

MAŁGORZATA FILIPEK

ORCID: 0000-0001-6230-151X

Uniwersytet Wrocławski

malgorzata.filipek@uwr.edu.pl

Federico García Lorca en un drama serbio

Palabras clave: Đorđe Milosavljević — drama serbio — guerra civil — muerte — Lorca — lo grotesco.

Resumen

El objetivo del presente artículo es mostrar la figura del poeta español Federico García Lorca, uno de los personajes del drama serbio *Santa Apokalipsis o Musas ahorcadas (Sveta Apokalipsa ili Obešene muze*, 1992) de Đorđe Milosavljević (1969). Esta obra de teatro en un acto, cuyo tema principal es el asesinato de Lorca, se estrenó en 1992 durante la guerra civil en Bosnia, que en esos momentos formaba parte de la patria del autor serbio. Milosavljević, al describir el horror de la guerra siguiendo el ejemplo del conocido episodio español, lo hace utilizando la estética de lo grotesco, con recursos como la hipérbole, la caricatura, el contraste, el humor negro, la burla lúgubre y el chiste lingüístico. El autor serbio utiliza en su obra la distancia espacial y temporal que separa la realidad contemporánea de los Balcanes de los hechos de agosto de 1936 en España, para mostrar el impacto de la guerra en el hombre y en todos los ámbitos de su vida y actividad, especialmente en la cultura y el arte. La figura del poeta español le sirve al autor como símbolo del sufrimiento de un individuo, lo absurdo de la guerra y la insensatez de las decisiones tomadas durante su duración.

Durante el conflicto armado acaecido en España que acaparó la atención de la opinión pública mundial a mediados de los años treinta del siglo XX y que surgió del antagonismo entre las dos Españas, la élite gubernamental del Reino de Yugoslavia apoyó las acciones de los generales rebeldes, mientras que los representantes de la oposición apoyaron al Gobierno legal de la izquierda española¹. La polarización de opiniones sobre el conflicto estuvo marcada por la situación sociopolítica de Yugoslavia².

¹ *Španija 1936–1939. Zbornik sećanja jugoslovenskih dobrovoljaca u španskom ratu*, vol. 1–2, Beograd 1971, p. 19.

² La existencia del Reino de los serbios, croatas y eslovenos establecido en 1918 (transformado en 1929 en el Reino de Yugoslavia) se basó en la constitución de 1921, que sancionó el sistema

La literatura serbia muestra numerosos testimonios inspirados por los acontecimientos bélicos en España³. La prensa diaria y los periódicos yugoslavos publicaron noticias sobre el conflicto en la península ibérica y se dirigieron palabras de condolencia hacia la República combatiente⁴.

A pesar de los numerosos acontecimientos que estremecieron a la opinión pública durante los años de la guerra solo un hecho, el asesinato de Federico García Lorca, el crimen que sobresaltó al mundo, apareció ante la conciencia europea como una denuncia constante contra el franquismo, un símbolo de la cultura frente al régimen (Santos, 2004: 400). Las circunstancias de su muerte, su simpatía personal y su capacidad de improvisación hicieron de Lorca la figura más representativa de su generación, además de por su actividad artística: era músico y dibujante con ingenuidad e imaginación, autor de dramas y poesía, organizador del teatro estudiantil «La Barraca» (Alvar, Mainer, Na-

centralista y la fuerte posición del rey Alexander Karadžević (1888–1934). La conciencia nacional de serbios, croatas y eslovenos se conformó bajo diferentes condicionantes y las diferencias existentes en el nivel de desarrollo económico y cultural. En respuesta a las huelgas y los conflictos nacionales, el Gobierno preparó un golpe de estado en el que el rey introdujo una dictadura (6 de enero de 1929). Bajo la nueva constitución (del 3 de septiembre de 1931) el rey se convertiría en el jefe del poder legislativo, ejecutivo y judicial, obtendría el derecho de veto y podría disolver el parlamento. La disolución del parlamento, la liquidación del gobierno local y la introducción de la censura coincidieron con dificultades económicas y un aumento de las tensiones sociales. La situación se complicó debido a la oposición al sistema policial y la falta de reconocimiento exterior. Milan Stojadinović (1888–1961), jefe del Gobierno, se inclinó con Alemania e Italia, los países fascistas, que provocó la protesta de gran parte de la sociedad del Reino de Yugoslavia. Véase: W. Walkiewicz, *Jugostawia*, Warszawa 2000, p. 77–105.

