

ESTUDIOS
HISPÁNICOS
XXX

Directores de Estudios Hispánicos
José Luis LOSADA PALENZUELA
Justyna ZIARKOWSKA

Secretario de Redacción

Aleksander TROJANOWSKI

Comité de Redacción

Ewa Krystyna KULAK

Marlena KRUPA

Justyna WESOŁA

Lukasz SMUGA

Consejo Científico

Beata BACZYŃSKA (Uniwersytet Wrocławski, Polonia),

Julia BUTIÑÁ JIMÉNEZ (Universidad Nacional de Educación a Distancia, España),

Kenji INAMOTO (Doshisha University, Japón),

Jan KIENIEWICZ (Uniwersytet Warszawski, Polonia),

Stewart KING (Monash University, Australia),

Robert LAUER (The University of Oklahoma, Estados Unidos),

Begoña LÓPEZ BUENO (Universidad de Sevilla, España),

Evelyne MARTIN-HERNANDEZ (Université Blaise Pascal, Francia),

Małgorzata GASZYŃSKA-MAGIERA (Uniwersytet Warszawski, Polonia),

Juan José LANZ RIVERA (Universidad del País Vasco UPV/EHU España),

María Isabel MENÉNDEZ MENÉNDEZ (Universidad de Burgos, España),

Fernando PRESA GONZÁLEZ (Universidad Complutense de Madrid, España),

Anna SAWICKA (Uniwersytet Jagielloński, Polonia),

Piotr SAWICKI (Wyższa Szkoła Filologiczna, Polonia),

Manfred TIETZ (Ruhr-Universität Bochum, Alemania),

Edyta WALUCH DE LA TORRE (Universidad de Granada, España).

Consejo Asesor del volumen

Luis ARENAS LLOPIS (Universidad de Zaragoza), Laura ARNÉS (Universidad de Buenos Aires), Agnieszka AUGUST-ZARĘBSKA (Uniwersytet Wrocławski), Grzegorz BĄK (Universidad Complutense de Madrid), Tomasz BASIUK (Uniwersytet Warszawski), Miguel BOTA (California State University), Lionel BROSSI (Universidad de Chile), Francisco CARPIO OLMOS (Universidad Francisco de Vitoria), Isabel CLÚA GINÉS (Universidad de Sevilla), Sergio COTO-RIVEL (Université de Nantes), Marta ELOY-CIHOCKA (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie), Maria FALSKA (Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie), Iker GONZÁLEZ-ALLENDE (University of Nebraska-Lincoln), Daniel HERRERA CEPEDO (California State University), Marcin KOŁAKOWSKI (Uniwersytet Warszawski), Filip KUBIACZYK (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Santiago LOMAS MARTÍNEZ (Universidad Carlos III de Madrid), Laura LÓPEZ FERNÁNDEZ (The University of Waikato), José Ramón LÓPEZ GARCÍA (Universitat Autònoma de Barcelona), Fernando LÓPEZ PAN (Universidad de Navarra), Elena MADRIGAL (El Colegio de México), Martín de MAURO RUCOVSKY (Universidad Nacional de Córdoba), Felipe MURIEL DURÁN (investigador independiente), Cecilia PALMEIRO (New York University in Buenos Aires), Genaro J. PÉREZ (Texas Tech University), Lucas PLATERO (Universidad Rey Juan Carlos), Magda POTOK (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu), Fernando PRESA GONZÁLEZ (Universidad Complutense de Madrid), Germán Guillermo PRÓSPERI (Universidad Nacional del Litoral), Macarena ROCA LEIVA (Universidad Adolfo Ibáñez), Michael K. SCHUESSLER (Universidad Autónoma Metropolitana), Marta SEGARRA (Universitat de Barcelona), Guillermo SILES (Universidad Nacional de Tucumán), Piotr SOBOLCZYK (Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk), Mateusz ŚWIETLICKI (Uniwersytet Wrocławski), Ewelina TOPOLSKA (Politechnika Śląska), Marcelo TOPUZIAN (Universidad de Buenos Aires), Virginia TRUEBA (Universitat de Barcelona), Judyta WACHOWSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu).

Redactor lingüístico

José Luis LOSADA PALENZUELA

ESTUDIOS HISPÁNICOS XXX

RIZOMAS LORQUIANOS

Coordinadoras

MARLENA KRUPA

ANNE LACROIX

JUSTYNA ZIARKOWSKA

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego

Acta Universitatis Wratislaviensis No 4136

NOTA SOBRE LA VERSIÓN ORIGINAL:

La versión original (de referencia) de este volumen es la versión impresa.

Weryfikacja tekstów hiszpańskich: José Luis Losada Palenzuela.

Redaktor Wydawnictwa: Ewa Kulak.

Projekt okładki: Barbara Kaczmarek.

© Copyright by Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o., Wrocław 2022.

ISSN (Acta Universitatis Wratislaviensis) 0239-6661.

ISSN (Estudios Hispánicos) 2084-2546.

E-ISSN: 2545-0980.

Adres redakcji Estudios Hispánicos:

Instytut Filologii Romańskiej

Uniwersytet Wrocławski

50-140 Wrocław

pl. Nankiera 4

e-mail: estudios.hispanicos@uwr.edu.pl

<http://www.estudios.uni.wroc.pl> (hiszpański, polski, angielski).

<https://wuwr.pl/eh> (polski).

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.

50-137 Wrocław, pl. Uniwersytecki 15

tel./ fax (71) 3752474, e-mail: sekretariat@wuwr.com.pl

ÍNDICE

CRÓNICA DEL HISPANISMO

PIOTR SAWICKI, EWA KRYSZYNA KULAK
Despedida del Profesor Roberto Mansberger 9

ESTUDIOS. RIZOMAS LORQUIANOS

JONATHAN MAYHEW

Lorca y el flamenco 15

MARÍA ESTELA HARRETCHE

Del *Diario* (1916) de Juan Ramón Jiménez a *Poeta en Nueva York* (1929) de Federico García Lorca: un viaje de ida y vuelta 29

JOANNA WILK-RACIEŃSKA

La imaginería de Francisco García Lorca en traducción: análisis cognitivo 45

ŁUKASZ SMUGA

Los traductores polacos ante la dimensión homosexual de la poesía de Federico García Lorca: retos y malentendidos 57

DANIEL HERRERA CEPERO

Autores paralelos: los intertextos lorquianos en el cine almodovariano de la memoria 81

ANNA WERMAN

Elementos lorquianos en el teatro de Jorge Díaz 93

VARIA

MARIA FILIPOWICZ-RUDEK

Mujeres a la luz del pensamiento nacional: un viaje a través de la creación transcultural de Sofía Casanova Lutosławska 105

RESEÑAS Y NOTAS DE LECTURA

Grzegorz BAŁK, Angel Enrique DÍAZ-PINTADO HILARIO, Józef Maria RUSZAR (eds.), «*Noche sobre Madrid*». Józef Łobodowski y su obra literaria. Por Agata Zapłotna 125

- Agnieszka KŁOSIŃSKA–NACHIN, *Pogłosy. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej*. Por Katarzyna Gutkowska–Ociepa **128**
- Juan Manuel TORRES, *Obras completas*. Por Jesús Gustavo Iñiguez Hernández **135**
- Aleksander TROJANOWSKI, *El arte de la desorientación. Humor, ambigüedad y juego en la narrativa de Roberto Bolaño*. Por Tomasz Pindel **138**

CRÓNICA DEL HISPANISMO

Despedida del Profesor Roberto Mansberger

El día 27 de julio de 2022 en Palafrugell (Girona) murió, a la edad de 93 años, Roberto Mansberger Amorós, eminente hispanista español de enredadas raíces familiares¹, polifacético investigador y traductor, insigne editor y, ante todo, hombre de gran sabiduría y calor humano. “A algunas personas las amamos toda la vida... a otras, aún después” – esta frase que leemos en el parte que nos mandó su familia, esposa Lisa e hijos Sergio y Sonia, expresa también nuestras propias emociones, las de sus amigos y deudores.

Iniciando nuestra sucinta semblanza del fallecido Profesor, empecemos por recordar algunas de sus vivencias personales. Nacido en 1928 en el seno de una familia de convicciones republicanas, perteneció a la generación de los llamados *niños de guerra*. Evacuado en los últimos meses de la contienda militar, junto con su hermano, a una colonia de niños españoles refugiados en Francia, regresó al país a finales de 1941. Como él mismo escribió, la vuelta “[le] produciría una indeleble impresión de estar en una tierra ocupada por el enemigo. Entraba en la represora e interminable posguerra civil española”.

Tras el bachillerato y el obligatorio servicio militar realizado en durísimas condiciones, que le dejó una tuberculosis pulmonar, reemprendió sus estudios, consiguiendo en la Universidad de Madrid (hoy Universidad Complutense) el título de licenciado en Filología Románica, doctor en Filología Española y, finalmente, el grado académico de catedrático numerario de Lengua y Literatura Españolas de Institutos Nacionales de Enseñanza Media (1968). En su larga trayectoria profesional residió en varios países: desde 1954 en Holanda, después en Egipto, donde trabajó como profesor de Filología Hispánica en la Universidad de Heliópolis (El Cairo) y en Francia, donde fue lector de español y *maître assistant* en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de Lyon. Fue también profesor de Literatura Española de la Universidad Mohammed V de Rabat (Marruecos) y de la de Bagdad (Iraq). En Bagdad desempeñó además el cargo de director del Instituto Hispano-Árabe de Cultura. De vuelta a España en 1969, enseñó en varios Institutos de Enseñanza Media en Madrid, Barcelona y Sevilla, y, a partir de 1971, en las Universidades Central y Autónoma de Barcelona. En 1975 se trasladó

¹ “Nací en Madrid el 10 de agosto de 1928 de padre madrileño, de ascendencia húngara y francesa, y de madre sevillana de orígenes navarros y manchegos...” (R. Mansberger Amorós (2004): “Nota autobiográfica”, en: *Miscelánea de literatura española y comparada. Homenaje a Roberto Mansberger Amorós, Estudios Hispánicos*, XII, p. 15).

a Polonia y se incorporó a la plantilla docente de la recién constituida (1972) Cátedra de Iberística de la Universidad de Varsovia, primero como conferenciante superior y enseguida como catedrático extraordinario. Esta primera estancia en Polonia duró hasta 1978; tras un periodo de docencia en España y Amsterdam, donde fue catedrático de “Het Amsterdams Lyceum”, Roberto Mansberger volvió a colaborar con la Cátedra varsovia (1985–1987). Se jubiló en 1993 en la Universidad de Alcalá de Henares, en la que continuó unos años más, dirigiendo Cursos de Doctorado.

Además de ser un brillante y polifacético pedagogo, desarrolló también una importante actividad traductora, otra prueba de su interés por el acercamiento y entendimiento mutuo de las culturas. Tradujo del neerlandés, francés, alemán y polaco. Le debemos una versión polaca de *El Faraón* de Bolesław Prus y una serie de libros de Ryszard Kapuściński, traducidos en colaboración con Agata Orzeszek.

Nuestros caminos profesionales se cruzaron en 1996, cuando el profesor Mansberger, a instancias de su colaboradora, la Dra. Agata Orzeszek, decidió volver a la enseñanza universitaria, presentando al rector de la Universidad de Wrocław la oferta de iniciar una nueva etapa de su actividad académica en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Universidad de Wrocław. La hizo en elocuentes términos que nos permitimos citar:

Informado [...] de la necesidad de contar para el curso 1996–1997 con la presencia de un *visiting professor*, quien se encargaría de desarrollar las tareas docentes que se le encomendasen, tengo el honor de presentar ante V. E. mi solicitud para el puesto objeto de mi escrito, en la seguridad de reunir las condiciones idóneas para el mismo y acerca de las cuales puedo acreditar la correspondiente documentación.

Roberto (perdónesenos la omisión del apellido; el trato familiar con el ilustre catedrático que el feliz azar puso en nuestra trayectoria profesional se impuso con naturalidad desde el primer contacto directo) se quedó en Wrocław hasta 2001, desarrollando una incansable labor en pro del hispanismo polaco y centroeuropeo, en particular checo (en la Universidad de Ostrava actuó durante un par de años como catedrático visitante). La revista *Estudios Hispánicos*, coeditada durante algún tiempo, gracias a sus contactos personales, en colaboración con la Universidad Nacional de Educación a Distancia, se convirtió en este período en una publicación de ámbito y alcance internacional. Sus sucesivos volúmenes, antes de ser enviados a la imprenta, fueron corregidos en profundidad por sus manos. Lo mismo pasaba con los manuscritos de las memorias de licenciatura que había dirigido; con sus autores le unían a veces lazos de duradera amistad².

² Es, ante todo, el caso de su alumna Edyta Waluch (licenciatura en 1999), hoy catedrática de la Universidad de Varsovia que lo recuerda en Fb en los siguientes términos: “El 27 de julio nos ha abandonado una de las personas más importantes en mi vida: nuestro querido Roberto Mansberger Amorós, maestro, amigo, profesor. Nos ha enseñado cómo aprender, apasionarse, leer, escuchar... yo diría incluso cómo vivir. Ha sido un ejemplo de cómo debe ser un pedagogo y camarada. Sus

La última solemnidad oficial en la que pudimos beneficiar de la presencia del Profesor entre nosotros tuvo lugar en octubre de 2003, durante el simposio titulado *Iberystyka Wroclawska – wczoraj i dziś*. Fue entonces cuando pudimos dedicarle las siguientes palabras:

Nuestro estimadísimo y queridísimo amigo, maestro y colaborador, el entrañable e incansable profesor Roberto Mansberger Amorós, catedrático de Instituto en España, catedrático invitado de dos universidades polacas, la de Varsovia y la de Wrocław, acaba de cumplir – hecho memorable sucedido durante el caluroso mes de agosto de este año – 75, los primeros 75 años. ¡Enhorabuena, Profesor! *Sto lat!*³

Para concluir, nos permitimos citar unas líneas procedentes de la reseña del libro-homenaje dedicado al Profesor (*Estudios Hispánicos XII*), aparecida en *Studia Romanistica*:

Estudioso de literatura comparada, académico y profesor con estrechas relaciones (personales y profesionales) con Centroeuropa y Europa del Este, Mansberger Amorós es un humanista ávido de saber y un apasionado del mundo eslavo. [...] Su agitada vida parece apasionante: hijo de exiliados, participante en luchas anti-franquistas, viajero infatigable... [...] Amorós cree en la Cultura, en el Canon Cultural, pero detesta la irracionalidad de la opresión, que sufrió en su propia carne [...]⁴.

Descansa en paz, Roberto. Nunca te olvidaremos.

Piotr Sawicki
(Profesor Emérito de la Universidad de Wrocław)

Ewa Krystyna Kulak
(Universidad de Wrocław, Facultad de Filología)

reflexiones se han clavado para siempre en nuestras almas y seguimos caminando con nuestras actitudes influenciadas y modificadas por él”.

³ P. Sawicki, M. Minkiewicz, A. Olchówka (2017): *Iberystyka wroclawska (1967–2007)*. *Ilustrowany przewodnik retrospektywny*, Wrocław, Oficyna Wydawnicza ATUT, pp. 326–327.

