980–1981. Acerca del drama histórico. *Primer Acto*, 187, 18–21.
- Buero Vallejo, Antonio. 1981. *El sueño de la razón*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bulgákov, Mijaíl. 1991. *Cartas a Stalin*. Traducción de Víctor Gallego. Madrid: Grijalbo Mondadori.
- Bulgákov, Mijaíl. 2001. *El Maestro y Margarita*. Traducción de Julio Travieso Serrano. México: Editorial Lectorum.
- Cadernos de Tradução*. 2023. Número especial: “Tradutores de teatro como agentes criativos, políticos e artísticos”. Balduino Pires Fernandes, Alinne – Bohunovsky, Ruth (eds.). <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/3206> (23/06/2024).
- Cánovas del Castillo, Antonio. 1997. *Obras completas*. Madrid: Fundación Cánovas del Castillo.
- Carreter, Fernando Lázaro. 1960. Apuntes sobre el teatro de García Lorca. *Papeles de Son Armadans*, julio, 9–33.
- Carta de Garády (Vittorio de Gauss) a Unamuno*. Fiume, 10 de marzo de 1923. Salamanca: Archivo de Casa Museo Unamuno.
- Castro, Julio. 2019. Represión que no comprende la *Anatomía de un vencejo*. 26 de marzo. <https://larepublicacultural.es/article12946> (24/06/2024).
- Cattaneo, María Teresa. 1989. En torno a cincuenta años de teatro histórico. *Boletín Informativo de la Fundación Juan March*, 188, 3–14.
- Chudakova, Marietta. 1988. *Zsiznyeopiszanyije Mihaila Bulgakova*. Moscú: [sin casa editora].
- Cobo Esteve, Marta. 2012. La tradición del prólogo en el ciclo farsesco de Federico García Lorca: hilos cervantinos de un telar. En: Boadas Cabarrocas, Sònia – Chávez, Félix Ernesto – García Vicens, Daniel (coords.). *La tinta en la clepsidra: fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica*. Barcelona: PPU, 313–322.

- Colechia, Francesca. 1976. Don Perlimplín. Some Considerations on the Male Role in the Theater of García Lorca. *García Lorca Review*, 4/1, 71–74.
- Conejero, Alberto. 2015a. *La piedra oscura*. Madrid: Ediciones Antígona.
- Conejero, Alberto. 2015b. Entrevista a Alberto Conejero «Por qué hace un teatro como tú en un sitio como este». Vídeo. <https://www.youtube.com/watch?v=mxU-62jb9JY> (24/06/2024).
- Conejero, Alberto. 2015c. Entrevista al autor. *La piedra oscura* de Alberto Conejero. *Cuadernos Pedagógicos*, 74. <https://cdn.inaem.gob.es/wp-content/uploads/2012/08/N-74-La-piedra-oscura.pdf> (24/06/2024).
- Conejero, Alberto. 2015d. Notas del autor. *Dossier de prensa de La piedra oscura*. <https://s3.amazonaws.com/fundacion-sgae/premiosmax/2016/finalistas1016/dossier-piedra-oscura.pdf> (24/06/2024).
- Conejero, Alberto. 2017. Estrategias para una dramaturgia de la ausencia: Autoficción, impersonaje, retrospección analéptica e hiperleptis. En: Romera Castillo, José (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 174–180.
- Conejero, Alberto. 2019a. *Los días de la nieve*. Segunda edición. Madrid: Antígona.
- Conejero, Alberto. 2019b. A sötét kő. Traducción de Eszter Katona. En: AA. VV. *Az emlékezet színháza*. Szeged: JATEPress, 21–58.
- Conejero, Alberto. 2019c. A sötét kő. Traducción de Eszter Katona. En: AA. VV. *Tetemre festés*. Budapest: Napkút, 371–413.
- Conejero, Alberto. 2021. El teatro es el arte del vínculo. Vídeo. 18 de febrero, <https://www.youtube.com/watch?v=TIu0FfpSMME> (24/06/2024).
- Conejero, Alberto. 2023. Havas napok. Traducción de Barbara Gál, Csenge Koncz, Zsófia Makra, Rita Novák, Zsófia Palik, Lili Raffai, Viktória Tóth, Szelina Zsadányi. *Homo Hispanisticus*, 9–43. [http://hispanisztikaszeged.hu/wp-content/uploads/2016/10/HH\\_2023.pdf](http://hispanisztikaszeged.hu/wp-content/uploads/2016/10/HH_2023.pdf) (23/06/2024).
- Congresos realizados, organizados por El Centro de Investigación SELITEN@T. <https://www.uned.es/universidad/inicio/en/estudios/formacion-permanente/cursos/centro-investigacion-SELITENT/congresos.html> (25/06/2024).
- Csejtei, Dezső. 1986. *A spanyol egzisztencializmus története Miguel de Unamuno és José Ortega y Gasset filozófiájának fő kérdései*. Budapest: Gondolat.
- Csejtei, Dezső. 1998. A táj filozófiája Unamuno esszéiben. *Pompeji*, 1, 66–100.
- Csejtei, Dezső. 2001. Elmúlás és értelem: Heidegger és Unamuno a halálról. *Kellék*, 18–20. <https://epa.oszk.hu/01100/01148/00015/06csejtej.htm> (25/06/2024),