³ En el primer aniversario del estallido de la guerra, un grupo de escritores publicó una colección de obras de poetas serbios, croatas y montenegrinos. Véase: *Pesme. Španija*, Beograd 1937. En 1938 se publicó en Barcelona y reeditó en Belgrado el libro *Krv i život za slobodu. Slike iz života i borbe studenata iz Jugoslavije u Španiji* (Barcelona 1938). Véase: K. Nađ, *Predgovor četvrtom izdanju, en Krv i život za slobodu*, s. III. Los acontecimientos de la guerra se presentaron en el informe *España entre la muerte y el nacimiento (Španija između smrti i rađanja*, Beograd 1946) de Oto Bihalji-Merin (1904–1993) publicado en Zúrich durante la guerra (la versión alemana) y en Londres (en inglés). La situación en España centró los reportajes de Miloš Crnjanski (1893–1977), publicados en el diario *Vreme*, que compondrían posteriormente la serie *En España en 1937 (U Španiji 1937)*. Véase: M. Crnjanski, *U Španiji 1937*, en *Sabrana dela Miloša Crnjanskog, Putopisi II*, t. IX, Beograd 1995. Estos relatos intentan documentar los acontecimientos de parte de los escritores-testigos. Otro papel importante lo desempeñan las memorias de los miembros de las Brigadas Internacionales de Yugoslavia. Véase: *Španija 1936–1939. Zbornik sećanja jugoslovenskih dobrovoljaca u španskom ratu*, knj. 1–5, Beograd 1971. Entre las publicaciones, ocupan una posición destacada los libros editados con motivo de los posteriores aniversarios del inicio o fin del conflicto. Véase: V. Vlahović, *Španski građanski rat*, Beograd 1981; N. Korbutovski, *Španija ljubavi i ponosa*, Beograd 1986; L. Udovički, *O Španiji i španskim borbama (članci, intervjui, pisma, govori, izveštaji)*, Beograd 1991; L. Udovički, *Španija moje mladosti*, Beograd 1997. Un valor especial lo tiene la publicación bilingüe que acompañaba a la exposición organizada por el Museo de Historia de Yugoslavia con motivo del 70 aniversario del inicio de la guerra. Véase: *U čast španskih boraca. Španski građanski rat 1936–1939*, Beograd 2006/ *Homenaje a los brigadistas yugoslavos. La Guerra Civil 1936–1939*, Belgrado 2006.

⁴ Véase: B. Janjatović, *List «Radnik» i španjolski građanski rat*; T. Kruševac, *Sarajevski «Pregled» o Španiji 1936–1937*, en *Španija 1936–1939. Zbornik sećanja jugoslovenskih dobrovoljaca u španskom ratu*, Beograd 1971.

varro, 2004: 609). Como artista interdisciplinar, Lorca cruzó en su obra los límites de los géneros literarios (Ziarkowska, 2010: 202), desde sus comienzos artísticos escribió prosa (*Impresiones y paisajes* (1918)), obras teatrales (*El maleficio de la mariposa* (1920)) y poesía (*Libro de poemas* (1921), *Canciones* (1927), *Poema del cante jondo* (1931), *Romancero gitano* (1928), *Poeta en Nueva York*; *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; *Diván del Tamarit*) (Alvar, Mainer, Navarro, 2004: 610–611). El teatro de Lorca fue poético en la medida en que sus versos también tenían algo de escénico. En sus farsas (*La zapatera prodigiosa* (1930); el *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1931)) también se advierte un trasvase inconsciente de formas. A Lorca no le fue tan fácil el tránsito desde un teatro más convencional. *Mariana Pineda* (1927) no fue mucho más lejos del teatro poético; *Bodas de sangre* (1933) fue un drama rural y el tema de *Yerma* (1934) se adaptó a la perspectiva femenina. El amor no correspondido y el sacrificio presentaron una gran capacidad de conmoción en la obra *La casa de Bernarda Alba*. Lorca también había demostrado su capacidad para crear comedia sentimental (*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935)) y teatro de vanguardia (*Así que pasen cinco años* (1931); *El público* (1933)) (Alvar, Mainer, Navarro, 2004: 611–612).

La figura y la obra de García Lorca era bastante conocida en los círculos literarios y culturales tanto de la antigua Yugoslavia, como en la Serbia contemporánea⁵. Director de cine, guionista, novelista y dramaturgo serbio, Đorđe Milosavljević (1969)⁶ es autor de una obra de teatro ambientada en España, en la que uno de los personajes es García Lorca.

La obra de un acto, *Santa Apokalipsis o Musas ahorcadas (Sveta Apokalipsa ili Obešene muze, 1992)*⁷, se refiere al fusilamiento de Lorca. La acción de la obra consta únicamente de tres escenas y un epílogo y transcurre en la Granada de agosto de 1936, en el salón de una rica familia de comerciantes granadinos,

⁵ En la década de 1950, en tiempos de la República Federal Socialista de Yugoslavia, aparecieron traducciones de la poesía de Lorca en forma de volúmenes concretos y selecciones, traducciones de sus obras de teatro y obras recopiladas en cinco volúmenes (1971–1974). Las obras del poeta se publicaron tanto en serbio como en croata, esloveno, macedonio y albanés. En el Teatro Nacional de Belgrado fueron representadas: en 1952 y 1981 *La casa de Bernarda Alba*; en 1957 *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*; en 1963 *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* y en 1967 *Yerma*. Una iniciativa interesante fue la publicación en 1979 de la selección de poesía amorosa de Lorca en formato de audio. Con motivo del centenario del poeta se organizó en Belgrado una exposición dedicada a su obra. Los ciento veinte años del nacimiento de Lorca se celebraron con la puesta en escena de *Bodas de sangre* en el Teatro Nacional de Belgrado (temporada 2017/2018) y *La casa de Bernarda Alba* (estreno el 5 de abril de 2018). El Teatro Nacional y el Teatro Municipal de Budva presentaron *Bodas de sangre* en verano de 2022 en el festival de Budva (Montenegro).