⁴ J. L. Bellón Aguilera (2006): reseña de *Estudios Hispánicos XII*, *Studia Romanistica*, 6, p. 217.

ESTUDIOS. RIZOMAS LORQUIANOS

JONATHAN MAYHEW

ORCID: 0000-0002-7790-2059

Department of Spanish and Portuguese

University of Kansas

Correo: jmayhew@ku.edu

Lorca y el flamenco

Palabras clave: Lorca — flamenco.

Resumen

La relación entre Federico García Lorca y el flamenco es bastante complicada, a pesar de que la identificación entre la obra del poeta y esta música es casi un lugar común en los estudios lorquianos. La contradicción central es que los músicos flamencos, al aproximarse a la obra de Lorca, se interesan más por su faceta vanguardista, y solo en menor grado por el compromiso de Lorca mismo con el cante jondo. Esta situación se explica por la falta de simetría entre dos fenómenos distintos: por un lado, la defensa de los intelectuales del cante jondo y, por otro, la reivindicación de la poesía canónica en el cante contemporáneo.

¿Cómo se debe entender la relación entre Federico García Lorca y el flamenco? Tan conocida es su identificación con este estilo musical — y con el folclore andaluz en general — que ha llegado a ser un lugar común en la recepción popular, y académica, del poeta, quizás el lugar común más difundido. Fuera de España, sobre todo, Lorca representa el *duende* flamenco; una escuela poética americana, por ejemplo, tomó su nombre, “deep image poetry,” del homenaje de Lorca al cante *jondo* (Mayhew 2009)¹. No obstante, la difusión tan amplia de esta imagen del poeta esconde una paradoja: lo que Lorca tomó del flamenco no es lo que los flamencos mismos más valoran en la obra del poeta granadino. *Poema del cante jondo*, “Juego y teoría del duende” y otros textos directamente inspirados en el cante no suelen despertar mucho interés entre los cantaores, que prefieren las *canciones españolas antiguas* e incluso los poemas vanguardistas de *Poeta en Nueva York*, sin vinculación alguna con el mundo del flamenco.

¹ El tema central de mi libro, *Apocryphal Lorca. Translation, Parody, Kitsch*, es la influencia de Federico García Lorca en los Estados Unidos.

Para explicar esta paradoja hay que entender, en primer lugar, que el papel principal de Lorca en el flamenco es el de un patrocinador intelectual. Como Antonio Machado y Álvarez o Manuel de Falla, Lorca es una figura de gran relieve que defiende el cante del desprestigio cultural en que había caído. En este respecto, es necesario reconocer que el elemento clave en este caso es el estatus de Lorca como poeta canónico, y no el contenido concreto de su reflexión sobre el flamenco, ni el papel fundamental que el cante desempeña en su propia obra poética.²

El antiflamenquismo y la reivindicación intelectual del cante

Desde José Zorrilla hasta la Generación del 98 y José Ortega y Gasset, generaciones sucesivas de escritores e intelectuales españoles habían visto el cante con malos ojos, con la excepción evidente de Antonio Machado y Álvarez y de sus dos hijos, los poetas Manuel y Antonio Machado. Ricardo Molina y Antonio Mairena nombran este fenómeno como “el desprestigio del cante entre los intelectuales” (Molina y Mairena, 1971: 62). Los que sí aprecian el valor del cante, como Molina y Mairena en el libro citado, consideran que la causa de este desprestigio es una supuesta decadencia del arte. Es decir, que en cierto modo los patrocinadores intelectuales del cante se ponen de acuerdo con los anti-flamenquistas sobre el mal estado de la cuestión: los defensores del cante atribuyen el anti-flamenquismo al declive del arte a finales del siglo XIX. En realidad, el flamenco nunca se ha visto completamente libre del peligro de su posible confusión con españoladas y otras popularizaciones comerciales.

La huella del anti-flamenquismo decimonónico se percibe incluso en épocas más recientes. Un experto todavía citado en el campo, el norteamericano Timothy Mitchell, sigue asociando esta música con algunos de los ambientes sociales de que surgió. Como consecuencia, Mitchell desconfía de la actitud de Mairena, quien intenta una reivindicación intelectual y una suerte de purificación del flamenco. Según otro estudioso, Samuel Llano, “Timothy Mitchell has used a criminalizing rhetoric that is self-avowedly inspired by [Eugenio] Noel, as is evident in his description of flamenco as an «ethnic drinking sub-culture» and a «deliberate regression»”. (Llano, 2018: 55).

El problema es que esta identificación entre el flamenco y sus asociaciones con el alcoholismo y la prostitución no explica el poder de atracción de la música más allá de estos ambientes sociales, en otras épocas y en otros contextos culturales (sería como definir el jazz en función de los prostíbulos de New Orleans de principios del siglo XX, ignorando la evolución posterior de la música). Es curioso cómo, en algunas obras de flamencología, los nom-

² Lamentablemente, los libros de Arrebola (2009) y Gómez Pérez (2012) no arrojan mucha luz sobre las cuestiones que me ocuparán en este artículo.

bres de sus máximos intérpretes musicales apenas entran. Es fácil olvidarse de los logros estéticos de esta música cuando no se mencionan ni a Pastora Pavón ni a Camarón de la Isla.

El flamenco, entonces, se convierte en un sitio de conflicto ideológico para la definición de la identidad nacional española. Es, de hecho, la llamada Generación de 1927, un grupo andaluz en su mayoría, la que empieza a utilizar la cultura del sur de España como sinécdoque de lo español, rebelándose abiertamente contra el uso análogo de Castilla por parte de los noventayochistas. Al organizar el Concurso del Cante Jondo en Granada en 1922, Lorca y Falla siguen las huellas de Antonio Machado y Álvarez (1848–1893), el fundador de los estudios folclóricos en España. El propósito central del concurso es “rehabilitar el cante entre artistas e intelectuales” (Molina y Mairena, 1971: 68). Sin embargo, el concurso no produce un efecto positivo dentro del flamenco mismo, según la hipótesis de Molina y Mairena: “aquellos artistas y escritores madrileños, catalanes, valencianos, congregados en Granada, como en un sínodo, para definir la ortodoxia de un arte que desconocían, tenía que causar sorda e íntima irritación entre los sumos sacerdotes de ese arte” (Molina y Mairena, 1971: 73). El apoyo intelectual, en otras palabras, podría haber suscitado una cierta desconfianza en una cultura artística con orgullo propio.

Desde esta perspectiva, el mismo Lorca parece más un intelectual de fuera que un participante activo en la cultura flamenca. Se ha discutido bastante el grado de conocimiento que Lorca tenía de esta música. Para el poeta y flamenólogo Félix Grande, Lorca no pertenecía orgánicamente a este mundo. A pesar de su enorme simpatía e intuición, no conocía muy a fondo ni la música misma ni el ambiente social del cual surgía. Félix Grande a veces exagera estas faltas de conocimiento, aduciendo errores que acaso no tienen mucha relevancia. Sin embargo, su visión de Lorca como patrocinador intelectual, y no participante activo, es bastante común en la flamencología posterior.

En parte como consecuencia del prestigio intelectual de Lorca y Falla —y de las reivindicaciones puristas de Mairena— el flamenco ha llegado a tener el estatus de una “música de patrimonio” (“heritage music”) (Washabaugh, 2012: 153). Según este autor: “Having flamenco makes the people of Andalusia into Andalusians” (Washabaugh, 2012: 13). Esta música, en otras palabras, sirve una función doble: se convierte en señal de identidad de lo andaluz, mientras que su reconocido prestigio cultural le otorga un valor patrimonial a esta identidad, como es evidente en el reconocimiento de UNESCO del flamenco como “patrimonio cultural intangible de la humanidad” (Washabaugh, 2012: 153)³. Curiosamente, las connotaciones negativas del cante, junto con sus asociaciones “gitanas,” han desaparecido casi por completo en las obras de Washabaugh, que enfatiza el factor andaluz. De igual modo, este estudioso no repara en la producción y difusión del cante en otros territorios peninsulares.

³ Para Félix Grande (1992: 424–65), el anti-flamenquismo es una forma de “sordera intelectual”.

El flamenco en la poética de Lorca

Poema del cante jondo, escrito en su mayor parte en noviembre de 1921 y publicado diez años después, es indudablemente la primera obra maestra de Lorca. Su primer poemario, *Libro de poemas* (1921), se puede caracterizar como “una antología autorizada de la obra juvenil lorquiana,” en palabras de Miguel García-Posada (García Lorca, 1996: 879). Su homenaje al cante, entonces, da comienzo a su obra poética madura, aunque el autor solo tenía 23 años cuando empezó a escribir este libro. Durante los años 20, el poeta publicaría, además, otras obras basadas en tradiciones populares, como *Canciones*, *Primeras canciones* y *Primer romancero gitano*. Su identificación pública con el folclore andaluz, por lo tanto, está fuertemente establecida en esta década. A decir verdad, en la vida del poeta, su imagen pública se asoció, sobre todo, con el mundo rural de sus éxitos más notables, *Romancero gitano* y *Bodas de sangre*.

Poema del cante jondo no es una imitación de letras flamencas, sino un homenaje al paisaje andaluz, evocado, de modo indirecto, en el cante. Las letras de las canciones flamencas tradicionales no son muy paisajísticas. A veces prescinden de imagen: “Er queré quita el sentío. / Lo digo por experiencia / porqu’a mí m’ha susedío” (Citado en Mairena y Molina, 1971: 102). Muchas veces, las metáforas son de tipo convencional y no especialmente visuales en su efecto.

Lorca, en cambio, evoca un paisaje de resonancias ondulantes, como “profesor en los cinco sentidos corporales”:

La elipse de un grito
va de monte a monte.

Desde los olivos,
será un arco iris negro
sobre la noche azul.

¡Ay!

Como un arco de viola,
el grito se ha hecho vibrar
largas cuerda del viento.

¡Ay!

(Las gentes de las cuevas
asoman sus veleros.)

¡Ay!

(García Lorca, 1996: 307–308)

Es típico el uso de la tercera persona: la voz que dice “ay” no es la del hablante lírico, sino el grito que se escucha en el paisaje. De hecho, la primera persona del singular aparece raras veces en *Poema del cante jondo*. En

“Puñal,” el estribillo escrito en cursiva (“*No. / No me lo claves. / No*” [311]) es, a mi modo de ver, discurso citado, no la voz poética en sí. De este modo se produce un distanciamiento de los gritos de dolor que se escuchan. En cambio, el yo lírico aparece en las letras flamencas de forma constante: “a mí me ha sucedido” podría ser el lema del cante.

Tampoco comparte el poemario de Lorca los rasgos asociados con el *Cante hondo* de Manuel Machado (1912; 1916)⁴. Fuera de las “Viñetas flamencas”, faltan casi por completo los elementos costumbristas y pintorescos, que Lorca siempre vio con cierto recelo. En un principio, el propósito de Machado y el de Lorca son muy semejantes: el primogénito de Antonio Machado y Álvarez celebra el cante como esencia conmovedora de la cultura andaluza:

Vino, sentimiento, guitarra y poesía
hacen los cantares de la patria mía.
Cantares...
Quien dice cantares dice Andalucía.
(Machado, 1916: 27)

Canto de soleares,
hondo cantar del corazón,
hondo cantar.
Reina de los cantares.
Madre del canto popular.
Llora tu son, copla sin par.
Y en mi oscuro corazón
se oye sonar
el de profundis del bordón...
Llora, cantar.
(Machado, 1916: 31)

El cante en sí no tiene que insistir tanto en su propia hondura ni en su condición andaluza; no hay tanta necesidad de valerse de detalles de color local. Esta actitud celebratoria es, más bien, característica de los literatos, cuyos homenajes enfatizan elementos típicos. La postura de Lorca frente a las soleares y otros palos flamencos guarda una semejanza básica con la de Manuel Machado, haciendo hincapié en el sentimiento trágico del cante. La diferencia —fundamental— es que en *Poema del cante jondo* la evocación de lo andaluz es muchísimo más sutil, prescindiendo de las afirmaciones explícitas y el costumbrismo burdo de Machado. Este nos informa repetidamente de la hondura del cante, pero sus poemas, a mi juicio, no logran encarnar el sentimiento de modo convincente, a diferencia de lo que hace Lorca:

⁴ La primera edición del poemario es de 1912. Mis citas vienen de la segunda edición, aumentada, de 1916.

Sobre el monte pelado
un calvario.
Agua clara
y olivos centenarios.
Por las callejas
hombres embozados,
y en las torres
veletas girando.
Eternamente
girando.
¡Oh, pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto.
(García Lorca, 1996: 311)

Esta aproximación es infinitamente más sutil que la de Manuel Machado. Las imágenes mismas evocan las emociones, sin necesidad de decir las cosas de forma tan explícita. Las referencias directas a Andalucía, a los gitanos, etc., aparecen de vez en cuando, pero sin la insistencia agotadora del poeta sevillano.

Otros poemas de *Cante hondo* pretenden ser imitaciones directas de las letras flamencas, un procedimiento que a Lorca no le interesa, por suerte: “No te quiero decir *ná* ... / No quiero que se te ponga / la cara *coloreá*” (36; cursiva en el original). Tanto el homenaje al cante como la imitación directa de este tipo corren el riesgo de una cierta cursilería. Es, expresamente, lo que Lorca logra evitar en su propia evocación del mundo gitano, tanto en *Poema del cante jondo* como en *Romancero gitano*. Huye del lugar común y del *kitsch*, elementos que acaban por confirmar, otra vez, el desprecio de los intelectuales. Sin embargo, Lorca, aunque con mejor gusto que Machado, también se sitúa esencialmente fuera del mundo cultural que celebra. Escribe el poema del cante, es decir, la interpretación lírica de sentimientos asociados con esta música, ubicada en un paisaje centenario estilizado.

Otro texto imprescindible de Lorca relacionado con el cante es la conferencia “Juego y teoría del duende.” Lorca toma prestada la palabra “duende” de la cultura flamenca, citando a ejemplos relevantes (La Niña de los Peines, Manuel Torre), pero en realidad el tema es otro: una poética de cultura española en todas sus dimensiones geográficas, y hasta una teoría de la inspiración artística en general. Las referencias a obras literarias y pictóricas de otras regiones de España (no andaluzas) son abundantes; aunque el duende es esencialmente español, su alcance, al parecer, es universal. Como consecuencia, la mayor parte de la conferencia no tiene mucho que ver con su punto de arranque en el cante jondo. Luego, por la gran fama que ha alcanzado, “Juego y teoría del duende” se ha convertido en un texto clave para entender la actitud creativa de Lorca. En realidad, no se habla de este concepto con referencia a otros poetas españoles: a pesar de su gran flexibilidad semántica, el duende lorquiano acaba siendo algo inconfundible y personalísimo.

Estos dos textos, *Poema del cante jondo* y “Juego y teoría del duende,” son fundamentales en la obra de Lorca, siendo, respectivamente, su primer poemario magistral y la conferencia donde logra la expresión más brillante y redondeada de su propia poética. No obstante, como veremos más adelante, la importancia de estas obras para los estudiosos lorquianos no se traduce en un interés correspondiente por parte de los cantaores, que prefieren otras facetas de la poética lorquiana.