- Csejtej, Dezső, Sándor Laczkó y László Scholz (eds.). 1999. *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía*. Szeged: Fundación Pro Philosophia Szegediensis.
- Csuday, Csaba. 2007. La recepción del Quijote en Hungría. En: Ertler, Klaus-Dieter – Rodríguez Díaz, Alejandro (eds.). *El Quijote Hoy*. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana / Vervuert, 185–197.
- Diccionario Biográfico Español*. Victoria Kent Siano. <https://dbe.rah.es/biografias/11463/victoria-kent-siano> (24/06/2024).
- Diccionario de la Real Academia Española* (en línea). <https://dle.rae.es/> (25/06/2024)
- Dobos, Erzsébet. 2007. *Conversaciones en La Habana. El episodio cubano de Federico García Lorca*. Budapest: Eötvös Kiadó.
- Eco, Umberto. 1992. *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- Eisenberg, Daniel. 1975. *Textos y documentos lorquianos*. Tallahassee: El Autor.
- En honor de Concepción Arenal*. 1928. *La Vanguardia*, 13 de abril, 21.
- Espina, Antonio. 1935. En el Retiro. *La dama boba*, por la compañía Xirgu-Borrás. *El Sol*, 28 de agosto, 2.
- Fábián, László. 1976. Bernarda Alba háza. Szolnoki Szigligeti Színház. *Film Színház Muzsika*, 30 de octubre, 5.
- Fernández Cifuentes, Luis. 1986. *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Fernández Soto, Concha y Francisco Checa y Olmos. 2016. La inmigración y las artes. El teatro como espacio de encuentro, identidad y memoria. En: Fernández Soto, Concha – Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 7–60.
- Floeck, Wilfried. 2006. Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente. En: Romera Castillo, José (ed.). *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI*. Madrid: Visor Libros, 185–209.
- Floridor. 1935. A la gloria de Lope: *La dama boba*. *ABC*, 28 de agosto, 44.
- Fox, Manuela. 2004. La memoria histórica de Mozo. La “Trilogía de la memoria histórica” de Jerónimo López Mozo. *La Ratonera. Revista asturiana de teatro*, 11, 36–46.
- Földes, Anna. 1976. “Bemutatjuk Bernardát”. *Nők Lapja*, 13 de noviembre, 10.
- Francisco, Itziar de. 2001. Laila Ripoll estrena *Atra Bilis*. Risas de velatorio. *El cultural*, 21 de febrero. <http://www.elcultural.es/revista/teatro/Laila-Ripoll-estrena-Atra-Bilis/13208> (27/06/2024).

- Franco, Javier. (2023). Retraducción. 31 de diciembre. <https://www.aieti.eu/en/articulo/retraduccion/> (23/06/2024).
- Fried, Ilona. 1999. A fiumáner dallam. Antonio Widmar – Vidmar Antal a kultúrában és a politikában. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 612–625.
- Fried, Ilona. 2004. Egy kulturális identitás. Vittorio De Gauss – Garády Viktor. En: Fried, Ilona. *Modern olasz irodalom és színház: problémák és művek*. Budapest: L'Harmattan, 299–310.
- Fried, István 2001. Márai Sándor és a spanyol világ. *Nagyvilág*, 7, 1131–1140.
- Gabriele, John P. 1994. Mapping the Boundaries of Gender: Men, Women and Space in La casa de Bernarda Alba. *Hispanic Journal*, 15/2, 381–392.
- Gallardo-Saborido, Emilio J., Urša Geršak y Maja Šabec (eds.). 2024. *Literatura en práctica. Retos profesionales de lectura, traducción y edición en la era digital*. Liubliana: Malinc.
- Garády, Viktor. 1923. Miguel de Unamuno. En: Unamuno, Miguel de. *Ez aztán a férfi!* [*Nada menos que todo un hombre*]. Traducción de Viktor Garády. Budapest: Genius, V–XV.
- Garády, Viktor. 1924. Miguel de Unamuno. En: Unamuno, Miguel de. *Köd* [*Niebla*]. Traducción de Viktor Garády. Budapest: Franklin, 5–12.
- Garai, Gábor. 1964. A meghonosodott Lorca. *Népszabadság*, 11 de febrero.
- García Lorca, Federico. 1947a. *Cigány románcok*. Traducción de Ervin Gyertyán. Budapest: Cserépfalvi.
- García Lorca, Federico. 1947b. *Cigány románcok*. Traducción de László András. Budapest: Lux.
- García Lorca, Federico. 1963. *Federico García Lorca válogatott művei*. Budapest: Európa.
- García Lorca, Federico. 1967a. *Bernarda Alba háza*. Traducción de László András. En: *Federico García Lorca összes művei*. Tomo II. Budapest: Helikon, 591–646.
- García Lorca, Federico. 1967b. *Vérnász*. Traducción de Gyula Illyés. En: *Federico García Lorca összes művei*. Tomo II. Budapest: Helikon, 409–478.
- García Lorca, Federico. 1976. *Bernarda Alba háza*. Traducción de László Nagy (manuscrito mecanografiado).
- García Lorca, Federico. 1983. *Suites*. Barcelona: Ariel.
- García Lorca, Federico. 1994. *Poesía inédita de juventud*. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico. 1996. *Cigányrománcok. Romane romancura*. Budapest: Orpheusz.

- García Lorca, Federico. 1997. *Epistolario completo*. Edición de Andrew A. Anderson y Christopher Maurer. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico. 2000. *Bodas de sangre*. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico. 2008. *Obra completa*. I–VII. vol. Edición de Miguel García-Posada. Madrid: Akal.
- García Lorca, Federico. 2010. *Así que pasen cinco años*. Edición de Margarita Uce- lay. Madrid: Cátedra.
- García Lorca, Federico. 2013. *Poeta en Nueva York*. Primera edición del original fijada y anotada por Andrew A. Anderson. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Martínez, Anabel. 2016. *El telón de la memoria: La Guerra Civil y el franquismo en el teatro español actual*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- García Pavón, Francisco. 1975. *Así que pasen cinco años: emoción y poesía de Lorca*. *Blanco y Negro*, 29 de marzo, 62.
- García-Posada, Miguel. 2008a. Introducción general. En: García Lorca, Federico. *Obra completa*. Tomo I. Madrid: Akal, 9–94.
- García-Posada, Miguel. 2008b. Introducción. En: García Lorca, Federico. *Obra completa*. Tomo III. Madrid: Akal, 9–87.
- García Requena, Federico. 1959. A los veintisiete años de haber sido escrita se estrena en París la obra de Federico García Lorca *Así que pasen cinco años*. *Blanco y Negro*, 17 de enero, 88–90.
- García Torres, Elena. 2009. Teatro de la memoria: Victoria Kent, Clara Cam- poamor y *Las raíces cortadas*, de Jerónimo López Mozo. *Signa*, 18, 299–319.
- Gergely, Imre. 1985. Antonio Buero Vallejo színháza. *Színház*, 10, 37–40.
- Gibson, Ian. 2009. *Lorca y el mundo gay*. Barcelona: Planeta.
- Gibson, Ian. 2010. *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Barcelona: De Bolsillo.
- Gibson, Ian. 2015. Rafael Rodríguez Rapún y *La piedra oscura*. En: Conejero, Alberto. *La piedra oscura*. Madrid: Ediciones Antígona (segunda edición), 9–14.
- González Olmedilla, Juan. 1935. En la chopera del Retiro. *La dama boba*. *Heraldo de Madrid*, 28 de agosto, 8.
- Gömöri, György. 1996. Nagy László híre és művei angol nyelvterületen. En: Tasi, József (ed.). *Inkarnáció ezüstben. Tanulmányok Nagy Lászlóról*. Budapest: Pe- tőfi Irodalmi Múzeum, 241–247.
- Gracia y Justicia*, 1931, 10 de octubre.
- Gracia y Justicia*, 1931, 12 de diciembre.
- Greimas, Algirdas Julien. 1971. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.