⁶ Đ. Milosavljević es autor de los guiones de las siguientes películas: *Oferta de paquete (Paket aranžman, 1995)*; *Ruedas (Točkovi, 1999)*; *Gancho del cielo (Nebeska udica, 1999)*; *Nataša* (2001) y obras teatrales: *Diablos de papel (Đavoli od papira)*, *Vera desnuda (Gola Vera)*, *Un trozo de la noche (Parče noći)*, *Educación sexual instantánea (Instant seksualno vaspitanje)*.

⁷ Đ. Milosavljević, “Sveta Apokalipsa ili Obešene muze”, *Književna reč* 1992, 472–473, pp. 1–56. Todas las traducciones de los títulos y citas al español del presente trabajo pertenecen a la autora.

cuando el ejército del general Francisco Franco toma la ciudad (Rymkiewicz, 2011: 104). Federico García Lorca manifestó su deseo de esconderse en casa de los Rosales, donde fue conducido por su amigo, el también poeta, Luis Rosales (1910–1992), miembro de Falange de rango inferior. Entre el 9 y el 16 de agosto la casa natal de Lorca fue invadida por desconocidos, que exigían que se identificara el escondite del poeta (Rymkiewicz, 2011: 108). La tarde del 16 de agosto, un grupo de hombres armados se presentó con orden de arrestar a Lorca. Lorca fue detenido por Ramón Ruiz Alonso, impresor de profesión, diputado por la coalición de derechas y enemigo de Lorca. Ruiz Alonso era amigo de la familia Roldán y de la familia Alba. Los Roldán llevaban años en conflicto con la familia paterna del poeta, celosos de su riqueza y del respeto universal, y los otros, retratados por Lorca en su drama *La casa de Bernarda Alba*, tenían motivos personales para odiarlo (Ziarkowska, 2020: 108).

El espacio del drama serbio es el salón de Filip Rosales, “pintor frustrado y [...] mecenas de artistas jóvenes” (Milosavljević, 1992: 1). La obra serbia expone los acontecimientos de “un día y la mañana siguiente de 1936” (Milosavljević, 1992: 2). En la obra de Milosavljević, además de Lorca, “el famoso escritor y poeta” (Milosavljević, 1992: 2), aparecen también Salvador Dalí, “un joven pintor surrealista” (Milosavljević, 1992: 1) y Luis Buñuel, “un joven director de cine” (Milosavljević, 1992: 2). El espacio de la acción se corresponde con la verdad histórica: la casa de la familia Rosales, donde el poeta permaneció poco antes de su muerte. Las preguntas realizadas al pintor Salvador, que había llegado a casa de Rosales sobre el clima en Figueres y su esposa Gala, se referían a la biografía de Dalí.

En la obra, los tres artistas españoles no llegan a encontrarse, cada uno de ellos aparece únicamente en una escena. En casa de los Rosales están presentes: Lisa, esposa de Filip Rosales; sus hijos (Justina y Carlos); sus sirvientes (el jardinero Miguel y el mayordomo Pedro); un grupo de anarquistas con su líder Archibald; los oficiales del ejército franquista, el Teniente “aquí un fascista, allá [...] animador de cabaret” (Milosavljević, 1992: 2); el Ayudante; el Mayor; los soldados, que detuvieron a García Lorca; las monjas de la congregación Muerte, que se encargaron de asesinar a Lorca y la señorita Cañinos “aficionada al arte contemporáneo” (Milosavljević, 1992: 2).

Milosavljević, al presentar el último día de la vida del poeta español, elige la convención de lo grotesco. En su uso original del siglo XVI, el término “grotesco” describía obras fantásticas de artificio y virtuosismo extremos. En nuestra época, el uso del término se ha limitado a describir cosas que son horribles o desagradables (Connelly, 2015: 25). La característica más evidente de lo grotesco es el elemento del juego. Una teoría viable de lo grotesco está basada en una serie de ideas clave: lo grotesco se extiende mejor por lo que hace, no por lo que es. Es una acción, no una cosa. Las imágenes grotescas fluyen como imágenes visuales: pueden ser aberrantes, combinatorias y metamórficas. Lo grotesco “aparece al romper con los límites culturales [...] contradiciendo lo que es «conocido», «propio», o «normal»” (Connelly, 2015: 25).

Las definiciones en torno a esta categoría coinciden en resaltar unos rasgos fundamentales: distorsión de la apariencia externa, fusión de lo animal con lo humano, mezcla de la realidad con el ensueño, reducción de la personalidad a máscara (Vasas, 1999: 234).