El flamenco y el cante del autor

Una manera en que el flamenco se sostiene como música patrimonial es a través de la práctica de musicalizar la poesía canónica, incluyendo, desde luego, la poesía de Lorca mismo. Rendir homenaje al poeta sirve para reconocer su importancia como patrocinador intelectual, y a la misma vez aprovecharse de su popularidad como ícono cultural. Ninguna otra figura es, a la vez, tan canónica y tan popular, con la posible excepción de Miguel Hernández, otro poeta clave para el sector más literario de la música vernácula. Las versiones flamencas de poetas consagrados, desde San Juan de la Cruz hasta José Ángel Valente, son cada vez más frecuentes. Este elemento literario, evidentemente, aumenta el prestigio intelectual de esta música, alejándola un paso más de su antiguo descrédito dieciochesco. Es importante notar que la moda de incorporar a poetas de prestigio literario en el flamenco no se limita a los poetas andaluces, como Lorca, Alberti y Jiménez. También hay que señalar que no se trata de la práctica de escribir imitaciones del cante, a modo de Manuel Machado, poemas para ser cantados. Tales textos, conformes a la temática y la métrica tradicionales, tienen otra intención: volver al anonimato de la lírica tradicional. En cambio, lo que se intenta con la musicalización de la poesía culta es, precisamente, unir el flamenco con el prestigio de autores consagrados.

El contexto del giro literario en el flamenco es la canción de autor en general. Desde los años 60, tanto en América Latina como en España, hay un interés creciente por una canción vernácula de relevancia a la vez política y literaria: la nueva canción latinamericana y la *nova cançó* catalana, por ejemplo. Paco Ibáñez, nacido en 1934, es el primero que canta, a finales de los sesenta, poemas de Lorca en este estilo; las versiones de Miguel Hernández y de Antonio Machado de Joan Manuel Serrat se grabarían poco después. Ibáñez se ha especializado en cantar poesía; es el autor de sus propias melodías, pero no de las letras, a diferencia de cantautores como Serrat o Joaquín Sabina. Viviendo en París, había seguido el modelo de Georges Brassens, que había cantado poemas franceses en la manera típica de la *chanson française* de la posguerra. Podría haber escuchado discos de Germaine Montero, también, ya que ella también era una cantante importante de este género que cantaba canciones de Lorca, pero, que yo sepa, no la menciona en este contexto.

Ibáñez prepara el terreno para otros discos de Lorca en géneros populares, al cantar la poesía en un estilo folclórico, con nuevas melodías, acompañándose en guitarra. Él no es músico de flamenco, pero seguramente los que empezaron a musicalizar la poesía de Lorca en ese género, a partir de los años setenta, habían escuchado sus versiones del poeta, dado la popularidad considerable de los cantautores en este momento histórico y la moda de cantar poemas de Lorca, Hernández y Antonio Machado.

El flamenco se presta particularmente bien para la adaptación de la poesía, en parte por la importancia de la poesía andaluza en el canon y en parte porque es un estilo que ya goza de cierto prestigio, gracias al apoyo de intelectuales literarios. Es, además, una afición no especialmente popular entre el gran público. Como consecuencia, surge la posibilidad de utilizar una tradición musical de carácter casi clásico para dar voz a estilos poéticos neo-populares: el oyente no va a sentir grandes discrepancias entre las letras y las melodías. Las versiones de los poetas literarios en el estilo de los cantautores, en cambio, pueden parecer desfasadas con el paso del tiempo. La música pop cambia de década en década, con más rapidez que el flamenco. El *Homenaje Flamenco a Miguel Hernández* de Enrique Morente, de 1971, no suena muy distinto del flamenco del siglo XXI, mientras que los arreglos musicales de Serrat, de los años 70, suenan como la música comercial típica de esa década.

Versiones flamencas de Lorca

Una fuente perpetua de versiones flamencas de Lorca son las *Canciones españolas antiguas*, grabadas por Lorca mismo con La Argentinita en 1931. A diferencia del *Poema del cante jondo*, estas canciones, en un principio, no tienen mucho que ver con el flamenco. Son canciones andaluzas (en su mayoría) recogidas y armonizadas por el poeta, no escritas por él. La primera ventaja que tienen es que ya existen como canciones con melodías propias: por lo tanto, no es necesario componer música nueva para cantarlas, sino simplemente adaptarlas a otro estilo. Cualquier melodía española de este tipo es susceptible de ser aflamencada, al parecer. En segundo lugar, estas canciones permiten una conexión directa con el lado más popular del poeta: la asociación entre “Anda jaleo,” “El café de Chinitas” o “De los cuatro muleros” con el legado musical lorquiano es fácil y automática.

Hay versiones más o menos completas de estas canciones grabadas por Paco de Lucía, Carmen Linares y Estrella Morente. En Francia, se incluyen en las colecciones de canciones folclóricas españolas de Germaine Montero. Entran, también, en homenajes flamencos a Lorca, de Camarón y de Miguel Poveda. Se cantaban, de vez en cuando, en los tablaos flamencos durante la época franquista. Más allá del flamenco, han sido populares también en otros estilos, desde la música clásica al *folk*.

Otra manera de aproximarse a la obra de Lorca es componer música nueva para sus poemas. *La leyenda del tiempo* (1979), disco de Camarón (1950–1992) producido por Ricardo Pachón, es el primer gran homenaje al poeta en el nuevo flamenco. Después vendrían varios discos de Enrique Morente, el cantaor más lorquiano de todos, y *Enlorquecido*, del artista catalán Miguel Poveda. En su conjunto, estos discos forman una parte notable de la obra de estos artistas. *La leyenda del tiempo* y *Omega* (de Morente) en particular, son aportaciones fundamentales al nuevo flamenco, un movimiento en que el flamenco se fusiona con otros géneros musicales. Por lo tanto, en este contexto cultural la musicalización de la obra de Lorca no supone una vuelta al pasado, sino una hibridación vanguardista, en la que los aspectos folclóricos del poeta no son necesariamente los más importantes. Otro disco notable de esta tendencia es *Locura de brisa y trino* (1999) del guitarrista Manolo Sanlúcar, con la vez de Carmen Linares.

La leyenda del tiempo no está dedicado exclusivamente a la obra de Lorca: incluye seis canciones lorquianas y cuatro canciones más. “La tarara” forma parte de las *Canciones españolas antiguas*, aunque no fue grabada por Lorca y La Argentinita. “Homenaje a Federico” es un popurrí de fragmentos de varios poemas lorquianos; “Nana del caballo grande” es de *Bodas de sangre*. “Romance del amargo” es una versión de la tercera sección de “Romance del emplazado,” de *Romancero gitano*, mientras que “Mi niña se fue al mar” es de *Canciones*. Las adaptaciones de estos textos están al cargo del director musical, Ricardo Pachón, no de Camarón. Este no mostraba un gran interés por Lorca: en el documental *Tiempo de leyenda*, dedicado a este disco, varias personas comentan que el cantaor era prácticamente analfabeto y que no entendía la letra “surrealista” de “Tiempo de leyenda,” un texto sacado de la obra de teatro lorquiano *Así que pasen cinco años*.

La leyenda del tiempo no supuso un éxito para Camarón en el momento de su aparición, porque los aficionados flamencos no estaban acostumbrados a escuchar guitarras eléctricas ni arreglos de estilo roquero. Los discos anteriores del cantaor, con la guitarra de Paco de Lucía, habían sido más convencionales. Sin embargo, se ha convertido en un clásico del nuevo flamenco, siendo a la vez popular e innovador. Es decir que logra una combinación eficaz de flamenco y rock con elementos literarios de vanguardia.

El cantaor granadino Enrique Morente (1942–2010) es, sin duda alguna, el que ha profundizado más en la obra de Lorca, con cuatro discos dedicados al poeta: *En la Casa Museo García Lorca de Fuentevaqueros* (1990), *Omega* (1996), *Lorca* (1998) y *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (2010). También es notable su *Homenaje flamenco a Miguel Hernández* (1971), por ser el primer disco flamenco dedicado a un poeta canónico. Un estudio completo de los compromisos de Morente con la poesía de Lorca, Hernández y otros poetas españoles requiere otro artículo. Lo que se comentará aquí, entonces, será sola una de las características más notables de su obra, en que sigue las huellas de *Leyenda del tiempo*: la hibridez musical.

En *Omega*, Morente canta una versión en castellano de “Take this Waltz,” del cantautor canadiense Leonard Cohen, cuya letra es la traducción de Cohen del poema lorquiano, “Pequeño vals vienés,” acompañado por el grupo de rock español Lagartija Nick. Incluye otra canción de Cohen, “Aleluya,” con versiones de varios poemas lorquianos, en su mayoría de *Poeta en Nueva York*, como “La aurora de Nueva York,” “Niña ahogada en el pozo,” “Vuelta de paseo,” “Ciudad sin sueño” y “Norma y paraíso de los negros”. El uso de este libro le presta una cierta unidad al álbum, a la vez que lo aleja del territorio tradicional del flamenco. Se trata del poemario más vanguardista de Lorca, el menos andaluz (aparte de los poemas gallegos) y el único escrito fuera de España en su totalidad. La fusión musical, entonces, subraya el carácter transatlántico de la obra de Lorca, tanto en su creación como en su recepción posterior.

La novedad de *Enlorquecido*, de Miguel Poveda, nacido en 1973, es el enfoque en Federico García Lorca como sujeto biográfico. Aunque este tono personal también está presente en *Omega*, de Morente, en *Enlorquecido* se aumenta considerablemente. Poveda, un cantaor que ha dedicado varios homenajes a poetas en castellano y en catalán, escoge poemas de *Poeta en Nueva York* y los *Sonetos del amor oscuro* donde el autor parece cantar su dolor en voz propia, lo que no suele ocurrir en la misma medida en otros poemarios. Un fragmento del epistolario lorquiano —una carta al guitarrista Sainz de Regina— también forma parte de este disco compacto. La intención, claramente, es la de sacar a luz un Lorca muy personal que reflexiona sobre su propia sexualidad. En los fragmentos musicalizados de la “Oda a Walt Whitman”, Poveda da voz a la problemática denuncia lorquiana de los “maricas de todo el mundo”. La carta a Sainz de Regina, a su vez, es una confesión íntima de la vida inauténtica de un sujeto que no ha podido vivir todavía, posiblemente por estar todavía en el armario: “Yo no he nacido todavía”.

A decir verdad, la temática gay no había entrado antes, de forma explícita por lo menos, en el flamenco inspirado por Lorca. *Enlorquecido*, por otra parte, no es un disco de flamenco tradicional, sino el fruto de largos años de hibridación musical y literaria, empezando con la generación de Camarón y Morente. Los debates anteriores sobre el purismo y la autenticidad ya no son muy relevantes en el siglo XXI, dado el gran prestigio de los que han roto las barreras genéricas para lograr combinaciones estilísticas nuevas. Esta libertad musical permite una mayor flexibilidad para la introducción de nuevos contenidos literarios: sería difícil cantar un párrafo de prosa epistolar, por ejemplo, en un estilo de cante tradicional. Poveda combina estos contenidos biográficos con un popurrí de las *Canciones españolas antiguas*, “Federico y las delicadas criaturas”, donde mete un fragmento de la grabación original, con Lorca al piano, de “Nanas de Sevilla”. De ahí pasa a “De los cuatro muleros”, “Los Peligrinitos” y “Anda aleo”. El lado folclórico de Lorca, entonces, se pone en segundo plano.

Los músicos con más dedicación a Lorca son, a la vez, algunos de los nombres más relevantes del mundo flamenco: Paco de Lucía, Camarón,

Carmen Linares, los Morente (Enrique, Estrella), Miguel Poveda... Varios de ellos también han hecho otros discos literarios basados en otros poetas, como Juan Ramón Jiménez y Miguel Hernández. La afición poética, evidentemente, está profundamente arraigada en el flamenco contemporáneo, en la obra de sus máximos intérpretes. El resultado es un arte forjado por intelectuales cuyo entendimiento de la obra de Lorca (y otros autores) tiene un nivel bastante alto. No se trata simplemente de una popularización de la poesía, entonces, sino de una transmutación artística de una sofisticación considerable. No es necesariamente un arte para gustos intelectuales, de forma exclusiva, pero tiene un valor añadido para los lectores de poesía. En términos culturales, esta música combina elementos de la cultura popular y la alta cultura de una manera característica de la época posmoderna.

Desde esta perspectiva, Lorca se convierte en una figura ejemplar de la cultura contemporánea, en la que las jerarquías culturales se vuelven cada vez menos estables. Al ser, a la vez, el autor español de prestigio a nivel mundial y una figura altamente popular, su obra se presta particularmente bien a aproximaciones híbridas y popularizantes. Por otro lado, es necesario ver, también, que esta dinámica depende, enteramente, del lugar absolutamente incuestionable de Lorca dentro del canon literario. Es decir que, en el fondo, la economía del prestigio se mantiene prácticamente inalterada: un autor desconocido no va a ser objeto de tantos homenajes. El cuestionamiento del canon, tan difundido en el mundo académico,

El eclipse (relativo) de *Poema del cante jondo* en estas adaptaciones musicales de Lorca requiere una explicación aparte. Hay algunas versiones flamencas de algunos de estos poemas, como “Oye, hijo mío, el silencio” en *Enlorquecido* de Poveda, y los poemas dedicados a la saeta en *Lorca*, de Morente, pero no se canta tan frecuentemente como otros poemarios. Los cantaores generalmente no buscan, en Lorca, al Lorca más flamenco, sino que se aprovechan de otras facetas de su obra para crear obras de una cierta originalidad. De igual modo, se han interesado poco en la conferencia de Lorca sobre el duende. Seguramente, ninguna explicación de esta aparente anomalía puede ser definitiva. Valdría la pena notar, en primer lugar, que el interés en la poesía de Lorca crece con el Nuevo Flamenco. Por lo tanto, se vincula a un movimiento musical e intelectual que valora los aspectos vanguardistas del poeta, y no principalmente el folclore.

No es que desaparezca por completo el interés por este lado del poeta, sino que ya no es el más sobresaliente. Además, como hemos visto, la obra más asociada con el “Lorca folclórico” no es *Poema del cante jondo* (un poemario prácticamente desprovisto de toques costumbristas) sino *Canciones españolas antiguas*. Estas canciones, de tono más ligero y popular, se prestan fácilmente a ser *aflamencadas*, mientras que el homenaje explícito, *Poema del cante jondo*, resulta ser una obra impersonal, de carácter vanguardista, de difícil adaptación al cante mismo. Por otra parte, los flamencos no tienen por qué recurrir al pensamiento de Lorca para entender la naturaleza de su propia

expresión artística. Sería como esperar que los músicos de jazz leyeran “El perseguidor” de Julio Cortázar antes de escuchar a Charlie Parker, el modelo para el saxofonista, Johnny Carter, celebrado por el cuentista argentino. A pesar de su gran admiración por el flamenco y la profundidad poética de *Cante del cante jondo*, Lorca sigue siendo considerado como un patrocinador proveniente del mundo intelectual, pero ajeno a los círculos íntimos de aquella cultura.