- Grimal, Pierre. 2004. *Diccionario de mitología griega y romana*. Paidós: Barcelona.
- Grotowski, Jerzy. 2008. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Guardia, Carmen de la. 2016. *Victoria Kent y Louise Crane en Nueva York. Un exilio compartido*. Madrid: Sílex.
- Gutiérrez Carbajo, Francisco (ed.). 2013. *Teatro breve actual*. Madrid: Castalia.
- Guzmán, Alison. 2012a. *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939–2009*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca.
- Guzmán, Alison. 2012b. Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera, Que nos quiten lo bailao, Convoy de los 927, Los niños perdidos, y Santa Perpetua*. *Don Galán*, 2, 91–95. [https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2\\_4&pag=1](https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_4&pag=1) (25/06/2024).
- Haász, Gabriella. 2013. *Babits Mihály és a San Remo-díj*. Tesis doctoral. Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem. [https://btk.ppke.hu/storage/tiny\\_mce/uploads/old/uploads/articles/7430/file/Ha%C3%A1sz%20Gabriella\\_disszert%C3%A1ci%C3%B3\(2\).pdf](https://btk.ppke.hu/storage/tiny_mce/uploads/old/uploads/articles/7430/file/Ha%C3%A1sz%20Gabriella_disszert%C3%A1ci%C3%B3(2).pdf) (24/06/2024).
- Haynes, Suyin. 2020. Why a Children's Book Is Becoming a Symbol of Resistance in Hungary's Fight Over LGBT Rights. 8 de octubre. <https://time.com/5897312/hungary-book-lgbt-rights/?fbclid=IwAR2tUlg8tLD2j-gxufZkXzSn6cnkzmdDwQ0zSxQpdVInDURAAyMZ1tPPeWM> (24/06/2024).
- Henríquez, José. 2005. Entrevista con Laila Ripoll. «Soy nieta de exiliados y eso marca». *Primer Acto*, 310, 118–129.
- Hernández, Álvaro. 2024. Ni Lorca, ni Harry Potter: una obra almeriense es la más vendida de Amazon. *La voz de Almería*, 21 de junio. <https://www.lavozdealmeria.com/noticia/5/vivir/276239/ni-lorca-ni-harry-potter-una-obra-almeriense-es-la-mas-vendida-de-amazon> (24/06/2024).
- Hernández, Miguel. 1967. *Örökös mennydörgés*. Traducción de György Somlyó. Pozsony: Tartan.
- Hernández, Miguel. 2012a. *Viharzó nép*. Traducción de András Simor. Budapest: Ezredvég/Z-füzetek.
- Hernández, Miguel. 2012b. *Hiánydalok és hiányrománok*. Traducción de András Simor. Budapest: Ezredvég/Z-füzetek.
- Herrador Sánchez, Julio Ángel y María Aránzazu Núñez Fernández. 2006. *El vocabulario médico en la cultura andaluza: una propuesta de trabajo en el ámbito educativo*. Junta de Andalucía. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=718837> (23/06/2024).

- Herstóricas*. Página web. <https://herstoricas.com/> (24/06/2024).
- Hirsch, Marianne. 1997. *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Boston: Harvard UP.
- Homo Hispanicus*. [http://hispanisztikaszeged.hu/?page\\_id=189](http://hispanisztikaszeged.hu/?page_id=189) (23/06/2024).
- Huysen, Andreas. 1995. *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York/London: Routledge.
- Issorell, Jacques. 2016. *Últimos días en Collioure, 1939*. Sevilla: Renacimiento.
- Jánosi, Zoltán. 2006a. *Immár a vére árad énekelve*. Párhuzamok és érintkezések Federico García Lorca és Nagy László költészetében. *Nagyvilág*, 6, 551–562.
- Jánosi, Zoltán. 2006b. *Síratlak, délceg fenség* – Federico García Lorca és a spanyol világ Nagy László műfordításában. *Hitel*, julio, 111–120.
- Jánosi, Zoltán. 2007. *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*. Almería: Editorial Universidad de Almería.
- Jódar Peinado, Pilar. 2015. *Metateatro español: estudio del concepto y de su presencia en cien textos teatrales de los siglos XX y XXI*. Tesis doctoral. Universidad de Salamanca. <https://gredos.usal.es/handle/10366/128346> (07/06/2024).
- Josephs, Allen. 1991. «Don Perlimplín»: Lorca's amante-para-la-muerte. En: Durán, Manuel – Colecchia, Francesca (eds.). *Lorca's Legacy: Essays on Lorca's Life, Poetry, and Theatre*. New York: Peter Lang, 95–102.
- József, Attila. 1999. *Poesías*. Budapest: Eötvös.
- Kállay, Miklós. 1927. A regény a világirodalomban a világháború után. *Literatura*, 11, 419–436.
- Kassai, György. 1947. Federico García Lorca. En: García Lorca, Federico. *Cigányrománok*. Budapest: Cserépfalvi, 5–10.
- Katona, Eszter. 2015a. A versfordítás duendéje. Nagy László spanyol műfordításairól. En: Jánosi, Zoltán (ed.). *Vállamon bárányos éggel. Írások Nagy Lászlóról*. Budapest: Nap Kiadó, 100–115.
- Katona, Eszter. 2015b. Lo insólito en el teatro lorquiano. La extraña dimensión temporal de *Así que pasen cinco años*. *Estudios Humanísticos. Filología*, 37, 161–173. <https://doi.org/10.18002/ehf.v0i37.3255>.
- Katona, Eszter. 2016. „Rejtőző medrű bánat...” *Federico García Lorca világa*. Szeged: Szegedi Egyetemi Kiadó – Juhász Gyula Felsőoktatási Kiadó.
- Katona, Eszter. 2017a. *Así que pasen 60 años. Los dramas de Federico García Lorca en los teatros húngaros entre 1955 y 2015*. Huelva: UHU.
- Katona, Eszter. 2017b. La relatividad de los relojes. La (posible) influencia de Einstein sobre García Lorca, Dalí y Buñuel. En: Faix, Dóra (ed.). *Paralelis-*