Wolfgang Kayser argumentó que lo grotesco implicaba un mundo alienado que, de repente, se veía perturbado por fenómenos que invalidan sus leyes y lo vuelven irreconocible, haciendo imposible que el hombre exista entre estos fenómenos. La falta de explicación de estos cambios tiende al miedo. Esta interpretación combina lo grotesco con lo absurdo y el horror. Kayser describió el mundo grotesco como un lugar extraño, “cambiado”, “peligroso”, desprovisto de leyes y reglas, lleno de caos y ansiedad (Kayser, 2003: 18–26). Lo grotesco significa un distanciamiento radical de las cosas que son familiares, implica una tendencia a lo anormal, a lo enloquecido y va acompañado de una extrema radicalidad, una brusquedad hasta la deshumanización. Kayser distingue dos tipos de lo grotesco: fantástico y satírico. En la literatura española que se ha inclinado más al grotesco satírico, el tratamiento grotesco de personajes aparece desde los tiempos más remotos. Lo grotesco se integra en una de las posibles modalidades de acercarse a la realidad: el humorismo, que en la literatura española ha implicado un sentimiento doloroso de desgarramiento ante la realidad lastimosa. Y esta actitud ha desembocado muy a menudo en ironía amarga (sarcasmo) y deformación extravagante (Vasas, 1999: 234–235).

Mijail Bajtín interpreta la mezcla de diferentes elementos como un signo de liberación. El realismo grotesco, el término que aplica al análisis de la novela *Gargantúa y Pantagruel*, es un tipo específico de imaginería basada en la exageración y la hipérbole. El realismo grotesco se reconoce principalmente en imágenes del cuerpo y la fisiología, es decir, representaciones del cuerpo humano y sus funciones que se enfatizan en demasía o se crean a partir de una combinación de opuestos. La naturaleza básica del realismo grotesco es la reducción, que para Bajtín implica reducir todo lo espiritual, ideal y abstracto a corpóreo, material, mundano. El investigador ha desarrollado un rico catálogo de motivos y actividades grotescas, incluyendo imágenes de comer, absorber, devorar, excretar, morder, beber o defecar. Según él, un cuerpo grotesco es “un cuerpo que se vuelve”, “crece demasiado”, “que sobresale” (Bajtín, 1975: 437–438). El énfasis en lo físico, en el cuerpo físico tendría una tradición popular que a menudo se manifiesta en deleite primitivo, obscuro y cruel. La metáfora más frecuente de lo grotesco es la incongruencia de lo humano y lo animal. En el fondo de esta estética subyace el afán de englobar lo real y lo irreal, lo posible y lo imposible (Vasas, 1999: 235). Al representar dicotomías como arriba-abajo, delante-detrás, cabeza-trasero, vida-muerte, Bajtín trata de crear la conciencia de caos y de degradación del mundo. Lo grotesco aparece como negación que se manifiesta por la risa, que permite ver la posibilidad de un mundo diferente, de otro orden posible (Vasas, 1999: 235).

Una de las opiniones sobre lo grotesco en el arte es que combina lo aterrador con lo divertido y el efecto en algunos casos puede ser macabro y en

otros puede ser divertido (McElroy, 2003: 142). Lo grotesco como categoría estética es principalmente visual. En literatura, se crea mediante narraciones y descripciones que evocan escenas y personajes. Uno de los esquemas de lo grotesco es un hombre que vive en un mundo hostil que lo destruye con violencia y brutalidad (McElroy, 2003: 149).

El autor serbio muestra a sus personajes con una vida destruida por la guerra. El título de la obra esconde en sí mismo la predicción de monstruosidades y crímenes. El poeta español, aniquilado por fuerzas hostiles, aparece en el drama como prisionero, con las manos atadas y “con una capucha negra sobre la cabeza” (Milosavljević, 1992: 36). El anarquista Archibald, “escritor no reconocido, aunque anarquista reconocido”, está retratado como un potencial asesino que intenta matar a la señorita Cañinos. En la obra serbia Luis Buñuel es acusado por los anarquistas de levantar “su maldita mano” (Milosavljević, 1992: 27) sobre Archibald. El Teniente, un hombre con “movimientos feminizados” (Milosavljević, 1992: 33), debe convencerse a sí mismo de que puede solucionar el problema del poeta arrestado. “¿Soy un oficial cruel [...] del ejército fascista o un estudiante [...] antes del examen?” (Milosavljević, 1992: 36). Las monjas de la orden de la Muerte aparecen como criaturas sedientas de sangre que habían abandonado el monasterio para participar en la guerra. Usan palabras que suenan inusuales en boca de mujeres (y aún más monjas): “¡Queremos guerra y armas!” (Milosavljević, 1992: 34). Ellas, vestidas o (mejor dicho) disfrazadas con uniformes de falange, exigen sangre y “¡munición de batalla!” (Milosavljević, 1992: 35). El Teniente, para saciar la sed de sangre de las monjas, les ordena limpiar la sangre del piso.