Conclusiones

Discutir el tema de Lorca y el flamenco es, por tanto, hablar de dos fenómenos distintos. Por una parte, Lorca empieza su etapa de madurez poética explorando la resonancia del cante en la cultura andaluza y sigue utilizando el concepto del duende para definir su propia poética. Por otra parte, la obra de Lorca es una fuente importante para el cante en la época contemporánea. Pensándolo bien, no tenemos que ver estos procesos como paralelos: tienen lugar en dos épocas distintas, con medio siglo de distancia, o más, en algunos casos. La separación analítica entre estos dos procesos no perjudica ni el compromiso lorquiano con el flamenco, ni la aportación de intelectuales flamencos al legado musical del poeta.

Hay, no obstante, un elemento común en esta influencia recíproca: la reivindicación intelectual y cultural del cante. El patronazgo de poetas e intelectuales del pasado, desde Machado y Álvarez hasta Félix Grande y José Manuel Caballero Bonald, ha sido necesario para defender el cante del desprestigio que había sufrido. De la misma manera, cantar la poesía canónica en estilo flamenco sirve para consolidar el estatus elevado de esta música, identificándola con el patrimonio literario nacional de forma definitiva. En otras palabras, la asociación de Lorca con el flamenco produce una consolidación de esta música como seña de identidad de la cultura literaria española.

Referencias bibliográficas

- Arrebola, Alfredo (2009): *El flamenco en la obra poética de García Lorca*, Granada, Granada Club Selección.
- Berlanga, Miguel Ángel (1997): “Tradición y renovación: Reflexiones en torno al antiguo y nuevo flamenco”, <<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/311/tradicion-y-renovacion-reflexiones-en-torno-al-antiguo-y-nuevo-flamenco>>.
- García Lorca, Federico (1996): *Obras completas I: Poesía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores.
- Gómez Pérez, Agustín (2012): *El flamenco a la luz de García Lorca*, Córdoba, Editorial Almuzara.
- Grande, Félix (1979): *Memoria del flamenco 2*, Madrid, Espasa-Calpe.
- Grande, Félix (1992): *García Lorca y el flamenco*, Madrid, Mondadori.

- Llano, Samuel (2018): *Discordant Notes: Marginality and Social Control in Madrid: 1850–1930*, Oxford, Oxford University Press.
- Machado, Manuel (1916): *Cante hondo; cantares, canciones y coplas, compuestas al estilo popular de Andalucía. Segunda edición, corregida y aumentada*, Madrid, Buenos Aires, Renacimiento.
- Mairena, Antonio, y Ricardo Molina (1971): *Mundo y formas del cante flamenco*, Granada, Sevilla, Librería Al-Andaluz.
- Mayhew, Jonathan (2009): *Apocryphal Lorca: Translation, Parody, Kitsch*, Chicago, University of Chicago Press.
- Mitchell, Timothy (1994): *Flamenco Deep Song*, New Haven, Yale University Press.
- Washabaugh, William (2012): *Flamenco Music and National Identity in Spain*, Burlington, Ashgate.

Discografía selecta

- Camarón de la Isla (1979): *La leyenda del tiempo*, Polygram.
- Ibáñez, Paco (1964): *Poèmes de Federico García Lorca et Luis de Gongora*, Polydor.
- Linares, Carmen (1994): *Canciones populares antiguas*, Auvidis.
- Lucía, Paco de, y Ricardo Modrego (1965): *Canciones de García Lorca para guitarra*, PolyGram Ibérica.
- Morente, Enrique (1971): *Homenaje flamenco a Miguel Hernández*, Clave.
- Morente, Enrique (1990): *En la Casa Museo García Lorca de Fuentevaqueros*, Diputación Provincial de Granda.
- Morente, Enrique (1996): *Omega*, Discos Probéticos.
- Morente, Enrique (1998): *Lorca*, Virgin.
- Morente, Enrique (2010): *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Patronato Cultural Federico García Lorca.
- Morente, Estrella (2016): *Encuentro: Music of Lorca and Falla*, Harmonia Mundi.
- Poveda, Miguel (2018): *Enlorquecido*, Import Spain.
- Sanlúcar, Manolo (con Carmen Linares) (1999): *Locura de brisa y trino*, Spain, Universal Music.

Lorca and Flamenco

Keywords: Lorca — flamenco.

Abstract

The relation between Federico García Lorca and flamenco is a complex one, despite the fact that Lorca's identification with this music is almost a cliché in Lorca studies. The central contradiction is that flamenco musicians, when they approach Lorca's work are often attracted to its avant-garde feature, and are less interested in Lorca's own engagement with the *cante jondo*. The reason for this is the lack of symmetry between two distinct phenomena: on the one hand, the defense of flamenco among intellectuals, on the other hand, the prominent role of canonical poetry in the contemporary *cante*.

MARIA ESTELA HARRETCHE

ORCID: 0000-0003-4670-1040

Smith College

Correo: mharretc@smith.edu

Del *Diario* (1916) de Juan Ramón Jiménez a *Poeta en Nueva York* (1929) de Federico García Lorca: un viaje de ida y vuelta

Palabras clave: Nueva York — eco — intertextualidad — mar — hueco.

Resumen

Este artículo trata del estudio de un solo viaje erigido en tres textos. En los tres está el mar, llevando a nuestros poetas (Juan Ramón Jiménez y Federico García Lorca) a esa otra orilla de cambio definitivo. En el *Diario de un poeta recién casado* (1916) de Juan Ramón, se trata de un viaje de España a Nueva York, viaje de un joven poeta que, enamorado, va a casarse. En *Poeta en Nueva York* (1929), asistimos al primer viaje de Lorca fuera de España, por mar, a Nueva York. Es el viaje de un poeta que acaba de sufrir una profunda crisis sentimental. En “Espacio”, Juan Ramón se enfrenta ya a un mar definitivo, en que presente y pasado se han fundido en una sola orilla. Son textos de dos poetas que pueden leerse como uno solo en su continuo devenir intertextual.

En una *Nota a Mi eco mejor*, tercera parte de *El Padre matinal*, proyecto de libro que Juan Ramón Jiménez inicia hacia los años veinte en Madrid, el autor presenta su palabra poética como eco en las voces de otros poetas: “No voy a recojer¹ la infinitud de ecos de todas mis épocas, que vienen llenando libros, revistas y diarios españoles e hispanoamericanos; lo que pretendo es señalar aquellas voces mejores en las que suena la mía con un acento otro y que son *desarrollo*, *complemento* o quizá *superación* de mi poesía”.

¿Por qué boca de pozo, alcantarilla, cañería ha salido, levantando la losa de mármol rojo de la sacristía? (Jiménez, 1958: 137)

¹ Se respeta la grafía según figura en los textos originales de Juan Ramón Jiménez.

Presencia ineludible en el proyectado texto de *Mi eco mejor* es la de Federico García Lorca, uno de los poetas jóvenes que crecerán a la sombra de Juan Ramón. Sin lugar a duda —el tiempo se encargará de demostrarlo— estamos ante uno de los poetas más definidos del grupo del 27. La relación de estos dos poetas fuertes explica, de alguna manera, la historia de *Mi eco mejor*². Juan Guerrero Ruiz hablará de *Mi eco* en las memorias que escribe sobre las conversaciones mantenidas con Juan Ramón hasta el momento en que se desata la Guerra. Es el 20 de enero de 1931, dice Guerrero: “Una vez que vayamos terminando el tomo de las cartas me dará el libro *Antología de mi Eco mejor* para que yo lo ponga en limpio, pues todo lo tiene preparado y dispuesto” (Guerrero Ruiz, 1960: 81). Ya para ese año Lorca es un poeta reconocido, y acaba de publicar su tercer libro de poesía, el *Romancero Gitano* (1928), de recepción muy diversa entre sus amigos de la “Resi”³.

En reiteradas oportunidades la crítica ha señalado la clara relación de este poeta precursor con los que van a formar la llamada generación del 27, y entre ellos, dándose por sobreentendida, la influencia en Lorca. Ciertos críticos (A. Anderson, Crespo, Da Paepe, Gómez Bedate, Maurer, R. Gullón, Sánchez Romeralo) han hecho posible el ordenamiento de la obra de estos poetas con el fin de facilitar su estudio; otros (Cano Ballesta, Debicki, entre otros) han estudiado el alcance de estas relaciones, presentando evidencias del diálogo entre los poetas y de la evolución de dicho diálogo, en su mayor o menor complejidad. Sin embargo, creo necesario profundizar en el análisis intertextual detallado entre la obra de uno y otro poeta, establecer los puentes gracias a los cuales las palabras han viajado entre los textos, recrear el itinerario de ese viaje y el punto de intersección en que éstas han coincidido o cambiado de dirección⁴.

² El primer encuentro de los dos poetas va a ser en Madrid, adonde ambos habían llegado (uno en 1900 y el otro, en 1919) de sus respectivos pueblos andaluces. Juan Ramón Jiménez, invitado por el poeta Francisco Villaespesa nada menos que “a luchar por la poesía (o por el modernismo) ¡Y la tarjeta iba también firmada por Rubén Darío!” (Jiménez, 1990: 11). Lorca, con el fin de estudiar Derecho, se instala primero en una pensión barata de la calle San Marcos, 36, para pasar a ser poco más tarde uno de los residentes más especiales de la Residencia de Estudiantes, ya para entonces en su nuevo edificio de la calle Pinar. Institución que Juan Ramón, tan cerca de las ideas renovadoras de Jiménez Fraud, había ayudado a crear: “Años después Jiménez recordaría la fuerte impresión que le hiciera, durante la entrevista, el vehemente granadino de ojos oscuros, cabellos lacios e impecables traje y corbata” (Gibson, 1998: 112).

³ Tanto la carta de Salvador Dalí “Guerra a la antipoesía”, fechada en Cadaqués hacia principios de septiembre de 1928, como la película dirigida por Buñuel, *Un chien andalou*, hacen explícito el rechazo de ambos amigos ante el folklorismo del nuevo libro de Lorca. Para más detalles sobre esto y sobre la Residencia de Estudiantes de Madrid como centro de educación liberal y progresista, véase Harretche (2000: 42–3). En cuanto a la opinión de Juan Ramón, según cuenta Guerrero, fue con ciertas reservas: “De Federico García Lorca hay cinco o seis romances magistrales en el *Romancero Gitano*, que traen un elemento granadino a la poesía española y son lo mejor de su obra. Si Lorca hubiera hecho cien romances gitanos de calidad, ya tenía asegurada la gloria; pero luego ha derivado a otros caminos que no son el suyo, por donde se ha extraviado [...] No hay que olvidar la influencia que a través de Dalí ha recibido de la pintura moderna, de Chirico, Derain y otros” (Guerrero, 1960: 216).

⁴ Para el estudio intertextual del *Romancero gitano* de Lorca a la luz de la poética de JRJ y la tradición popular véase el artículo “Los intersticios de la palabra poética” (Harretche, 2001).

- ¡La luna! - ¿A ver? - Ahí, mírala, entre esas dos casas altas,
sobre el río, sobre la Octava, baja, roja, ¿no la ves...?
-Deja, ¿a ver? No... ¿Es la luna o es un anuncio de la luna?
Juan Ramón Jiménez, *Diario*, New York, 23 de abril 1916 (*Grandes*, 1990: 796)

El “anuncio de la luna” en este texto del *Diario de un poeta recién casado* (1916)⁵ de JRJ no es la luna misma. No es que en New York no haya luna, pero lo que aparece como un montaje eléctrico que ilumina *Times Square* en su dimensión de ilusión óptica es la luna de New York. O aun más, es el *eco*⁶ de la luna del mismo modo que la ciudad de New York que aparece en el *Diario* (1916) y en *Poeta en Nueva York* (1929) es un *eco*, reflejo, imagen de la ciudad, creación de una New York hecha palabras⁷.

Recordemos que

Deconstruction turns reference into self-reference...thus *meaning is created from words to words in an “intertextual” play or semiosis*. Linguistic representation in this view becomes less a mimesis of the world than a self-representation, creating an illusion of referentiality that veils an abyss of words (Hillis-Miller, en Bloom, 1979: 230).

La dificultad propia de la poesía moderna reside en su carga de irracionalismo (Sánchez Romeralo, 1994: 23). Al desentenderse de la realidad externa para centrarse en la interna, su realidad hecha de palabras será el tejido único del poema. Para decirlo en palabras de Octavio Paz, el significado del poema residirá, de aquí en más, “no en lo que dicen las palabras, sino en lo que se dicen entre ellas” (Paz, 1993: 170).

Los eventos que siguen a la Guerra Civil llevarán a un estado de incertidumbre y oscilación, provocando un naufragio del cual muy pocos, muy pocas voces, saldrán con vida. La poesía, ya cargada de irracionalidad, enigmática, hermética, se irá tornando cada vez más hacia sí misma, en busca de su centro y de su esencia vital, con tal de sobrevivir⁸.

JRJ sabía desde temprano en su destierro que su destino era su desafío. Estar en la orilla no deseada, y añorando, siempre, la que quedara atrás. Esa tensión de dos orillas se va a resolver gracias al puente de la escritura. Un

⁵ “Nueva York, que más tarde durante el período de entreguerras pasará a ser tema fundamental para las vanguardias, era en 1916 desconocido en la tradición lírica de occidente [...] La riqueza de significados múltiples y antagonicos que cobra la ciudad moderna [en el *Diario* de Juan Ramón] prepara el camino para los movimientos vanguardistas posteriores, como el surrealismo [junto a] la semántica irracional que culminará en el *PNY* de Lorca” (Juliá, 2001: 59).

⁶ *Eco*: (m) Repetición de un sonido producida al ser reflejadas sus ondas por un obstáculo. En *Física*: Onda electromagnética reflejada de tal modo que se percibe como distinta de la originalmente emitida (rae.es).

⁷ Derrida affirms that “There is nothing ‘outside’ the text and that meaning, and reference must be constituted from within the system as functions of difference” (De Peretti: 176).

⁸ “The very vocabulary of chaos—disintegration, fragmentation, dislocation—implies a breaking away or breaking apart. But the defining thing in the Modernist mode is not so much that things fall *apart* but that they fall *together* [...] In Modernism, the center is seeing exerting not a centrifugal but a centripetal force.” “The Mind of Modernism” (Perloff, 1976: 92).

puente no siempre inquebrantable, pero que se irá tendiendo con creciente impulso desde los primeros años del exilio hasta el final.

“En su corriente”

Quedarme en las orillas es mi sino, dándoles algo de mi ser y de mi estar a una flor, a unos ojos, a una vereda, un ala, *dejando mi presente pegado a lo pasado* para que lo más firme que siguiera esté lleno de mí (y conmigo sienta), de mis manos, de mis ojos, mi sonrisa, de mi llanto también, en su alta y ancha superficie (Jiménez, 2006: 903).

Pero junto a esa orilla que ha quedado atrás en donde “mi presente [ha quedado] pegado a lo pasado”, se volverá a abrir, ya en este otro mundo, una caleidoscópica realidad, en que las voces que antes, en los años 20, constituyeran el inicio del proyecto *Mi eco mejor*, irán cobrando formas antes no previstas. La realidad poética se irá construyendo como un entramado de voces tejidas de manera tan intrincada, que constituirán una cámara de ecos que se amplificará en su reverberar. Las voces desterradas cuyo destino debería haber sido el de una desintegración colectiva, sobrevivirán, aunque con diferentes perfiles. El centro generador de este grupo de poetas va a girar con una fuerza centrípeta, de protección; y frente a la temida desintegración ha de nacer a un tipo de integración diferente, que seguirá respirando su palabra poética en español, aunque ya desde otras, desconocidas, latitudes.