- mos e interpretaciones en torno a la Residencia de Estudiantes*. Budapest: ELTE Eötvös József Collegium, 69–92.
- Kent, Victoria. 1947. *Cuatro años en París, 1940–1944*. Buenos Aires: Sur.
- Kiss, Ilona. 1990. “Mihail Bulgakov Sztálinidái. A Batumi című dráma elé”. *Színház*, 3, 1–2.
- Kiss, Tamás Zoltán. 2011. De la Mancha a los Cárpatos. Esbozo de una historia de recepción del *Quijote* en Hungría. En: Hagedorn, Hans Christian (coord.). *Don Quijote en su periplo universal: Aspectos de la recepción internacional de la novela cervantina*. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 287–312.
- Klein, Dennis A. 1977. The Development of the Male Character in the Theatre of García Lorca. *García Lorca Review*, 5, 81–94.
- Koltai, Tamás. 2011. Meddő kérdés. *Élet és Irodalom*, 29 de abril.
- Koskinen, Kaisa y Outi Paloposki (2010). Retranslation. En: Doorslaer, Luc van – Gambier, Yves (eds.). *Handbook of Translation Studies*. Vol. 1. Ámsterdam: John Benjamins. 294–298.
- Kosztolányi, Dezső. 1914. *Modern költők*. Budapest: Élet.
- Kosztolányi, Dezső. 1924. Nevető ember. *Pesti Hírlap*, 8 de junio, 6.
- Kosztolányi, Dezső. 1942. *Idegen költők*. Budapest: Révai.
- Kosztolányi, Dezső. 1972. Spanyol-magyar. En: Kosztolányi, Dezső. *Hattyú*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó. 363–366.
- La Barraca. Teatro y Universidad. Ayer y hoy de una utopía*. 2011. Edición de Acción Cultural Española. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo\\_la\\_barraca.pdf](http://www.accioncultural.es/media/Default%20Files/files/publicaciones/files/catalogo_la_barraca.pdf)
- Lara, Manuel José de. 2022. *Libro de familia*. Sevilla: Los papeles del sitio.
- Largo, Concepción. 2014. *La piedra oscura*. Entrevista con el autor. *Cuadernos Pedagógicos CDN*, 74, 7–11.
- Laurence, Adelina. 2021. Las voces del exilio en el teatro de Laila Ripoll. *Artifara*, 1, 259–270.
- Lima Torres Neto, Walter. 2023. Tradução teatral e trajetória: memória de um processo formativo. *Cadernos de Tradução*, 43/1, 15–33.
- Litvai, Nelli. 2021. Képzelt levél egy volt évfolyamtárshoz. En: Unamuno, Miguel de. *Köd [Niebla]*. Traducción de Nelli Litvai. Budapest: L’Harmattan, 245–249.
- López Mozo, Jerónimo. 2008. *Las raíces cortadas*. Alicante: Biblioteca Virtual

- Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcw95p0> (24/06/2024).
- López Sánchez, Laura. 2017. *Las raíces cortadas* de Jerónimo López Mozo: ficción y documento. En: Romera Castillo, José (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 299–310.
- López Sancho, Lorenzo. 1970. *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, en la Reina Victoria. *ABC*, 8 de febrero, 63–64.
- López Sancho, Lorenzo. 1978. *Así que pasen cinco años*, una profunda dimensión teatral de García Lorca. *ABC*, 22 de septiembre, 47–48.
- Luque Nadal, Lucía. 2009. Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales? *Language Design*, 11, 93–120. [http://elies.rediris.es/Language\\_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf](http://elies.rediris.es/Language_Design/LD11/LD11-05-Lucia.pdf) (23/06/2024).
- Machado, Antonio y Manuel Machado. 1932. Autocrítica de *La duquesa de Benamejí*. <https://ovejasmuertas.wordpress.com/2020/01/03/manuel-y-antonio-machado-manifiestos-teatrales-y-otros-escritos/> (10/07/2024).
- Mák, Ferenc. 2011. Garády Viktor. Az öreg halász és a magyar tenger. *Aracs*, 15 de marzo, 59–74.
- Márai, Sándor. 1997. *Egy polgár vallomásai*. Budapest: Helikon.
- Marful Amor, Inés. 1991. *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Reichenberger.
- Martí, Carme. 2012. *La paloma de Ravensbrück*. Barcelona: Roca.
- Martínez, Fernando, Jordi Canal y Encarnación Lemus (eds.). 2010. *París, ciudad de acogida. El exilio español durante los siglos XIX y XX*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.
- Martínez Nadal, Rafael. 1970. *El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*. Oxford: The Dolfín Book.
- Matteini, Carla. 2022. La traducción teatral: una delicada alquimia. *Vasos comunicantes*, 29 de agosto. <https://vasoscomunicantes.ace-traductores.org/2022/08/29/la-traducccion-teatral-una-delicada-alquimia-carla-matteini/> (23/06/2024).
- Maurer, Cristopher. 1986. El teatro. *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana [1929–1930]*. En: Maurer, Cristopher. *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, 23–24, 134–141.
- Maurer, Cristopher y Andrew A. Anderson. 2013. *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana: Cartas y recuerdos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