Algunas características básicas del estilo grotesco son la exageración, la hiperbolización y la redundancia (Bajtín 1975: 422). Una de las figuras grotescas, el Mayor, constantemente olvida su triple discapacidad, buscando sus extremidades y ojos: “¿Dónde está la mano izquierda [...]?”; “¿Dónde está mi ojo? [...]”; “¿Dónde está el pie?” (Milosavljević, 1992: 40–47).

En el drama el efecto grotesco de la visión de la realidad se consigue a través del humor, que con frecuencia se origina en las situaciones en las que se presentan los personajes. Lo grotesco suele describirse como un tipo especial de humor, por lo que su afinidad con la sátira, la parodia, el sarcasmo o la ironía es una actitud habitual de la crítica literaria (Popović, 2007: 250).

El Teniente, esperando que Lorca reelabore su texto y lo adapte a la representación, elogia su obra, aunque las instrucciones para el procesamiento den testimonio de que el texto no le gusta al Teniente en absoluto: “El primer acto es genial. Tercer acto — genial. Eso no lo cambiaremos, lo eliminaremos [...]. En cuanto al segundo acto, lo [...] abreviaremos” (Milosavljević, 1992: 42). En realidad, lo único que le interesa al Teniente en la obra de Lorca es la escena en la que uno de los dos protagonistas intenta “ponerse [...] al servicio de la muchacha amada” (Milosavljević, 1992: 43). Porque este papel no existe en el texto original, el poeta debe escribirlo y esta es la verdadera razón por la que aún no lo han asesinado. El Teniente tiene una idea precisa del aspecto

de la figura de un partidario de la república. Según él, este soldado debería ser “corrupto, desagradable, ladrador, [...] relacionado con masones, criminales, bolcheviques, [...] y delitos menores” (Milosavljević, 1992: 44). El Teniente imagina su propio papel en la obra de Lorca. Quisiera interpretar a un oficial de la falange, “un soldado valiente, un chico ingenioso, encantador y refinado” (Milosavljević, 1992: 44). El Ayudante se prepara para el papel de la muchacha y por eso imita la voz y los movimientos femeninos: “¿Seré yo, bella, joven e infeliz, capaz de aceptar [...] ¿un papel como ese?” (Milosavljević, 1992: 44).

Uno de los procedimientos de lo grotesco consiste en escenas de sexo y disfrute sexual acompañadas del uso de vulgarismos. El Mayor espera que en la obra de Lorca se vean “escenas de sexo atractivo” (Milosavljević, 1992: 41), Archibald quiere leer a los anarquistas la declamación *La práctica del amor libre en la primera comuna anarquista de Granada* y usar blasfemias, “mierda” (Milosavljević, 1992: 28), durante su actuación pública. El Teniente, que quisiera aparecer en la obra como “un amante incansable” (Milosavljević, 1992: 44), ordena a los soldados que después de ver la obra “se follan a todas las mujeres” (Milosavljević, 1992: 41). Rosales y su esposa, durante el desayuno, mantienen una animada conversación sobre la orientación sexual de sus sirvientes.

En la obra serbia el comportamiento de los personajes es antinatural, sus gestos son teatrales y sus relaciones inesperadas. Archibald ofrece un feroz discurso desde el balcón de los Rosales, advirtiendo de sus ideológicamente negativos adversarios: “¡Hermanos anarquistas! [...]. Cuidado con los [...] bolcheviques [...]. Los fascistas son unos cerdos, ¡pero no más grandes que los comunistas!” (Milosavljević, 1992: 26).

El arte grotesco cuestiona la imagen aceptada del mundo, muestra complicaciones y la otra cara del fenómeno, inesperado o sorprendente (Głowiński, 2003: 10). En la obra serbia se presentan de forma grotesca temas convencionales como la muerte, la guerra, el sufrimiento, etc. La visión subyacente siempre incluye una conciencia de los horrores (McElroy, 2003: 145). Los sonidos de los disparos, las heridas de dos sirvientes, el relato de Carlos Rosales sobre el hecho de que anarquistas y fascistas dispares en la ciudad ofrecen el testimonio de la guerra en la obra. El estado de la casa de Rosales también atestigua el conflicto bélico. En la primera escena aparece un salón común, en la segunda, este salón está destrozado, mientras que en la tercera escena el salón está “desnudo del suelo al techo” (Milosavljević, 1992: 33). En toda la casa se reflejan las consecuencias del fuego de artillería: ladrillos que sobresalen de la pared, ventanas destrozadas, puertas quemadas. El hecho de que la acción de la obra se desarrolle durante la guerra se evidencia en los disparos, tiroteos, gritos y ruidos que los Rosales oyen durante el desayuno y a los heridos que vieron en las calles granadinas.