Se trata, en palabras de Marjorie Perloff, de “un nuevo modo de *indecibilidad*” (1999: 44) que no cuestiona su herencia simbolista en donde a es b, pero que va más allá, por tener ahora diferentes orígenes. Orígenes de un sujeto dislocado y cuya voz quedará oscilando entre dos mundos.

Como afirma Sánchez Romeralo, desde siempre “la poesía oculta y revela la realidad al estrenarla” (1984: 32). Esa capacidad de ocultación y revelación, de hablar desde lo inefable, ha sido por siglos uno de los enigmas de la poesía. Pero ese misterio, que antes era parte de la ecuación: a no es b porque no se ve —*ocultación*—, pero en verdad sí lo es —*revelación*—, y a la vez es algo más, es c (*una nueva realidad inaugurada*); pasa ahora, — ya en el exilio—, a ser una ecuación más compleja. Hay un fenómeno, por un lado, de un sujeto poético dislocado, que a veces se manifiesta como un *yo* hablándole a un *tú* en claro desdoblamiento, pero que, en otras, se esconde, se metamorfosea, se fusiona, renace en otra dimensión.

Aquellas voces que logran intensificar su centro hacia adentro como un vórtice de máxima energía son las mismas que anticipara Ezra Pound (1916) al plantear la idea de un arte no-mimético: “The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must, perforce, call a *vortex* from which and through which, and into which, ideas are constantly rushing” (1974: 92).

Algunos recuperarán la escritura perdida gracias a una memoria sensible que permitirá no sólo recuperar o restaurar lo perdido (poemas, citas, versiones) sino revivir lo que parecía muerto, como en el caso de Jiménez⁹. Los

⁹ “Lejos de expresarse como un sujeto ya constituido que el poema representaría o expresaría, el sujeto lírico está en perpetua constitución en una génesis constantemente renovada por el poema,

menos, como Lorca, volverán con una vida más definida de la que habían tenido en España antes de la crisis final. Su *Poeta en Nueva York* va a ser publicado en México en el año 1940, devolviendo al poeta la vida que le había sido arrebatada y probando, con esto, que la muerte no es un exilio definitivo.

Lo que queda —después de la abrupta ruptura provocada por la Guerra Civil— son *ecos* flotando en la escritura de otros. *Ecos* de lo que definitivamente ha quedado atrás, en la *orilla* de la tierra madre, al tener que irse de ella, para siempre, para salvar sus vidas. *Ecos* ya preanunciados por Juan Ramón en su *El Padre Matinal (Mi eco mejor)* pero que se irán reestructurando alrededor de movimientos sísmicos (como la guerra, como la muerte, como el exilio mismo). El mismo Juan Ramón, antes leído, se convertirá en lector de la poesía de los demás; y será, de ahí en más, la palabra poética de sus entonces discípulos, la que comience a dar vida, resonando en la suya propia.

Se hace preciso ahora ir a textos concretos en los que se pueda establecer esta intertextualidad. Me refiero a aquellos textos resultado de sus respectivos viajes a New York: *Diario de poeta y mar* (1916) y *Hacia otra desnudez* (1917–1936) de JRJ; *Poeta en Nueva York* de Lorca, escrito entre 1929 y 1930, años en que el poeta vivió en New York como estudiante de Columbia University, monumento indiscutible de la nueva poesía; y “Espacio” de JRJ (1941–1951), incluido en *El otro costado* (1936–1942), aunque los Fragmentos Segundo y Tercero hayan sido compuestos diez años después del Primero.

En verdad se trata de un solo viaje erigido en tres textos. En los tres está *el mar*, llevando a nuestros poetas a esa otra *orilla* de cambio definitivo. En el *Diario*, recordemos, se trata de un viaje de España a New York, viaje de un joven poeta que, enamorado, va a casarse. En *Poeta en Nueva York*, primer viaje de Lorca fuera de España, por mar, a New York. Viaje de un poeta que acaba de sufrir una profunda crisis sentimental. La repentina marcha de España tiene, junto a otros fines, un posible sentido: la búsqueda de una expresión poética con la que definir la propia identidad. Lorca presiente que ha llegado la hora de la verdad, la hora de desenmascarse y enfrentar su verdadero rostro. En el camarote del S.S. Olympic de la White Star Lines, escribe a Morla Lynch, el 19 de junio: “Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco *otro* Federico” (Gibson, 1987: 607). En “Espacio”, JRJ se enfrenta ya a un mar definitivo, en que presente y pasado se han fundido en una sola *orilla*. Textos de dos poetas que pueden leerse como un solo texto en su continuo devenir.

Pero no sólo imágenes viajan de uno a otro texto, también viajan personajes. Baste con un ejemplo emblemático de esta realidad invisible para muchos, a partir de una misma ciudad: New York.

En su primera visita a New York, escribe JRJ en su *Diario*, el 27 de abril de 1916, a vuelta de paseo:

fuera del cual aquel no existe. El sujeto lírico se crea en y por el poema” (Combe, 1999: 153). Si sólo soy en el poema y el no estar en él es dejar de ser, la reescritura (tanto como la escritura) garantizan la continuidad de mi ser, desde su calidad performativa.

New York solitario ¡sin un cuerpo...! Y voy despacio, Quinta
Avenida abajo, cantando alto [...] Y este eco,
que como dentro de un aljibe inmenso, ha venido en
mi oído inconciente, no sé desde qué calle, se acerca,
se endurece, se ancha. Son unos pasos claudicantes y
arrastrados por el cielo, que llegan siempre y no acaban
de llegar. Me paro una vez más y miro arriba y abajo.
Nada. La luna ojerosa de primavera mojada, el eco y yo.
[...]

Entonces vuelvo la cara y me encuentro con la mirada suya, brillante, roja, negra y amarilla,
mayor que el rostro, todo y solo él. Y un negro, cojo, de paletó mustio y sombrero de copa
mate, me saluda ceremonioso y sonriente.

[...]

El eco del negro cojo, *rey de la ciudad*, va dando la vuelta a la noche por el cielo, ahora hacia
el poniente... (Grandes, 1990: 800)

Mirada de extrañeza y ternura a la vez por parte del sujeto. Hay un
encuentro con un otro, desconocido, salido de una realidad surreal, pero que
establece una inmediata conexión con él: “me saluda ceremonioso y sonrien-
te”, como si este gesto mágico del caminante hiciera que se eleve hacia lo
sublime. Es que es “el rey de la ciudad”.

Ese rey llega a ser percibido por otro poeta, trece años más tarde. En 1929
llega Lorca a New York, y una de sus primeras incursiones por la ciudad es la
de caminar por sus calles en varias direcciones. Harlem es una de ellas. Esta
es su versión de esa realidad antes percibida por JRJ, ahora en su “Oda al Rey
de Harlem”

¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem! ¡Ay, Harlem!
No hay angustia comparable a tus ojos oprimidos,
A tu sangre estremecida dentro del eclipse oscuro,
A tu violencia granate, sordomuda, en la penumbra,
A tu gran rey prisionero, con un traje de conserje.

(García Lorca, 1998a: 128)

Los ojos de ese “rey” ya no son poderosos ni irradian simpatía. Ahora
están llenos de angustia, son “ojos oprimidos”. Y ese rey no es un ser libre
que anda por la Quinta Avenida, sino “un gran rey prisionero, con un traje de
conserje.” El “paletó mustio y sombrero de copa mate” junto al saludo “cere-
monioso” anticipaban ya la existencia de este personaje único de New York,
quien parece haber estado esperando ser visto una vez más, aunque muchos
años después, para salir de su invisibilidad esencial.

Con el fin de hacer el análisis más claro en su evolución, acudiré a dos
herramientas de análisis para poder a) observar el proceso de diseminación
de cierto tipo de imagen, en los tres textos presente; y, por otra, b) evaluar el
sentido último del concepto de oquedad, haciendo un seguimiento de su evo-
lución, desde el primer texto, en su génesis, hasta el último.

Proceso de diseminación

Juan Ramón se va a encontrar en el Atlántico, haciéndose uno y distinto con el mar en tres viajes que van a ser clave en la calidad líquida, fluida, de su poesía en continua metamorfosis. En los tres casos habrá un diálogo que el alma del poeta sostendrá con el mar. Búsqueda-encuentro (*Diario*, 1916; *Desnudez*, 1917), rechazo-aceptación (*Costado*, 1936–42) e iluminación y evidencia de una profundidad mística que asciende a impensadas realidades (*Dios deseado y deseante*, 1949). Nos limitaremos a trabajar aquí con las dos primeras instancias.

En “Siempre mar” sujeto (A) y mar (B) viven en total comunión con su destino: un destino imposible, pero con la esperanza del deseo.

Tú, mar, cielo rebelde, otra vez para mí caído de los cielos, condenado a la cárcel de la tierra; yo, el hombre miserable salgo a verte, cautivo eterno porque estás de espaldas y el cielo te vigila con la frente.

Sujeto (A) y mar (B), los dos *de espaldas* ante un cielo [que] *vigila con la frente*. Estamos ante un destino de lucha interior, de sacrificio, de desgarramiento, en que no existe resolución, sólo deseo.

Tu destino es bregar, desesperarte, vaciarte las cuencas de tus ojos, arrancarte las olas con las uñas, saltarte con abrirte el pecho, desangrártelo en ti mismo; y otra vez con la sangre en tus heridas, con los ojos, las olas, en su sitio, soñar, en tu cansancio, con la gloria que nos hace entrever la de la altura (Jiménez, 2006: 763).

De regreso de su primer viaje a New York (1916) y ante la evidencia de lo vivido como revelación espiritual, sujeto (A) y mar (B) ya son uno (AB), indivisible en su inmanencia.

“Como dos todos únicos” (Jiménez, 2006: 597)

No sé si el mar es hoy (adornado su azul de innumerables espumas), mi corazón; si mi corazón, hoy (adornada su grana de incontables espumas), es el mar.

Entran, salen uno del otro, plenos e infinitos, como dos todos únicos. A veces me ahoga el mar el corazón, hasta los cielos mismos. Mi corazón ahoga el mar, a veces, hasta los mismos cielos. (19 de junio)

El *hacerse y deshacerse* luchando por un encuentro ha llegado a su fin, por el momento. Veamos la evolución de la producción poética de Juan Ramón a la luz de las circunstancias futuras que le tocarán vivir veinte años después.

A pesar de tener que huir de su tierra y de su vida toda, nuestro poeta logra rehacer su voz al encontrar una unidad posible en sí, del mismo modo que el mar se logra en su unidad. En el primer fragmento de “Espacio” (1940) y desde la costa de Florida, nos dice:

El mar no es más que gotas unidas, ni el amor que murmullos unidos, ni tú, cosmos, que cosmillos unidos. Lo más bello es el átomo último, el solo indivisible, y que por serlo no es, ya más, pequeño (Jiménez, 2006: 856).

Evidencia de un sujeto poético (A) hecho a imagen y semejanza del mar y del cosmos, todo. La voz será, en esencia, resultado de las pequeñas voces unidas (la voz que quedó en España, la que viaja ahora hacia el destierro, la que será en tierra firme al llegar). Y se reafirma en un concepto que se logra gracias a la unidad. Nos habla de la inmensidad alcanzada:

¡Inmensidad, en ti y ahora vivo; ni montañas, ni casi piedra, ni agua, ni cielo casi, inmensidad, y todo y sólo inmensidad; esto que se abre y separa el mar del cielo, el cielo de la tierra y, abriéndolos y separándolos, los deja más unidos y cercanos, llenando con lo lleno lejano la totalidad! ¡Espacio y tiempo y luz en todo yo, en todos y yo y todos! ¡Yo con la inmensidad! (Jiménez, 2006: 859)

La inmensidad (B) vive en su todo en el sujeto (A) y viceversa. Ya son uno (AB)

La identificación de sujeto y mar se hace evidente en “Con tu elemento natural”:

Parece, mar, que tú luchas también, desorden sin más fin, hierro incesante, con tu elemento natural, por *encontrarte o porque yo te encuentre* [...] Estás, como en un parto permanente *dándote a luz* ¡con qué fatiga! a ti mismo, mar único, a ti mismo, a ti solo y en tu misma y sola plenitud de plenitudes, presentemente sucesivo también tú... ¡por encontrarte o porque yo te encuentre! (Jiménez, 2006: 582)

¿Dónde comienza el *uno* y termina *el otro*? Los elementos A (sujeto) y B (mar) de esta ecuación están luchando por hacerse y por ser, en un esfuerzo constante “como en un parto/dándote a luz”. Estamos ante una tensión, expresa, que no se puede terminar de resolver. A (sujeto) y B (mar) no pueden terminar de encontrarse porque están haciéndose.

Veamos cómo evoluciona el proceso de diseminación en el Lorca de 1929, a través de su *Poeta en Nueva York*. Coincidente con la pintura cubista de aquellos años, la nueva palabra se despliega en una simultaneidad de perspectivas, perspectivas que se atraen, que se oponen, se complementan, rechazan, compulsan y expulsan. La simultaneidad poética tuvo que enfrentarse a una gran dificultad: la representación simultánea de lo sucesivo. (Paz, 1993: 132). En *Poeta en Nueva York* la yuxtaposición de planos se ordena siempre alrededor de un centro que late en el fondo de la ciudad como el corazón del poeta, latiendo al mismo ritmo. Ese centro se constituye en el centro del poema. En “New York (Oficina y denuncia)” (García Lorca, 1998a: 203), a la línea de la vida natural se yuxtapone la de la civilización, asesina y consumista. En la intersección está el yo poético, viviendo y expresando la angustia de sentir lo que sucede alrededor, como algo propio, algo que le sucede a él. De aquí el tono de denuncia del poema:

Yo denuncio a toda la gente
 que ignora la otra mitad,
 la mitad irredimible
 que levanta sus montes de cemento
 donde laten los corazones
 de los animalitos que se olvidan
 y donde caeremos todos
 en la última fiesta de los taladros.

Se yuxtaponen lo que ha sido muerto, aplastado por la mortal máquina de la civilización denunciada, y el inhumano paisaje. Esa simultaneidad: ¿cómo se logra? Recortando (perfiles, semiperfiles), superponiendo (líneas quebradas, círculos rotos), creando una síntesis (de nombres, olores, colores, voces). Y sustituyendo unas realidades metafísicas (la muerte, el infierno) por otras cotidianas inmediatas (la calle, la tienda de frutas) mediante la fórmula “No es A, es B”, pero logrando que en el trueque, el A descartado quede gravitando sobre la realidad B que permanece, con toda su carga óptica y emocional negativas.

No es el infierno, es la calle.
 No es la muerte. Es la tienda de frutas.

Y ahora, vayamos a “Espacio”:

Allí se entraba (A) y se salía (B) como en el lento anochecer, del lento amanecer. Todo lo rodeaban piedra, cielo, río; y cerca el mar, más muerto que la tierra, el mar lleno de muertos de la tierra, sin casa, separados, engullidos por una variada dispersión (C).”