- Mayorga, Juan. 1999. El dramaturgo como historiador. *Primer Acto*, 280, 8–10.
- Mayorga, Juan. 2003. El teatro es un arte político. Manifiesto alternativo escrito por Juan Mayorga y leído el 27 de marzo de 2003. Publicado en Paco, Mariano de. 2006. Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso. *Monteagudo*, 11, 55–60.
- Mayorga, Juan. 2014a. Cartas de amor a Stalin. En: *Teatro 1989–2014*. Segovia: La uña RoTa, 219–258.
- Mayorga, Juan. 2014b. Mi padre lee en voz alta. En: *Teatro 1989–2014*. Segovia: La uña RoTa. 767–769.
- Menarini, Pietro. 1995. *El público y Comedia sin título*: dos enmiendas posibles y un reportaje olvidado. *Salina*, 9, 67–74.
- Méndez Moya, Adelardo. 2017. Epílogo [al drama *La verdadera identidad de Madame Duval*]. En: Morales Montoro, Antonio Miguel. *La verdadera identidad de Madame Duval*. Madrid: Ediciones Irreverentes, 85–92.
- Merino, Olga. 2013. Neus Català: «Fuimos las olvidadas entre los olvidados». Entrevista con la superviviente de Ravensbrück. *El Periódico*, 13 de abril. <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20130413/neus-catala-fuimos-las-olvidadas-entre-los-olvidados-2362521> (24/06/2024).
- Mész, Lászlóné. 1984. *Dráma a XX. században*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Miró González, Emilio. 1988. Mujer y hombre en el teatro lorquiano: «Amor, amor, amor y eternas soledades». *Valoración actual de la obra de García Lorca. Actas del Coloquio celebrado en la Casa de Velázquez*. Madrid: Universidad Complutense, 41–60.
- Monleón, José. 1978. *Así que pasen cinco años* y el público español. *Triunfo*, 21 de octubre, 50–51.
- Monleón, José. 1991. Testimonio. Sanchis Sinisterra. Un teatro para la duda. *Primer Acto*, 240, 133–147.
- Monte, Fernanda del. 2015. Dramaturgista. El oficio sutil de dotar de sentido a la escena. Ponencia leída en Ciudad de México, 31 de agosto de 2015. [https://www.academia.edu/33268874/DRAMATURGISTA\\_El\\_oficio\\_sutil\\_de\\_dotar\\_de\\_sentido\\_a\\_la\\_escena](https://www.academia.edu/33268874/DRAMATURGISTA_El_oficio_sutil_de_dotar_de_sentido_a_la_escena) (23/06/2024).
- Morales Montoro, Antonio Miguel. 2016. *La milonga del destierro y los días azules*. Madrid: Ediciones Irreverentes.
- Morales Montoro, Antonio Miguel. 2017. *La verdadera identidad de Madame Duval*. Madrid: Ediciones Irreverentes.
- Morales Montoro, Antonio Miguel. 2018. *Anatomía de un vencejo*. Manuscrito del autor en pdf.

- Morales Montoro, Antonio Miguel. 2021a. *Börtön és száműzetés*. Szeged: JATEPress.
- Morales Montoro, Antonio Miguel. 2021b. *A száműzetés szomorú dala és a két napok*. En: Morales Montoro, Antonio Miguel. *Börtön és száműzetés*. Szeged: JATEPress, 11–58.
- Morales Montoro, Antonio Miguel. 2021c. *Egy sarlósfecske anatómiája*. En: Morales Montoro, Antonio Miguel. *Börtön és száműzetés*. Szeged: JATEPress, 59–98.
- Morales Montoro, Antonio Miguel. 2021d. *Madame Duval valódi személyazonossága*. En: Morales Montoro, Antonio Miguel. *Börtön és száműzetés*. Szeged: JATEPress, 99–150.
- Mukhopadhyay, Atandra. 1991. *La Guerra Civil de España en el teatro español contemporáneo*. Tesis doctoral. University of Pennsylvania.
- Muro Munilla, Miguel Ángel. 2018. “La angustia del condenado a muerte en *La piedra oscura* de Alberto Conejero”. *Theatralia*, 20, 187–199.
- Nagy, László. 1979. *Adok nektek aranyvesszőt*. Budapest: Magvető.
- Nagy, László. 1994. *Krónika-töredék*. Budapest: Helikon.
- Nail, Thomas. 2015. *The Figure of the Migrant*. Stanford: Stanford University Press.
- Nash, Mary. 1999. *Rojas: Las mujeres republicanas en la Guerra Civil*. Madrid: Taurus.
- Németh, Lilla. 2009. Kosztüm helyett farmer és póló. Entrevista a Ádám Nádasy. <https://m.nyest.hu/hirek/kosztum-helyett-farmer-es-polo> (23/06/2024).
- Neri, Angélica, Gisele Jordana Eberspächer, Hugo Simões y Luiz Carlos Abdala Junior. 2023. Um projeto de tradução em trupe de obras dramatúrgicas de Thomas Bernhard. *Cadernos de Tradução*, 43/1, 146–170.
- Neuschäfer, Hans-Jörg. 1994. *Adiós a la España eterna. La dialéctica de la censura. Novela, teatro y cine bajo el franquismo*. Barcelona: Anthropos.
- Newmark, Peter. 2010. *Manual de traducción*. Traducción de Virgilio Moya. Madrid: Cátedra.
- Ortega, José. 1986. El gitano y el negro en la poesía de García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433–434, 145–168.
- Osio, Bernardino. 2003. Prólogo. En: Álamo, Antonio (ed.). *Exilios: 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos*. Buenos Aires: Biblos, 9–10.
- Paco, Mariano de. 1998. García Lorca, personaje dramático. *Monteagudo*, 3, 117–128.
- Paco, Mariano de. 2006. Juan Mayorga: Teatro, historia y compromiso. *Monteagudo*, 11, 55–60.
- Palkovičová, Eva. 2012. El factor tiempo en dos ediciones eslovacas de la novela