La muerte como hecho frecuente en la guerra se ve privada de gravedad en la obra de Milosavljević, por este motivo existe una discrepancia entre el “peso” del contenido y el “descuido” de la forma, característica del arte gro-

tesco (Pawłowska-Jądrzyk, 2002: 23). Milosavljević, que muestra en su obra la muerte del artista español, finaliza su drama con la presentación de García Lorca en la casa de los Rosales. El poeta, conducido por un oficial franquista, era consciente de que había salvado su vida sólo por un momento, para ayudar al Teniente a preparar “el espectáculo de mañana” (Milosavljević, 1992: 39). El Teniente le da a Lorca instrucciones para reelaborar el texto, sugiere añadir una escena en la que dos jóvenes buscan el favor de la misma muchacha. El poeta se da cuenta de que antes de morir él mismo debe condenar a muerte su obra, matar sus propias palabras, poemas y personajes. Tras la muerte del poeta, el Teniente lo lamenta como si no tuviera nada que ver con su ejecución. El peor síntoma de la guerra para él es su camisa manchada de sangre: “ensucié mi camisa — ay, la guerra es [...] un infierno” (Milosavljević, 1992: 33); el Ayudante no logró conocer el horror de la guerra porque no había sufrido los inconvenientes asociados a ella: “dormí anoche, esta mañana [...] comí, no tengo ni piojos” (Milosavljević, 1992: 33); los comunistas, conducidos hacia la muerte, exigen la inmediata ejecución bajo la amenaza de cantar durante toda la noche la *Internacional*, algo que el Teniente considera una increíble crueldad. A Archibald, herido en el estómago, le era insoportable el mero hecho de que iba a morir como un plagiador, porque su libro estaba considerado poco original. Lo único que le interesa antes de la muerte eran sus ideas y el desarrollo del movimiento anarquista.

En lo grotesco una burla dudosa suele servir como una forma de despertar la sensibilidad (McElroy, 2003: 154). En la obra serbia los diálogos sobre la muerte están banalizados y contienen algunos elementos humorísticos. Como un chiste lúgubre resuena la orden de fusilar a Lorca, algo que resultaba imposible, ya que el comandante del pelotón de fusilamiento ya había ordenado su propia ejecución. Cuando una de las monjas recibe un arma para dispararle al poeta, el Mayor la anima con argumentos inapropiados para una monja. Según él la monja tiene que recordar a su primera víctima mortal así como su primera experiencia sexual. Otra broma macabra aparece cuando le preguntan a Lorca, atado con una cuerda y envuelto en una capucha negra, si su tocado es “el último grito de la moda madrileña” (Milosavljević, 1992: 36). Otra dosis de humor caracteriza el comportamiento de los comunistas que amenazaron con cantar la *Internacional* a viva voz hasta el fusilamiento. “¡Horror, horrible! [...] Eso [...] supera la legendaria brutalidad de los comunistas” (Milosavljević, 1992: 38). No está desprovista de humor una reflexión sobre la muerte de un grupo de comunistas que exigen morir inmediatamente. “Pero, ¿qué piensan? [...] Qué basta con tocar el timbre y pedir: una ejecución exprés, por favor” (Milosavljević, 1992: 37).

En la obra sobre el asesinato del poeta español Milosavljević utilizó lo grotesco como un medio para exponer actos viles (McElroy, 2003: 151). Presenta como absurda una situación en la que Lorca, sabiendo que le espera un final inminente, debe escribir una escena para el espectáculo que servirá de entretenimiento a sus verdugos. Muy extraña e impactante parece la idea de que

las monjas sean las responsables del fallecimiento de Lorca. Es un absurdo afectivo que se asocia con la inconsistencia de las reacciones emocionales tanto dentro del mundo presentado como su percepción y la naturaleza de los hechos o situaciones presentadas.

El efecto grotesco también se plasma a través del uso de los recursos estilísticos. Los personajes suelen utilizar la triple gradación, que refuerza el significado de lo dicho y genera efectos cómicos inesperados, como en el caso de la conversación de los Rosales sobre sus sirvientes: “Pedro está [...] en una relación con nuestro jardinero. [...] ¿Eso no es muy conveniente? Bueno, sí, extremadamente emocionante. Ligeramente decadente. Artificialmente” (Milosavljević, 1992: 5–6). Los diálogos en la obra suelen basarse en la repetición, como en el caso en que Dalí explica a los Rosales cómo llegó a su casa: “Corrí y corrí, tanto como corrí, corrí sin aliento” (Milosavljević, 1992: 9) o cuando aparece la discusión sobre Dalí, que apareció con un disfraz extraño: “No, ni siquiera un caballo [...], sino un huevo. ¿Huevo? ¿Un vendedor de huevos? No, es un huevo. ¿Un huevo, una cabeza de huevo? No. Huevo. ¿Huevo? Testículos. No, un huevo” (Milosavljević, 1992: 8–9). La figura del Mayor discapacitado se construyó violando el principio de la integridad del cuerpo humano (McElroy, 2003: 151) y en base a un triple énfasis en las características físicas de este personaje, (que en este caso son la falta de un ojo, una mano y un pie). El Mayor suele recordar su triple discapacidad y le pregunta sobre su causa al Teniente, quien le explica las circunstancias de la pérdida de las distintas partes de su cuerpo: la pérdida de un pie y una mano las asocia con su participación en distintas batallas, mientras que la pérdida del ojo fue consecuencia de una pelea de borrachos.