La vida es este *entrar* (A) y *salir* (B), y *dispersarse* (C) en ese *mar lleno de muertos de la tierra, sin casa, separados, engullidos*, en un naufragio eterno, los que no pudieron llegar a la otra orilla (Jiménez, 2006: 856).

Asistimos a un juego de contrarios que no se resuelve. Pero esa incompatibilidad que no puede ser conciliada, es la que crea un tercer plano (C) desplazado de sentido, como una realidad *alternativa*. Ya que no podemos terminar de *entrar* ni *salir*, caeremos definitivamente en esa *dispersión* final. Y seremos sólo eso: planos desencontrados, disonantes, caos.

Sentido último de oquedad

En “Mar despierto” (Jiménez, 2006: 592), estamos ante un círculo de fuerza centrífuga: “Mar, *ojo en dura metamorfosis* [...] Mar, mayor que la muerte/ y más fuerte que el cielo”. Nos enfrentamos a un sujeto fascinado (A) por la capacidad de hacerse de un mar en constante movimiento (B), que nace

y renace desde las últimas profundidades hasta resurgir en la superficie. Se trata de un mar que nace del vacío y aun así, renace:

¡Cómo juegas riendo con tu carne, de todos los colores de las bien vistas horas! ¡Qué alegre y locamente levantas y recojes, hecho belleza innumera, tu ardiente y frío dinamismo, tu hierro hecho movimiento, tu vijilancia firme, de pie siempre en ti mismo, árbol de olas, y sosteniendo en tu agua el cielo vivo! [...] quién fuera tú, siempre despierto mar!

En “Espacio” Fragmento Primero (Jiménez, 2006: 855) el sujeto poético nos cuenta el secreto de cómo y dónde aprendió la lección para sobrevivir, centrándose en sí mismo, renaciendo de sí:

Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el cielo turquesa del otoño: “Termínate en ti mismo como yo”.

Pero frente al *ojo en dura metamorfosis* que da vida, asistimos en este mismo texto, más adelante, a un hueco en el que se vislumbra la muerte:

Entramos por los robles melenudos; rumoreaban su vejez cascada, oscuros, rotos, huecos, monstruosos, con colgados de telarañas fúnebres.

Esos *robles* distan mucho de aquel *chopo de luz*, que fuera ejemplo de resistencia y vida. Y ese hueco se acendra en su vacío, hasta con marcada violencia:

Vi un tocón, a la orilla del mar neutro; arrancado del suelo, era como un muerto animal; la muerte daba a su quietud seguridad de haber estado vivo; sus arterias cortadas con el hacha echaban sangre todavía. Una miseria, un rencor de haber sido arrancado de la tierra, salía de su entraña endurecida y se expandía con el agua y por la arena, hasta el cielo infinito, azul (Jiménez, 2006: 857).

En Lorca, la destrucción de la máscara que tiene efecto antes de que nuestro poeta ponga pie en New York (recordemos la carta a Morla Lynch desde el camarote del barco que lo lleva), tiene que ver con la idea de matar más que de muerte, en cuanto que comprende no sólo el efecto sino también el acto volitivo. La muerte, llamada “natural” no es un acto volitivo, por más que se desee. “Asesinato” (García Lorca, 1998a: 147) es un poema corto de *Poeta en Nueva York* que tiene mucho que ver con el doloroso proceso de desenmascaramiento:

“Asesinato”
(Dos voces de madrugada en Riverside Drive)
¿Cómo fue?
Una *grieta* en la mejilla
¡Eso es todo!
Una uña que aprieta el tallo.

Un alfiler que bucea
 hasta encontrar las raicillas del grito.
 Y el mar deja de moverse.
 ¿Cómo, cómo fue?
 Así
 ¡Dejadme! ¿De esa manera?
 Sí.
El corazón salió solo.
 ¡Ay, ay de mí!

Las imágenes conectadas con el dolor de la muerte en proceso, la muerte en su hacerse, son por demás expresivas: “uña que aprieta el tallo”, “alfiler que bucea hasta encontrar las raicillas del grito”. Y como resultado: “el corazón salió solo”. No queda más que vacío, hueco, “*grieta* en la mejilla”. Eso es lo que queda luego de quitarnos la última máscara ¿Es la grieta-el no-rostro, la verdad que se iba buscando?

Lorca luchará por poder expresar esa experiencia de muerte que lo rodea y acucia. El, poeta, se incorpora a Nueva York como a un abismo lleno de lo vital y de lo mortal, como a una ruptura salvadora. Ahora bien, ¿cómo llega Federico García Lorca a esa evidencia de muerte y cómo la describe a través de la imagen circular del “hueco”? “Niña ahogada en el pozo” (García Lorca, 1998a: 139) nos muestra un primer movimiento de la imagen círculo-hueco (I): aquí es un pozo de agua en el que, como su título lo explica, ha muerto ahogada una niña. La muerte allí es eso: “*agua que no desemboca*” (idea asociada y opuesta a esa otra, de la tradición lírica española, de la vida como un río, agua que fluye). El punto medio de ese “anillo” eterno:

tú lates para siempre definida en tu anillo
 [...] que no desemboca

establece el centro entre dos equilibrios, radios del círculo, que mantienen en la más absoluta armonía a la niña quieta, armonía lograda por la imposibilidad de escapar de allí. Armonía trágicamente impuesta.

El segundo momento de la imagen del *hueco* (II) es de un movimiento contrario. Al estatismo de esas aguas quietas del pozo se oponen las desesperantes posturas de una misma sensación: ese hueco es un agujero, sí, pero un agujero sin fondo (Hueco-hueco). Así en el “Nocturno del hueco” (García Lorca, 1998a: 141) se suceden los motivos de la *oquedad más profunda*:

Yo
 Con el hueco blanquísimo de un caballo,
 crines de ceniza. Plaza pura y doblada.

Se nos habla de un hueco, pero “blanquísimo”, lo cual acentúa la idea de vacío, de *nada*, y además, “de un caballo”. Recordemos el constante simbo-

lismo de lo ecuestre (el jinete, el caballo) como muerte. (García Posada: 166). La «plaza pura» marca el círculo de lo fatal de esa muerte. Allí sucede. En ese escenario. Y más adelante:

Yo
Mi *hueco traspasado* con las axilas rotas

El sujeto poético, crucificado como otro Cristo, muestra su muerte de “*hueco traspasado*”. En este ejemplo de *Poeta en Nueva York* (A>B>C) la resolución se produce por *metamorfosis*. A (sujeto) deja de ser A para ser B (Cristo); y B, igual, para ser otra cosa (herida, *hueco traspasado con las axilas rotas*). Ya son otra cosa en su devenir (carrera que sólo parará en la muerte).

En *El Público* (texto dramático que, como sabemos, fue escrito por Lorca a la par de *Poeta en Nueva York* y acabado en La Habana en 1930), vemos que, socavando las ruinas, se consigue, finalmente, llegar a lo profundo, a las oscuridades de la verdad. El sepulcro de Julieta es el lugar donde se ha de representar el verdadero rostro. Coincidentemente el ámbito de la muerte es el recinto adonde crece, grita y muere la verdad última. El Caballo Negro, guardián de la muerte, lo dice:

CN- Cuando se hayan quitado el último traje de sangre, la verdad será una ortiga, un *cangrejo devorado*, o un trozo de cuero detrás de los cristales (García Lorca, 1998b: 103).

Esta verdad última será un *cangrejo*, pero *devorado* (vacío, hueco). Retengamos esta imagen.

En “Espacio”, al final del Fragmento Tercero, la imagen del *cangrejo* vuelve a aparecer:

Plegadas alas en alerta unido de un ejército cárdeno y cascáreo, a un lado y otro del camino llano que daba sus pardores al fiel mar, los cánceres osaban craqueando erguidos [...] Llegando yo, las ruidosas alas se abrieron erijidas, mil seres ¿pequeños? ladéandose en sus ancas agudas. Y, silencio; un fin, silencio. Un fin, un dios que se acercaba. Un cáncer, ya un *cangrejo* y solo, quedó en el centro gris del arenal, más erguido que todos [...] clavando su vibrante *enemistad* en mí [...] (Jiménez, 2006: 865).

El sujeto desaparece en las profundidades de esa *oquedad*.

Yo sufría que el cáncer era yo, y yo un gigante que no era sólo yo y que me había a mí pisado y aplastado ¡Qué inmensamente *hueco* me sentía, qué monstruo de *oquedad* erguida, en aquel solear empederniente del mediodía de las playas desertadas! (Jiménez, 2006: 865)

“Espacio” no es (como los otros textos) un viaje a New York, la Florida ni Moguer, sino a todas esas partes que se transforman en un mismo espacio. El mar no es ya el primero del *Diario*, no está haciéndose, sino hecho, es definitivo, y no permite el regreso. Se trata de un viaje a lo esencial (conciencia), y a lo imposible (destierro/hueco/nada).

En el *Diario*, Juan Ramón está buscándose (como el mar, que se busca a sí mismo, se reconoce y se desconoce, haciéndose y deshaciéndose). Y, como el mismo mar, no termina de encontrarse. En el lugar del desencuentro se produce la *fisura* por donde se escapa la Nada. En *PNY*, Lorca (ya desmascarado, ya desnudo) está buscando la palabra poética que lo exprese en su desnudez, la palabra verdadera. Para ello se va a permitir todas las fisuras, todos los saltos, todas las quiebras. En *PNY*, del choque va a surgir el límite, pero que no va a quedar sin resolución. Se va a resolver en paradoja, indecibilidad (expresión de la Nada que se encuentras detrás de la verdad última). Lorca, claro está, ha leído muy bien al JRJ del *Diario*, y lo ha visto en su liberarse, en su gozar de la palabra despojada y en su verso libre. Lorca se va a permitir lo mismo, pero más allá, llegando hasta el hueso.

Ya se había publicado *Poeta en Nueva York* en su primera edición de México de 1940. Ya estaban Lorca en su muerte y, Juan Ramón, en esa otra muerte del destierro. Juan Ramón Jiménez va a escribir “Espacio”, un poema como una sinfonía, pero en la que la polifonía intenta volver a ser un único sonido, como si buscara la simultaneidad entre voz y eco, paso y huella. Tratando de ser uno y diverso (precursor y discípulo, lector y leído, poeta y poema, todo a la vez) escribe como si se pudiera terminar de apresar el mundo entero, en su totalidad y en su esencia, para que no se nos olvide, para que no se vaya de nuestra conciencia, para que no deje de ser al dejar de ser nosotros, para que, siendo eterno, nos incluya en su eternidad.

Hemos hablado de un proceso evolución, de imágenes que saltan por definirse en su lucha de contrarios, de otras que se resuelven en metamorfosis; de, por último, aquellos elementos que desaparecen, al quedar abolidos por la carga óptica de la Nada. Y ahora, nos preguntamos, ¿podría haber existido la palabra poética de “Espacio” sin la de *Poeta en Nueva York*, y la de *PNY* sin la del *Diario*? Y aún más, qué habría escrito Lorca después de leer “Espacio”, de haber vivido?

Referencias bibliográficas

- Badiou, Alain (2014): *The Age of the Poets and Other Writings*. Edited and translated by Bruno Bosteels, London–New York: Verso.
- Bloom, Herald et al. (1979): *Deconstruction and Criticism*, New York, Seabury Press.
- Combe, Dominique (1999): “La referencia desdoblada”, en *Teoría sobre la Lírica*, ed. Fernando Cabo Aseguinolaza, Madrid, Arco Libros.
- Cuevas García, Cristóbal, ed. (1991): *Juan Ramón Jiménez. Poesía total y Obra en marcha*, Barcelona, Anthropos.
- De Peretti, Cristina (1989): *Jacques Derrida. Texto y Deconstrucción*. Prólogo de Jacques Derrida, Barcelona, Anthropos.
- Debicki, Andrew (1997): *Historia de la poesía española del siglo XX*, Madrid, Gredos.
- Derrida, Jacques et al. (1990): *Teoría literaria y deconstrucción*, ed. Manuel Asensi, Madrid, Arco/ Libros.

- Díaz de Castro, Francisco J. (1991): “Espacio como la culminación de la poética de Juan Ramón Jiménez”, en Cuevas García, pp. 280–281.
- García Lorca, Federico (1998a): *Poeta en Nueva York*, ed. María Clementa Millán, Madrid, Cátedra.
- García Lorca, Federico (1998b): *El público*, ed. María Clementa Millán, Madrid, Cátedra.
- García Posada, Miguel (1981): *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid, Akal Editor.
- Gibson, Ian (1985–1987): *Federico García Lorca*, Barcelona, Grijalbo.
- Gibson, Ian (1998): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, Plaza & Janés.
- Grandes Premios Literarios* (1990), Barcelona, Plaza & Janés.
- Guerrero Ruiz, Juan (1960): *Juan Ramón de viva voz*, Madrid, Ínsula.
- Harretche, María Estela (2000): *Federico García Lorca (1929–1936). Análisis de una revolución teatral*, Madrid, Gredos.
- Harretche, María Estela (2001): “Mi eco mejor: Los intersticios de la palabra poética”, *Hispanic Review*, 69,4, pp. 467–485.
- Harretche, María Estela (2003): “Federico García Lorca”, en *Historia del teatro español*, ed. Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, Vol. II, pp. 2455–2502.
- Harretche, María Estela (2006): *Leyenda (1898–1956)*, ed. crítica de Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Harretche, prólogo y notas de María Estela Harretche, Madrid, Editorial Visor.
- Harretche, María Estela (2008): “Leyenda: ese constante mar en movimiento”, en *Foro Hispánico, Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, Special Issue: *Poesía española contemporánea*, Amsterdam, Rodopi, pp. 201–228.
- Jiménez, Juan Ramón (1958): *Espanoles de tres mundos*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- Jiménez, Juan Ramón (1973): *Nueva Antología*, estudio preliminar y selección de Aurora de Albornoz, Barcelona, Ediciones Península.
- Jiménez, Juan Ramón (1990): *Mi Rubén Darío*, ed. crítica, reconstrucción y estudio de Antonio Sánchez Romeralo, Moguer, Ediciones Juan R. Jiménez.
- Jiménez, Juan Ramón (2006): *Leyenda (1898–1956)*, ed. crítica de Antonio Sánchez Romeralo y María Estela Harretche, prólogo y notas de María Estela Harretche, Madrid, Editorial Visor.
- Juliá, Mercedes (1991): “Cosmovisión en el último Juan Ramón Jiménez”, en Cuevas García, 373.
- Juliá, Mercedes (2001): “Ámbitos americanos en el simbolismo del último Juan Ramón Jiménez”, *Hispanic Review*, 69, 1 (Winter), pp. 53–71.
- Juliá, Mercedes (2018): “El destino de Juan Ramón en las Américas”, *Juan Ramón e Hispanoamérica*. Ed. Rosa García Gutiérrez, Huelva, Servicio de Publicaciones y Biblioteca, pp. 285–306.
- Paz, Octavio (1982): “El surrealismo”, en *El Surrealismo*, ed. Víctor García de la Concha, Madrid, Taurus.
- Paz, Octavio (1993): *Los hijos del limo*, Seix-Barral, Barcelona.
- Perloff, Marjorie (1976): “The Mind of Modernism”, en *Modernism 1840-1930*, ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, New York, Penguin Books.
- Perloff, Marjorie (1981): *The Poetics of Indeterminacy*, New Jersey, Princeton University Press.
- Pound, Ezra. (1974): *Gaudier-Brzeska: A Memoir*, New York, New Directions Pub. Corp.
- Sánchez Romeralo, Antonio (1984): “JRJ: ‘El pajarito verde’ (El poema como enigma)”, en *Estudios en honor a Ricardo Gullón*, eds. L. González del Valle y Darío Villanueva, Boulder, Society of Spanish, and Spanish-American Studies.