- El río oscuro* de Alfredo Varela. *Verba Hispanica*, XX/2, 213–228.
- Pascual, Itziar. 2009. De la frontera a la encrucijada. *Acotaciones*, 23, 69–81.
- Pavis, Patrice. 1983. *Dramaturgia, estética, semiología*. Tomo II. L-Z. Barcelona: Paidós.
- Pavis, Patrice. 1991. Problemas de la traducción para la escena: interculturalismo y teatro posmoderno. En: Scolnicov, Hanna – Holland, Peter (eds.). *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 39–62.
- Pavis, Patrice. 1998. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pérez Ferrero, Miguel. 1935. Federico García Lorca habla de la gran fiesta conmemorativa de Lope de Vega en la que Margarita Xirgu va a representar el día 27 su versión de *La dama boba* que alcanzó doscientas representaciones en Buenos Aires. *Heraldo de Madrid*, 22 de agosto, 7.
- Pérez-Rasilla, Eduardo. 2013. Trilogía de la memoria, Laila Ripoll. En: Ripoll, Laila. *Trilogía de la memoria. Atra bilis, Los niños perdidos, Santa Perpetua*. Bilbao: Artezblai, 5–19.
- Popovič, Anton. 1980. *A műfordítás elmélete*. Budapest: Madách.
- Pór, Anna. 1977. Időszerű-e García Lorca? *Színház*, 27 de marzo.
- Prelec, Alma. 2017. El secreto de todo no existe: (ir)realidades documentadas en *La piedra oscura* de Alberto Conejero. En: Romera Castillo, José (ed.). *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum, 333–343.
- Publicado el II Premio Internacional Dramaturgia Invasora. 4 de diciembre de 2020. <http://invasoras.juliofer.info/uncategorized/publicado-el-ii-premio-internacional-dramaturgia-invasora-anatomia-de-un-vencejo/> (24/06/2024).
- Radnóti, Miklós. 2010. *Diario de hombre*. Budapest: Eötvös.
- Rákosi, Marianna. 2005. Las ediciones húngaras del Quijote. *Acta Hispanica*, X, 7–20.
- Reck, Isabelle. 2012. El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora. *Signa*, 21, 55–84.
- Ripoll, Laila. 2016. *La frontera*. En: Fernández Soto, Concha – Checa y Olmos, Francisco (eds.). *Los mares de Caronte. Diecisiete calas dramáticas sobre migraciones*. Madrid: Espiral/Fundamentos, 79–89.
- Ripoll, Laila. 2019. *927 spanyol útja Mauthausenbe*. Traducción de Eszter Katona. En: AA. VV.: *Az emlékezet színháza*. Szeged: JATEPress, 59–84.
- Ripoll, Laila – Llorente, Mariano. 2019. *A két háromszög*. Traducción de Eszter Katona. En: AA. VV.: *Az emlékezet színháza*. Szeged: JATEPress, 85–144.

- Rodríguez Méndez, José María. 2019. Végső ütközet a Pardo-palotában. Traducción de Diána Gál, Beáta Szabó, Viktória Szücs, Bence Patkós, Hella Wagner. *Homo Hispanicus*, 7–56. <http://hispanisztikaszeged.hu/wp-content/uploads/2016/10/HH-2019.pdf> (23/06/2024).
- Roffé, Reina. 2011. Palabras inaugurales en el I Encuentro Internacional Lorca: *Viajero por América*. [https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca\\_america/inauguracion.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/inauguracion.htm) (29/06/2024).
- Romera Castillo, José. (ed.) 2017. *El teatro como documento artístico, histórico y cultural en los inicios del siglo XXI*. Madrid: Verbum.
- Romera Castillo, José. 2020. *Calas en el teatro español del siglo XXI*. Salobreña: Alhulia.
- Rovecchio Antón, Laeticia. 2015. *Memoria e identidad en el teatro de Laila Ripoll, Angélica Liddell e Itziar Pascual*. Tesis doctoral. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Ruggeri Marchetti, Magda. 2000. El intelectual y la imposición ideológica en «Cartas de amor a Stalin» de Juan Mayorga. *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 5, 75–85.
- Ruiz Ramón, Francisco. 1986. Apuntes para una dramaturgia del drama histórico español del siglo XX. En: Neumeister, Sebastian (ed.). *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Frankfurt am Main: Vervuert, 383–388. [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih\\_09\\_2\\_042.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/09/aih_09_2_042.pdf) (25/06/2024).
- Ruiz Ramón, Francisco. 1997. *Historia del Teatro Español. Siglo XX*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Sánchez Arnosi, Milagros. 2013. Introducción. En: Sanchis Sinisterra, José. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra, 10–67.
- Sanchis Sinisterra, José. 2006. ¡Ay, Carmela!. En: Sanchis Sinisterra, José. *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*. Madrid: Cátedra, 185–264.
- Sanchis Sinisterra, José. 2013a. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra.
- Sanchis Sinisterra, José. 2013b. Dos exilios. En: Sanchis Sinisterra, José. *Terror y miseria en el primer franquismo*. Madrid: Cátedra, 143–158.
- Sanchis Sinisterra, José. 2021. Rettégés és inség a Franco-rendszer korai éveiben. Traducción de Anna Gábel, Mariann Gergely, Enikő Kovács, Krisztina Németh, Nóra Dohányos, Boglárka Magony, Borbála Gombos. *Homo Hispanicus*