Aunque no se ha encontrado ninguna evidencia que confirmara la influencia directa de la obra de García Lorca en la pieza serbia, el análisis del texto permite notar que su autor podía haberse inspirado en *El público* de García Lorca. Las alusiones al “amor libre”, a la anarquía, a la homosexualidad y, a los disfraces de los actores que han de interpretar papeles del sexo opuesto, la idea de teatro dentro del teatro, pueden ser una señal de que el autor serbio creando su propio drama tuviera muy presente *El público*. En 1971 aparecieron los cuadros segundo y quinto de aquella obra⁸ en las *Obras Completas* de García Lorca publicadas en serbo-croata (llamado así en este momento) por la editorial Veselin Masleša de Sarajevo (Kovačević Petrović, 2016: 141–142). *El público*, que anuncia al teatro del absurdo, es un obra de máscaras, disfraces

⁸ “Suponemos que Vladeta Košutić, en el momento en que editó las *Obras Completas* de Lorca, tuvo acceso a la versión truncada de la pieza, previamente conocida. Hay numerosos ejemplos que hablan a favor de que se trata de un manuscrito diferente: entre otras cosas, el título del segundo cuadro, en el original íntegro, dice *Ruina Romana*, mientras que en [...] serbo-croata se tradujo como *Reina Romana*, como dice en la edición de las *Obras Completas* de Lorca de 1954. [...] No podemos afirmar con seguridad si se trata de un juego de palabras del autor o si el original utilizado no mostraba claramente la diferencia entre las palabras *ruina* (ruina) y *reina* (reina)”, Véase: B. Kovačević Petrović (2016: 140–142).

y pelucas. Ella marca la idea de “teatro dentro del teatro” y deconstruyendo *Romeo y Julieta*, permite aproximaciones a las teorías de género y a la tendencia “queer” (Iribe, 2011: 1). En esta obra Lorca, “creando un metateatro de sueños y pesadillas [...] contrastó simbólicamente el teatro clásico (teatro al aire libre) con el esencial, interno, que proviene de lo íntimo [...] (teatro bajo la arena)” (Kovačević Petrović, 2016: 140–141).

Utilizado por el autor serbio en el título de su obra el término griego *apokálypsis* (“levantando el velo”), que suele traducirse como “revelación” y también denomina al último libro de las *Sagradas Escrituras* (*Libro del Apocalipsis*), habla sobre el fin del mundo. El apocalipsis como género literario incluye una parte de la literatura religiosa hebrea (*Libro de Daniel*; *Libro de Enoc* en los *Apócrifos*) y cristiana (*Apocalipsis de Juan* incluido en el *Nuevo Testamento*). A pesar de la diversidad de la literatura apocalíptica, la visión del futuro es la misma, en ella aparecen hambrunas, terremotos, epidemias y guerras, y en el centro se encuentra el “día del juicio final”.

Para todos los protagonistas de la obra de Milosavljević ese día son los acontecimientos sucedidos en el día de la guerra civil en el que fue asesinado García Lorca. Este “día del juicio final” implica el fin de un mundo ordenado y estable en el que la gente pasa los días tranquilos, conversando ante la mesa sobre la vida, el arte. Los acontecimientos del día, que se presentan en un solo acto, trastocan la imagen idílica de la vida y cambian todas las normas válidas hasta la fecha, porque a partir de este día el mundo de los protagonistas estará regido por la lógica invertida, la lógica de la guerra, del mundo al revés, donde reina el caos, las armas, la fuerza brutal y la muerte.

La obra de 1992 sobre el conocido episodio de la guerra civil española del asesinato del poeta sirvió al dramaturgo, cuya tierra natal parcialmente sumida en la guerra civil dejó de existir, para distanciarse de los acontecimientos reales, para huir de la realidad bélica cotidiana de los habitantes de Yugoslavia, donde había estallado una guerra civil, cuyo final supuso la desintegración del antiguo Estado socialista para, bajo el pacto de Deyton, surgir nuevos organismos estatales.

Al publicar su obra, Milosavljević intentó mostrar los horrores de la guerra en los Balcanes a través de la imagen de un conflicto fratricida en otro estado y en otras circunstancias políticas. “Musas ahorcadas” muestra en su título una parodia del famoso dicho latino *inter arma silent musae*. “El silencio de las musas” significa el declive durante la guerra de todos los valores, tanto estéticos, como morales. Milosavljević retrata un hecho grave, como la guerra fratricida, a través de una óptica distorsionada que combina la sublimidad con la banalidad, la tragedia con la comedia, el humor con vulgaridades, y el uso de lo grotesco y caricaturesco en la creación de personajes cuyo comportamiento enfatiza el absurdo de la guerra y todo lo que esta trae a la gente y a la cultura y la figura del poeta español sirve al autor serbio como símbolo de los “desastres de la guerra”.