From Juan Ramón Jiménez's *Diario* (1916) to Federico García Lorca's *Poeta en Nueva York* (1929): A Journey To and From

Keywords: New York — echo — intertextuality — sea — hollow.

Abstract

This essay is the study of a single voyage as it unfolds in three texts. Each of them contains descriptions of the sea, which takes the poets, Juan Ramón Jiménez and Federico García Lorca to the shore of a confrontational transformation. Jiménez's *Diario* of 1916 recounts the young, love-smitten poet's journey from Spain to New York, where he was to be married. In *Poeta en Nueva York* of 1929, Lorca, travelling outside of Spain for the first time, experiences a profound emotional crisis while at sea. In "Espacio," the third of the texts discussed, Jiménez, too, faces an emotional challenge, as he finds himself face to face with a sea in which present and past have merged into a single shore. The crisis thus is a shared one, the texts marvelously overlap, and allow an intertextual reading as one, combined narrative.

JOANNA WILK-RACIEŃSKA

ORCID: 0000-0002-9183-3766

Uniwersytet Śląski

Correo: joanna.wilk-racieska@us.edu.pl

La imaginería de Francisco García Lorca en la traducción: análisis cognitivo

Palabras clave: poética cognitiva — traducción — Lorca.

Resumen

El objetivo de este artículo es presentar algunas herramientas de la lingüística cognitiva (Langacker, 1987) introducidas en la traductología por Tabakowska (1993) como instrumentos del análisis de la literatura. La imaginería de Lorca constituye un reto especial para los traductores. Por este motivo, sus elementos —la perspectiva, la prominencia de elementos de la escena visualizada, la plasticidad de la imagen— como efecto del uso de expresiones o construcciones gramaticales analizados en la óptica cognitiva, parecen ser un buen ejemplo de la utilidad de esta metodología en la primera etapa del proceso traductológico, es decir, en la etapa de la comprensión del texto original (García Yerba, 1994).

Una de las características más importantes de la obra de un poeta es su imaginería. Los poemas, más que cualquier otro texto, evocan imágenes, pero para construir las que desplegará ante los ojos del lector, el poeta dispone tan solo del léxico y la gramática de su propia lengua. ¿Es posible, también, reflejarlas con éxito en la traducción?

La poética cognitiva, una corriente bastante joven que surgió de la lingüística cognitiva, ofrece un abanico de herramientas que contribuyen al análisis de los poemas. Stockwell afirma que “[c]ognitive poetics is a new way of thinking about literature, involving the application of cognitive linguistics and psychology to literary texts” (Stockwell, 2002: 3). Sus palabras se refieren con éxito también a la traductología. El postulado más importante de la corriente cognitiva es que el mensaje depende de la conceptualización relacionada con la naturaleza dinámica del pensamiento humano, en la cual el lenguaje participa abriendo el acceso a los conocimientos enciclopédicos e inicia el

proceso de las integraciones conceptuales. Para analizar el poema hay que tomar en cuenta —aparte del ritmo, recursos estilísticos, etc.,— la posición del conceptualizador (autor del poema), la perspectiva desde la cual presenta la escena (imagen) conceptualizada, el proceso de elección de elementos del primer plano y los del segundo, denominados figura y fondo, y el dominio y alcance de los lexemas utilizados.

Tabakowska (2001) aplicó estas herramientas a la traducción, asumiendo que un análisis tan complejo del texto de origen contribuiría a su mejor comprensión y a una traducción más fiel a una lengua extranjera.

Las unidades lingüísticas no vehiculan el significado por sí mismas, sino que participan en la creación del significado en el nivel conceptual. En consecuencia, el traductor debe traducir el mensaje entero, no solamente el significado del texto (Tabakowska, 2001). En el proceso de conceptualización, el conceptualizador elige la perspectiva desde la cual observará y presentará la escena. Las opciones son dos: puede subjetivar la escena —ser el sujeto y el objeto de su conceptualización, o bien, objetivarla— ser observador, no participar en la escena conceptualizada (Langacker, 1987: 131). Sea subjetivo u objetivo, el conceptualizador elige también los elementos de la escena según su prominencia en aparecer ante sus ojos y los del receptor, es decir, elementos del primer plano (figura) y del segundo (fondo).

La creación de la escena requiere también un anclaje en el tiempo y el espacio. Ambos procedimientos están relacionados con el distanciamiento entre la escena y el “yo lírico”. Tabakowska (2001: 53) subraya también la importancia de la selección de la escala y el alcance de su conceptualización, es decir, el conceptualizador elige entre los vocablos que representan un mismo concepto, la palabra que presenta el grado de la plasticidad más adecuado (Tabakowska, 2001: 53). Otros elementos de este proceso son el grado de especificación (relacionado en cierta medida con la plasticidad), y la dinamicidad o estatividad de la escena. Aunque el proceso de la construcción de la imagen (escena) puede ser inconsciente, el traductor ya debería ser plenamente consciente de todos los elementos de la imaginaria e intentar recrearlos en la lengua meta.

Desde luego, el primer obstáculo será aquí la gramática. No obstante, aunque pueden diferir según la lengua, las gramáticas y el lexicón ofrecen un amplio abanico de recursos para superar la mayoría de los obstáculos.

Subjetivación y perspectiva

Como es bien sabido, la subjetivación del yo lírico se consigue, ante todo, por el uso de pronombres personales y adjetivos posesivos de la primera persona singular. A veces, el conceptualizador subraya su presencia en la escena de un modo especial. Lo hace, por ejemplo, Lorca en la “Casida de la mano

imposible”: “Yo no quiero más que una mano;/ una mano herida, si es posible./ Yo no quiero más que una mano / aunque pase mil noches sin lecho”.

En español y en polaco, el pronombre personal en función de sujeto no siempre es necesario como sujeto de una oración activa. En este poema tampoco lo sería desde el punto de vista gramatical, pero lo es desde el de la subjetivación, ya que refuerza la presencia del yo lírico en la escena y, de esta manera, lo focaliza. Además, el pronombre personal en función de sujeto fija claramente las posiciones de la figura y del fondo, puesto que la voz activa, así como la tematización destacan el sujeto como elemento prominente (Talmy, 1978). En consecuencia, el lector español visualiza, primero al yo lírico y su deseo (figura) dejando en segundo plano (fondo) el objeto deseado. No obstante, la imagen puede modificarse en la traducción. Por ejemplo, Rymkiewicz, en su traducción, descarta este reforzamiento y opta por una versión más suave sin el pronombre personal. Además, cambia de posiciones entre figura y fondo haciendo hincapié en la catáfora que anticipa el objeto. Y, por último, convierte el enunciado declarativo original en un condicional: “Jeśli czegoś chcę, to jakiejś ręki”. En consecuencia, el deseo del yo lírico se vuelve condicional, problemático y no radical y dramático como lo es en la versión original. Así, la imagen que se despliega ante los ojos del lector polaco es distinta de la que visualiza el lector español.

Es interesante que, aunque el orden de palabras en la oración tanto en español como en polaco es bastante flexible, muchos traductores, siguiendo su propia visión estilística, no respetan el orden original modificando, de este modo, la prominencia de la escena. Por ejemplo, en “Si mis manos pudieran deshojar” Lorca escribe: “Yo pronuncio tu nombre en las noches oscuras”, pero tanto Szelej en su traducción como Ficowski al traducir el poema lo dramatizan mucho más, mostrando a los ojos del receptor polaco primero las noches oscuras, es decir, el fondo en el cual el yo lírico se ubica: “W noce pociemniałe wymawiam imię twoje”. También en la versión original de “Casida del sueño al aire libre” la imagen que se abre ante los ojos del conceptualizador (y el receptor del poema) se vuelve menos oscura al observar cómo los jazmines (figura) iluminan la mitad de la noche (fondo): “los jazmines tendrían mitad de noche oscura”. En la versión polaca este efecto desaparece, ya que la figura y el fondo del tercer verso cambian de lugar: “połowę ciemnej nocy miałyby jaśminy”.

Determinación e indeterminación de los sintagmas

Incluso el artículo como signo de la determinación o indeterminación del sintagma nominal puede plantear problemas. El corto poema “De profundis” empieza con el sintagma determinado “los cien enamorados”, hecho que, teniendo en cuenta la introducción del sintagma por primera vez en la escena poética, debe ser importante para el significado del poema: “Los cien enamo-

rados / duermen para siempre” ¿Por qué no es simplemente *cien enamorados*? No es posible que sea una mera cuestión del ritmo, ya que la diferencia de la interpretación es importante. El sintagma nominal indefinido abriría acceso a una historia triste, pero indeterminada, una canción más sobre los amores del pasado. El sintagma definido, en cambio, confiere al poema la presuposición de una existencia real de cien personas enamoradas tan importantes que su pasión no puede caer en el olvido. Es evidente que la omisión del valor del artículo definido cambiaría por completo el significado del poema (Autor, 2008).

El artículo no existe en el sistema gramatical polaco, pero existe en inglés. A pesar de ello, el traductor al inglés no se contentó con una traducción literal y optó por un vocablo que subrayaba, de modo aún más evidente, la presuposición de existencia: “Those hundred lovers / Sleep forever”. Mientras tanto, el traductor polaco decidió no subrayar la presuposición escondida en el sintagma definido español y, en efecto, el lector polaco puede jugar con ambas interpretaciones: “Stu zakochanych / śpi snem wiecznym,”

Los sintagmas con artículos indeterminados también merecen la atención del traductor. En los últimos versos de la II estrofa de “Casida del sueño al aire libre”, Lorca describe el sueño del yo lírico en el que aparecen el toro, un corazón y una columna: “y el toro [tendría] circo azul sin lidiadores, / y un corazón al pie de una columna”. En la versión polaca, sin embargo, ya no aparece “un corazón” sino “el corazón del toro”, el cual no yace al pie de una columna sino que se convierte en su basa: “a byk miałby błękitną arenę bez szpady, a serce / serce byka byłoby podstawą kolumny”. El cambio de una referencia indefinida (un corazón, una columna) a una referencia específica (el corazón del toro) modifica por completo la perspectiva, sin dejar sitio para conjeturas presentes en el original.

Anclaje en el tiempo y el espacio

Tal y como se ha observado anteriormente, la creación de la escena requiere también un anclaje en el tiempo y el espacio, más la selección de una escala y un alcance de la conceptualización. Obviamente, al usar tiempos pasados, el conceptualizador evoca los acontecimientos ya distantes en el tiempo, aunque no necesariamente cumplidos. En cambio, con el presente ubica la acción en su aquí y ahora. En “La vaca”, con Lorca observamos como “[a]rriba palidecen luces y yugulares. / Cuatro pezuñas tiemblan en el aire”. Por ser tan cercana y actual, la imagen nos presenta una tragedia, una muerte que está ocurriendo aquí y ahora, ante nuestros ojos. En la traducción de Engelking, sin embargo, la tragedia ya ha ocurrido: “W górze poblady światła, / Poblady tętnica szyjna”.

La traducción de la “Gacela del amor que no se deja ver”, donde el yo lírico “reflexiona sobre lo abrupto, intempestivo e imprudente de la relación”

(Anderson, 2016: 9) presenta otro ejemplo interesante. A lo largo del poema se alternan acontecimientos en dos tiempos pasados: los actos del yo lírico se describen en pretérito perfecto simple, como acabados, cumplidos. Mientras tanto, lo que le ocurre a Granada se presenta en imperfecto. La alternancia de tiempos crea una impresión de simultaneidad de los acontecimientos. Los actos del yo lírico parecen ser la figura y Granada: el fondo de la escena. Solo en la última estrofa, la situación cambia, ya que el uso del imperfecto parece subrayar la continuidad de “lo abrupto, intempestivo e imprudente de la relación”.

La mayoría de los verbos polacos ofrecen dos formas de presentar la escena descrita: un acontecimiento puede presentarse como continuo, en curso, o bien, como discontinuo, es decir, puntual o acabado. Por este motivo, la alternancia de tiempos de la versión española puede conseguirse a través de la alternancia de formas perfectivas e imperfectivas polacas. El traductor polaco mantuvo la alternancia en casi toda la traducción menos un fragmento: el verso “desgarré mi jardín de Cartagena” que fue traducido en plural (jardines) y con la forma imperfectiva, “rozdzieralem me ogrody w Kartaginie”, hecho que alteró un poco el ritmo del poema.

Como observa Merlo, “Casida del sueño al aire libre” es uno de los poemas que confieren al *Poema del cante jondo* un carácter hermético, definido justamente por la complicación de sus imágenes (Merlo, 2015: 544). No obstante, para que el receptor visualice las escenas creadas por el autor, debe estar familiarizado con el ideario que forma el contexto de la poesía del poeta granadino. Ya la primera estrofa corrobora esta suposición. Su segundo verso parece, a primera vista, una agrupación de sustantivos con una puntuación sorprendente. Sin embargo, al saber que el poeta denomina el cielo como *pavimiento*, el lector puede imaginar un mapa del firmamento: la constelación de Tauro, con dos estrellas que forman los cuernos del toro — “los jazmines”, Arpa Vega y el alba, que en este grupo ya no extraña. Anderson dice que “The *pavimiento infinito* [...] conjures up several different pictures: on the most literal level, the ground, and on more figurative planes either the sky” (Anderson, 1988, cit. por Merlo, 2015: 545). El escenario del poema es, pues, el firmamento que contemplamos con los ojos del poeta: „Flor de jazmín y toro degollado. / Pavimento infinito. Mapa. Sala. Arpa. Alba.” El conceptualizador observa el firmamento como si fuera guiado por la luz de un reflector, puntualmente.

En la traducción al polaco, en cambio, el segundo verso de la primera estrofa se convierte en una invocación: “O posadzki nieskończone. Harfo. Mapo. Blady świcie”. La invocación dificulta la comprensión de la estrofa, pero también de la idea del poema. A saber, el poema está dominado por el contraste entre ilusión y realidad. La primera estrofa sitúa el poema en el espacio y el tiempo; la segunda describe el sueño; las IV y V, la realidad (Britt, 2015; Anderson, 2016; Merlo, 2015). A la luz de estas palabras, la primera estrofa es sumamente importante, ya que el hecho de situar el escenario en el cielo y al con-

ceptualizador en la tierra, desde la cual contempla el firmamento, le abre a este último la posibilidad de experimentar el sueño descrito en la segunda estrofa.