- ticus, 7–42. <http://hispanisztikaszeged.hu/wp-content/uploads/2016/10/HH2021.pdf> (23/06/2024).
- Schleiermacher, Friedrich. 1963. Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens. En: Störig, H. J. (ed.). *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Scolnicov, Hanna. 1991. Introducción. En: Scolnicov, Hanna – Holland, Peter (eds.). *La obra de teatro fuera de contexto: el traslado de obras de una cultura a otra*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno, 11–16.
- Serrano, Virtudes. 1996. Introducción. En: Sanchis Sinisterra, José. *Trilogía americana*. Madrid: Cátedra, 9–77.
- Sheklin Davis, Bárbara. 1967. El teatro surrealista español. *Revista Hispánica Moderna*. XXXIII/3–4, 309–329.
- Sigüenza, Carmen. 2012. García Lorca: «Haré el teatro como me dé la gana». *Diario de Sevilla*, 24 de febrero. [https://www.diariodesevilla.es/ocio/Garcia-Lorca-Hare-teatro-gana\\_0\\_563643747.html](https://www.diariodesevilla.es/ocio/Garcia-Lorca-Hare-teatro-gana_0_563643747.html) (26/06/2024).
- Siles del Valle, Juan Ignacio. 2011. Lorca en América o América en Lorca. Conferencia pronunciada en el I Encuentro Internacional Lorca: *Viajero por América*. [http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca\\_america/lorca\\_enamerica.htm](http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_enamerica.htm) (29/06/2024).
- Soares Cruz, Claudia. 2023. O tradutor teatral além do texto. *Cadernos de Tradução*, 43/1, 171–188.
- Spooner, Claire. 2014. Una palabra más. En: Mayorga, Juan. *Teatro 1989–2014*. Segovia: La uña RoTa, 11–24.
- Takács, Zsuzsanna. 1982. Nagy László Lorca-fordításainak poétikai megközelítése. *Filológiai Közöny*, 2–3, 224–245.
- Tarjeta postal de Garády (Vittorio de Gauss) a Unamuno*. Budapest, 22 de junio de 1923. Archivo de Casa Museo Unamuno, Salamanca.
- Thion Soriano-Mollá, Dolores. 2003. *Las mujeres en el teatro de Emilia Pardo Bazán*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcjw890> (24/06/2024).
- Torres Barrado, Cristina. 2013. Lorca y Poeta en Nueva York. Amor y muerte de un poeta. *Alcántara*, 78, 141–165.
- Trecca, Simone. 2016. Historia y memoria en las tablas. La función de mediación en algunas técnicas metadramáticas del teatro español último. *Cuadernos AISPI*, 7, 79–94.

- Trend, John Brande. 1956. *Lorca and the Spanish Poetic Tradition*. Oxford: Basil Blackwell.
- Ubersfeld, Anne. 1989. *Semiótica teatral*. Madrid/Murcia: Cátedra/Universidad de Murcia.
- Ucelay, Margarita. 2010. Introducción. En: García Lorca, Federico. *Así que pasen cinco años*. Madrid: Cátedra, 11–184.
- Umbral, Francisco. 2012. *Lorca, poeta maldito*. Barcelona: Planeta.
- Unamuno, Miguel de. 1923. *Ez aztán a férfi!* [*Nada menos que todo un hombre*]. Traducción de Viktor Garády. Budapest: Genius.
- Unamuno, Miguel de. 1924. *Köd* [*Niebla*]. Traducción de Viktor Garády. Budapest: Franklin.
- Unamuno, Miguel de. 1925. *Isten kezében* [*En la mano de Dios*]. Traducción de Dezső Kosztolányi. *Báicsmegyei Napló*, 17 de octubre, 8.
- Unamuno, Miguel de. 1926. *Don Quijote halála* [*La muerte de Don Quijote*]. Fragmento del cap. LXXIV del libro *Vida de don Quijote y Sancho*. Sin el nombre del traductor. *Korunk*, 449–454.
- Unamuno, Miguel de. 1928. *Napszálltakor* [*Al tramontar del sol*]. Traducción de Dezső Kosztolányi. *Új Idők*, 15 de agosto, 185.
- Unamuno, Miguel de. 1931. *Spanyolország istenéhez* [*Al Dios de España*]. Traducción de Dezső Kosztolányi. *Pesti Hírlap*, 3 de mayo, 4.
- Unamuno, Miguel de. 1933. *Eső, szél, árnyék* [*¿Qué es tu vida, alma mía?*]. Traducción de Dezső Kosztolányi. *Napló*, 18 de junio, 23.
- Unamuno, Miguel de. 1935. *Olvasni* [*Leer, leer, leer*]. Traducción de Dezső Kosztolányi. *Pesti Hírlap Vasárnapja*, 24 de marzo, 4.
- Unamuno, Miguel de. 1974a. *Galíciái tájakon* [*Por Galicia*]. Fragmento. Traducción de Károly Csala. En: AA. VV. *Ibéria*. Budapest: Kozmosz, 144–148.
- Unamuno, Miguel de. 1974b. *Öngyilkos nép* [*Pueblo suicida*]. Traducción de Károly Csala. En: AA. VV. *Ibéria*. Budapest: Kozmosz, 149–160.
- Unamuno, Miguel de. 1982a. *Don Quijote sírja* [*El sepulcro de Don Quijote*]. Traducción de György Talabér. *Új Symposion*, 206, 217–221.
- Unamuno, Miguel de. 1982b. *A rejtélyes szakadék* [*La sima del secreto*]. Traducción de György Talabér. *Új Symposion*, 206, 222–224.
- Unamuno, Miguel de. 1982c. *Az én vallásom* [*Mi religión*]. Traducción de Dezső Csejtei. *Új Symposion*, 206, 225–227.
- Unamuno, Miguel de. 1982d. *Berganza és Zapirón* [*Berganza y Zapirón*]. Traducción de Dezső Csejtei. *Új Symposion*, 206, 228–230.