El autor serbio, igual que García Lorca, absorbió los dolores, las luchas y los dramas de su tiempo y optó por un método artístico similar para mostrar importantes temas que le afectaban. Al presentar el horror de la guerra y la muerte ha usado el humorismo mordaz, sátira, ironía, exageración, rechazando la seriedad, el patetismo y las actitudes trágicas. Los medios de expresión elegidos por Milosavljević son las armas que se le ofrecen para intentar a salvar su propia autenticidad, en un contexto donde lo trágico únicamente puede representarse en forma grotesca.

Referencias bibliográficas

- Alvar, Carlos, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro (2004): *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Alianza Editorial, pp. 609–611.
- Bachtin, Michaił (1975): *Twórczość Franciszka Rableis'go*, Anna Goreń y Andrzej Goreń (trads.), Kraków, Wydawnictwo Literackie, pp. 437–438.
- Garsija Lorca, Federiko (2016): *Publika*, Bojana Kovačević Petrović (trad.), Vršac, Biblioteka Nesanica.
- Connelly, Frances S. (2015): *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, Amaya Bozal (trad.), Madrid, A. Machado Libros S.A., pp. 24–28.
- Głowiński, Michał (2003): *Groteska jako kategoria estetyczna*, en Głowiński Michał (ed.), *Groteska*, Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, pp. 5–15.
- Iribe, Nora Gabriela (2011): “Teatro bajo la arena: El público de Federico García Lorca”, en *II Congreso Internacional de La Plata*, La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, pp. 1–6.
- Kayser, Wolfgang (2003): *Próba określenia istoty groteskowości*, Ryszard Handtke (trad.), en Głowiński Michał (ed.), *Groteska*, Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, pp. 17–30.
- Kovačević Petrović, Bojana (2016): “Teatar pod peskom ili Lorkino pozorište”, en F. Garsija Lorca Federiko, *Publika*, Bojana Kovačević Petrović (trad.), Vršac, Biblioteka Nesanica, pp. 140–147.
- McElroy, Bernard (2003): *Groteska i jej współczesna odmiana*, Maria Bożenna Fedewicz (trad.), en Głowiński Michał (ed.), *Groteska*, Gdańsk, słowo/obraz/terytoria, pp. 125–167.
- Milosavljević, Đorđe (1992): “Sveta Apokalipsa ili Obešene muze”, *Književna reč*, 472–473, pp. 1–56.
- Pawłowska-Jądrzyk, Brygida (2002): *Sens i chaos w grotesce literackiej. Od „Paluby” do „Kosmosu”*, Kraków, Universitas.
- Popović, Tanja (2007): *Rečnik književnih termina*, Beograd, Logos Art.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek (2011): „Kalendarium”, en García Lorca Federico, *Śpiewak cygańskich romansów*, Jarosław Marek Rymkiewicz (trad. y ed.), Warszawa Wydawnictwo: Sic!, p. 105.
- Santos, Hulia, Hose Luis Garsia Delgado, Huan Karlos Himenes y Huan Pablo Fusi (2004): *Spanija u XX veku*, Branislav Đorđević (trad.), Beograd, Čigoja štampa, p. 398.
- Vasas, László (1999): “La tradición de lo grotesco en la literatura española y los esperpentos de Valle-Inclán”, en *El 98 a la luz de la literatura y la filosofía, coloquio internacional*, Szeged, 16–17 de octubre de 1998, Szeged, Fundación pro Philosophia Szegediensi, pp. 234–236.
- Ziarkowska, Justyna (2010): *Ucieczka do głębi. O surrealizmie w literaturze hiszpańskiej przed 1936*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, p. 210.
- Ziarkowska, Justyna, (2020): “Wstęp”, en Federico García Lorca, *Wiersze i wykłady*, Justyna Ziarkowska y Marcin Kurek (eds.), Wrocław, Wydawnictwo Ossolineum, p. cviii.

Federico García Lorca in the Serbian drama

Keywords: Serbian drama — civil war — Spanish poet — death — grotesque.

Abstract

The aim of this article is to present the figure of the poet Federico García Lorca, one of the protagonists of the Serbian drama *The Holy Apocalypse or the Hanged Muses* (*Sveta Apokalipsa ili Obešene muze*, 1992) by Đorđe Milosavljević (1969). A one-act play based on one of the most famous episodes of the Spanish Civil War, the death of Lorca, was published in 1992, during the civil war in Bosnia, the Serbian author's homeland at the time. Milosavljević, who describes the absurdity and horror of war (any war) through the example of a famous episode from Spain, does so with the aesthetics of the grotesque, using such means as exaggeration, caricature, contrast, black humour and a linguistic joke. Taking advantage of the spatial and temporal distance that separates contemporary events in the Balkans from those in Spain in the 1930s, the Serbian author shows in his work the effects of war on man and on all areas of his life and activity, especially culture and art.

Fecha de recepción: 15 de mayo de 2023

Fecha de aceptación: 6 de noviembre de 2023