- Unamuno, Miguel de. 1986. Montarco doktor bolondsága [*La locura del doctor Montarco*]. Traducción de Dezső Csejtei. *Új Írás*, 12, 100–108.
- Unamuno, Miguel de. 1989. *A tragikus életérzés* [*Del sentimiento trágico de la vida*]. Traducción de Géza Farkas. Budapest: Európa.
- Unamuno, Miguel de. 1997. *A kereszténység agóniája* [*La agonía del cristianismo*]. Traducción de László Scholz. Budapest: Kossuth.
- Unamuno, Miguel de. 1998a. Monterrey tornya fagyos fényben [*La torre de Monterrey a la luz de la helada*]. Traducción de Lóránt Kertész. *Pompeji*, 1, 101–105.
- Unamuno, Miguel de. 1998b. Szent Teréz tájai [*Paisaje teresiano*]. Traducción de Lóránt Kertész. *Pompeji*, 1, 106–110.
- Unamuno, Miguel de. 1998c. A hegytető csendje [*El silencio de la cima*]. Traducción de Lóránt Kertész. *Pompeji*, 1, 111–116.
- Unamuno, Miguel de. 1998d. Yuste. Traducción de Lóránt Kertész. *Pompeji*, 1, 117–120.
- Unamuno, Miguel de. 1998e. Valldemosa olajfái [*Los olivos de Valldemosa*]. Traducción de Lóránt Kertész. *Pompeji*, 1, 121–125.
- Unamuno, Miguel de. 1998f. A Peñá de Francián [*En la Peña de Francia*]. Traducción de Lóránt Kertész. *Pompeji*, 1, 126–129.
- Unamuno, Miguel de. 1998g. Naplemente [*Puesta del sol*]. Traducción de Lóránt Kertész. *Pompeji*, 1, 130–133.
- Unamuno, Miguel de. 1998h. *Don Quijote és Sancho Panza élete* [*Vida de don Quijote y Sancho*]. Traducción de Dezső Csejtei y Anikó Juhász. Budapest: Európa.
- Unamuno, Miguel de. 1999. *Öt kisregény* [Cinco novelas cortas]. Traducción de László Scholz. Budapest: Nagyvilág
- Unamuno, Miguel de. 2011a. A novella arról szól [*Y va de cuento*]. Traducción de Ágnes Latorre. En: Réz, Pál – Imrei, Andrea – Latorre, Ágnes (eds.). *Huszedik századi spanyol novellák*. Budapest: Noran, 9–15.
- Unamuno, Miguel de. 2011b. Az egyszerű don Rafael, vadász és tresillo-játékos [*El sencillo don Rafael, cazador y tresellista*]. Traducción de Éva Dobos. En: Réz, Pál – Imrei, Andrea – Latorre, Ágnes (eds.). *Huszedik századi spanyol novellák*. Budapest: Noran, 16–23.
- Unamuno, Miguel de. 2011c. A rejtélyes szakadék [*La sima del secreto*]. Traducción de Anikó Juhász. En: Csejtei, Dezső (ed.). *A halál filozófiai megszólításai. Sören Kierkegaard, Max Scheler, Georg Simmel, Miguel de Unamuno írásai a halálról*. Budapest: L'Harmattan, 9–14.

- Unamuno, Miguel de. 2011d. Az örök vizek énekhangjai [*El canto de las aguas eternas*]. Traducción de Dezső Csejtei. En: Csejtei, Dezső (ed.). *A halál filozófiai megszólításai. Sören Kierkegaard, Max Scheler, Georg Simmel, Miguel de Unamuno írásai a halálról*. Budapest: L'Harmattan, 137–141.
- Unamuno, Miguel de. 2019. *Köd* [*Niebla*]. Traducción de Viktor Garády. E-book. Digi-Book.
- Unamuno, Miguel de. 2021. *Köd* [*Niebla*]. Traducción de Nelli Litvai. Budapest: L'Harmattan.
- UNHCR, *Global Trends Report 2021*. <https://www.unhcr.org/62a9d1494/global-trends-report-2021> (25/06/2024).
- Valente, José Ángel. 1976. *Pez Luna. Trece de nieve*, 1–2, 191–201.
- Vallejo Marchite, José Luis. 2016. Estudio del soneto *Esta luz de Sevilla* de Antonio Machado. *Revista EDUCA UMCH*, 8, 137–159.
- Várady, Imre (Emerico). 1933. *La letteratura italiana e la sua influenza in Ungheria*. Vol. 1. Roma: Instituto pre l'Europa orientale.
- Végh, Dániel. 2012. *Kosztolányi Dezső spanyol műfordításai a spanyol-magyar műfordításirodalom történetében*. Tesis doctoral. Budapest: ELTE. <https://doktori.btk.elte.hu/lit/veghdaniel/diss.pdf> (23/06/2024).
- Vidal Gallardo, Juan Diego. 2021. Entrevista. Moroneando sobre... «El teatro que grita compromiso, memoria y dignidad», con Antonio Miguel Morales Montoro. Parte III, 2 de agosto. <https://antoniomiguelmorales.es/entrevista-moroneando-sobre-el-teatro-que-grita-compromiso-memoria-y-dignidad-con-antonio-miguel-morales-montoro-parte-iii-por-j-d-vidal-gallardo/> (24/06/2024).
- Vilar, Ruth – Artesero, Salva. 2010. Conversación con Juan Mayorga. *Revista Pausa*, 32, 1–9. <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/conver-con-juan-mayorga-ruth-vilar-i-salva-artesero> (25/06/2024).
- Villibor Flory, Alexandre. 2023. Anotações do lugar de um tradutor teatral: experiências, projetos e desafios. *Cadernos de Tradução*, 43/1, 96–120.
- Vitale, Rosanna. 1991. *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Pliegos.
- Warszawski, Michel. 2004. *En la frontera. Israel-Palestina: testimonio de una lucha por la paz*. Barcelona: Gedisa.
- Woodyard, George. 2003. Desde Ovidio hasta el olvido. En: Álamo, Antonio (ed.). *Exilios: 18 obras de teatro de autores argentinos, españoles y mexicanos*. Buenos Aires: Biblos, 11–15.