Significado de la palabra: dominio y alcance de la conceptualización

Cruse (1986) destacó tres importantes significados de la palabra. El primero es, obviamente, su significado literal, denotativo, el cual relaciona la palabra con su referente, pero existe también el significado expresivo de la palabra que se relaciona con los sentimientos y actitudes, que están expresados más que descritos. El significado expresivo puede estar inscrito en el sentido de la palabra, como lo es *desear* frente a *querer*, que se diferencian entre sí por el concepto de *intensidad* presente en *desear* y ausente en *querer*. No obstante, muchas palabras tienen también la capacidad de evocar imágenes y sentimientos en el receptor más allá de su significado denotativo o expresivo. Las connotaciones producidas por una palabra pueden ser de dos tipos: personales o compartidas en mayor o menor medida por una comunidad lingüística concreta. El primer tipo tiene que ver, en realidad, con experiencias de una persona concreta o un grupo de personas. En este caso, las asociaciones estriban en los conocimientos enciclopédicos de estas personas. Por ejemplo, la cal y el color blanco son símbolos de la muerte en la obra de Lorca (Salazar, 1998). Aunque no podemos decir que estos símbolos denoten muerte, ni que la expresen, en los receptores españoles pueden evocar la imagen de cementerios andaluces. Las evocaciones del segundo tipo están definitivamente más ligadas al contexto. Por ejemplo, el simbolismo del color verde es polivalente: el verde fresco y alegre de las hojas en primavera contrasta con el verde de aguas estancadas, que evoca putrefacción y el verde mortal de cadáveres, como lo es en “Romance sonámbulo” de Lorca. Todos estos significados, con sus connotaciones posibles, caben en los así denominados espacios mentales (Fauconnier, 1984). Podemos considerar los espacios mentales como estructuras conceptuales que reúnen significados denotativos, expresivos y evocativos, más todas las connotaciones de una palabra que, por su parte, es el nudo de acceso a ellos (Wilk-Racięska, 2012; en prensa). Los espacios mentales son, pues, “dominios de cognición que quedan «detrás del escenario» [y] que se activan de forma dinámica cuando se escucha un discurso o se lee un texto” (Pascual, 2016: 2). En otras palabras, es el contexto que permite activar uno de los sentidos yacentes en nuestra mente. Langacker (1987) denomina este procedimiento perfilación del sentido. La perfilación ocupa un lugar sumamente importante en el análisis cognitivo de los textos literarios (Stockwell, 2002) y traducidos (Tabakowska, 2001). No podemos olvidar que „desde el punto de vista de la gramática cognitiva, la estructura semántica se entiende como una estructura conceptual convencionalizada, cuyo contenido es asimétrico, en

la medida en que está implicada una preeminencia cognitiva relativa. Según Langacker (1987:§ 5.1; 1990: cap. 5; 1991: cap. 5), una expresión, cualquiera que sea su complejidad, adquiere su significado imponiendo un perfil a una base. La base se puede definir como la matriz subyacente de dominios cognitivos relevantes que se requiere o se evoca para comprender una expresión determinada. El perfil, por su lado, es la subestructura, destacada sobre la base que la expresión en cuestión designa conceptualmente. Esta asimetría es análoga a la noción de figura y fondo de la psicología de la forma, puesto que la base actúa como trasfondo para el perfil (Cuenca y Hilferty, 1999: 76). Por ejemplo, la base para los conceptos de *navaja*, *faca* o *daga* es el concepto de *cuchillo*. Al decir estas palabras se perfilan las propiedades relevantes del concepto *cuchillo* —el cual actúa como trasfondo para estos perfiles— y se añaden las características de *navaja* o *daga*¹.

En “La vaca”, donde Lorca desmitifica la muerte introduciendo en el poema el momento de lo ya consumado (Tomasini, 1979: 77), se utilizan dos palabras, *navaja* y *comer*: “Que se enteren las raíces / y aquel niño que afila su navaja / de que ya se pueden comer la vaca”. Según los cognitivistas (Langacker, 1987; 1990^a; 1991) cada palabra evoca, en primer lugar, su dominio directo (base) que, en el caso de *navaja* es el de *cuchillo*. Podemos tratarlo como su hipónimo, ya que no pensamos en navaja sin tener en la mente, “por detrás del escenario”, el cuchillo. No obstante, la navaja es un cuchillo especial, algo que aparte de su uso habitual, es un objeto de deseo y un instrumento que todos los hombres poseen en un momento u otro de su juventud. Las connotaciones de *navaja* para un muchacho son, pues, obvias: virilidad, coraje, valentía. Aunque, en este poema las connotaciones no se activan, la palabra que eligió el traductor polaco activa las suyas. Es la palabra *majcher*, que abre un espacio mental muy restringido: el argot de los delincuentes. Su dominio directo es también el *cuchillo*, pero a la inversa de navaja, sus connotaciones —delincuente y violencia— son tan fuertes que se activan en cada momento, también en esta estrofa, causando la degeneración del estilo: “Niech się dowiedzą korzenie / I ten chłopiec, co swój majcher ostrzy”.

Otro ejemplo, el verbo *comer*, por sí mismo es un hipónimo que abarca tanto la acción de tomar la comida principal, como la de tomar un determinado alimento. Se utiliza también como una metáfora (por ejemplo: *me comen los celos*). En el poema estudiado comer desempeña ambas funciones; la primera es metafórica (las raíces que van cubriendo la vaca muerta en la I estrofa, se la están comiendo) y la segunda es literal (los niños comen). En la versión

¹ Las diversas propuestas sobre organización conceptual que se vienen manejando en lingüística cognitiva permiten analizar la estructura semántica desde distintas perspectivas. Por ejemplo, la semántica de marcos de Fillmore (1985) y la teoría de los modelos cognitivos proposicionales de Lakoff (1987) tratan de proporcionar descripciones conceptualmente ricas de cómo se organiza nuestro conocimiento. Hablamos de ellas en nuestro libro (Wilk-Racięska, en prensa). No obstante, para analizar la adecuación de elecciones léxicas en textos traducidos la poética cognitiva y el análisis de la traducción que surgen de la corriente langackeriana se sirven de su teoría de perfil y base.

polaca, sin embargo, estamos ante una especificación innecesaria que permite un solo significado, el literal (tomar la comida principal), hecho que elimina la metáfora, ya que, la metáfora o connotación “las raíces tomando comida principal”, sería muy forzada. Dicho sea de paso, la especificación innecesaria se repite en la última estrofa de la versión polaca, donde “los borrachos meriendan con gusto los muertos”. En suma, los vocablos mal elegidos y las especificaciones convierten un fuerte manifiesto social de Lorca, en una anécdota de mal gusto: “donde meriendan muerte los borrachos” versus “Gdzie podwieczorki ze zmarłych pijacy ze smakiem jedzą.”

Por otro lado, hay palabras que, siendo culturemas, resultan muy difíciles o imposibles de traducir. Entre los culturemas que reflejan el inmenso ideario de Lorca encontramos los de *saeta* y *saetero*. La *saeta* es una flecha que se dispara con el arco, pero es también una “copla breve [...] que se canta en ciertas solemnidades religiosas”, (DRAE, en línea). El *saetero* es, a su vez, una “persona que canta saetas, y, solo en segundo lugar, un soldado que luchaba con arco y saeta” (DRAE, en línea). Ambas acepciones de *saeta*, así como las de *saetero*, caben en el espacio mental de un receptor español, activándose el uno o el otro según el contexto. Como observa Brisset, las saetas son “coplas disparadas a modo de flechazos contra el empedernido corazón de los fieles” (Brisset, 2010:2). En consecuencia, para un receptor español, tanto el *saetero* (en ambas acepciones) como el amor disparan sus saetas bruscamente contra los corazones que no lo esperan.

Sin embargo, las palabras *saeta* y *saetero* no son familiares ni a los receptores ingleses ni a los polacos. Al parecer, fue por este motivo que, en el poema “Madrugada”, el traductor inglés decidió traducir *saetero* como *archer* despojándolo, de este modo, de su acepción musical “But like love / the archers / are blind”. El traductor polaco tampoco pudo salvar el culturema, pero decidió mantener un cierto lazo con el original al cambiar *saetero* por *saeta* y ubicarla en un contexto lingüístico que implica el vuelo de una flecha: “A przecież – jak miłość/ rwie się saeta / na óslep”.

La imagen que Lorca pinta en la ya mencionada II estrofa de “Casida del sueño al aire libre” es inocente y frágil: “y el toro [tendría] circo azul sin lidiadores, / y un corazón al pie de una columna”. En la versión polaca, sin embargo, además del cambio de la referencia indefinida a una referencia específica (ver *supra*) aparece una modificación más. “[E]l corazón del toro” ya no yace al pie de una columna sino que se convierte en su basa: “a serce./ serce byka byłoby podstawą kolumny”. A la luz de esta modificación, no solo la imagen que se presenta ante los ojos del receptor polaco es distinta de la original, sino que también la interpretación del poema puede diferir. La palabra *basa* connota *soporte* y *fuerza*, porque algo que sirve de asiento de una columna debe ser fuerte. Mientras tanto, la frase original que describe “un corazón al pie de una columna” se asocia, más bien, con *desamparo* e *indefensión*. En consecuencia, los espacios mentales que abre cada una de las versiones no se solapan.

Existen, en cambio, palabras con un solo significado, el denotativo. A este grupo pertenece la palabra *imposible*, cuyo significado es: algo que no puede ocurrir y nada más. Es obvio que el título de un poema (si lo tiene) suele servir como guía de comprensión. El título de “Casida de la mano imposible” implica entonces, ya desde el principio, la imposibilidad de realizarse los deseos del yo lírico expresados en el poema. Szlejen decidió sustituir el equivalente de *imposible* (*niemożliwy*) por *niedosięgly* (*inalcanzable*), que parece una buena elección tanto de un punto de vista semántico —los espacios mentales de ambos vocablos se solapan—, como estilístico. No obstante, la traducción de Rymkiewicz, quien eligió la palabra *nieprawdopodobny* (*improbable*) ya suprime la implicatura. Lo imposible y lo improbable no son equivalentes semánticos, por tanto el título polaco ya no predice un fracaso total.

Estatividad y dinamicidad del texto poético

El último problema de la fidelidad a la imaginería original que sería preciso abordar en este estudio atañe a la cuestión de la estatividad o dinamicidad de la escena. Según el tipo de recursos que elige, el conceptualizador puede visualizar la escena como dinámica o estática. Ello se aprecia, perfectamente, en la traducción de la primera estrofa de la ya mencionada “Madrugada”. En su totalidad, el poema es dinámico, pero su dinamismo no deriva de recursos típicos, como, por ejemplo, utilizar verbos dinámicos, signos de exclamación o interjecciones que expresan sentimientos muy vivos. Lorca usa un solo verbo dinámico, *romper* (III estrofa) y sólo en la última estrofa aparecen una interjección y los signos de exclamación, cuya función es subrayar el asombro de modo más dinámico. Estriba su dinamismo, ante todo, en sorprendentes efectos visuales conseguidos gracias a sinestesias y metáforas cerradas entre dos estrofas que expresan extrañeza, la primera “Pero como el amor / los saeteros / están ciegos” y la última que es la repetición de la primera con puntuación dinámica. Sin embargo, la primera estrofa es evidentemente estática. El conceptualizador no está todavía seguro de lo que ve; es solo después de “haber visto todo el espectáculo” cuando la extrañeza y aflicción expresada en la primera estrofa queda confirmada: “¡Ay, pero como el amor / los saeteros / están ciegos!” La interjección «¡ay!» más el signo de exclamación que termina la oración son prueba elocuente de ello.

Tal y como se ha presentado *supra*, la traducción inglesa empobrece el sentido del poema, pero mantiene el ritmo y el modo en que el conceptualizador llega a la última conclusión. El receptor junto al conceptualizador pasa desde este estático y tímido asombro hasta su confirmación: “But like love / the archers / are blind/ [...] Ay, but like love/ the archers/ are blind”.

El traductor polaco tomó una estrategia diferente y desde el primer momento montó un caballo al galope: “A przecież – jak miłość/ rwie się saeta / na oślep”. Ambas, la primera y la última estrofa son dinámicas gracias al uso

del verbo *rwać się* que significa “intentar con vehemencia llegar o salir de algún lugar” o bien „desear algo desesperadamente” (SJP, en línea). Además, es la saeta que *salta / desea desesperadamente saltar/ a ciegas* que se vuelve sujeto —y a la vez, figura— de la primera estrofa. El traductor polaco mantiene de este modo un cierto lazo con el original, pero pierde el ritmo característico del poema.

Conclusión

Tal y como se ha demostrado, el análisis de la imaginería en la primera etapa de la traducción² es un aspecto sumamente importante, puesto que las imágenes, las escenas que el poeta pinta, contribuyen a construir el mensaje del poema tanto como los recursos estilísticos y léxicos. En una de sus obras, Langacker dijo que la gramática es un arte de construir imágenes y creó herramientas que ahora sirven también para analizar y traducir literatura y poesía. Desde hace tiempo, los traductólogos han buscado ese algo que dificulta la traducción de la literatura frente a otros textos. Parece que la diferencia estriba en que los textos con fines específicos u otros semejantes no evocan imágenes o lo hacen en un grado muy bajo. En cambio, la literatura y especialmente la poesía se fundamentan en imágenes. Si no fuera el caso, no habría tantas personas insatisfechas con la adaptación cinematográfica de una u otra obra literaria.

El presente estudio ha demostrado que la lingüística y poética cognitivas aportan instrumentos que sirven exactamente para analizar la imaginería de un poeta, aunque —como ya demostró Tabakowska para los textos del inglés—, se adecuan también para analizar todo tipo de literatura. Además, tal análisis contribuye, en gran medida, a la traducción de estos textos, puesto que permite comprender mejor cómo el autor compone las escenas de su obra.

Referencias bibliográficas

- Anderson, Andrew (2016): “Diván del Tamarit”, *Poéticas. Revista de Estudios Literarios*, 2, pp. 5–26.
- Brisset, Demetrio (2010): “Visión antropológica de las *satiras* de Loja. Análisis de las fiestas de Granada (8)”, *Gazeta de Antropología*, 26, pp. 1–23.
- Britt, Linda (1986): “Love and Death: Thematic Considerations on Lorca’s Diván del Tamarit”, *Mester*, 15,1, pp. 22–31.
- Cruse, David, A. (1986): *Lexical Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Fauconnier, Gilles (1984): *Espaces mentaux: Aspects de la construction du sens dans les langues naturelles*, Paris, Les Éditions de Minuit.

² García Yebra (1994) reconoce dos etapas en el proceso traductológico: la “etapa de la comprensión del texto original, y la etapa de la expresión de su mensaje, en la lengua meta. La etapa de comprensión consiste en decodificar el sentido del texto origen, mientras que en la etapa de expresión se recodifica este sentido en la lengua traducida”.

- García Yebra, Valentin (1994): *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos, 1994.
- Langacker, Ronald (1987): *Foundations of Cognitive Grammar, V.I: Theoretical Prerequisites*, Stanford, Stanford University Press.
- Langacker, Ronald (1990): *Concept, Image, and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*, Berlin, New York, Walter de Gruyter.
- Langacker, Ronald (1991): *Foundations of Cognitive Grammar, V.II: Descriptive Application*, Stanford, Stanford University Press.
- Merlo Calvente, M^a. José (2015): *Para una edición del Diván de Tamarit de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada. Tesis Doctorales.
- Pascual, Esther (2016): “Los espacios mentales y la integración conceptual”, en I. Ibarretxe-Antuñano & J. Valenzuela (eds.). *Lingüística Cognitiva*. Barcelona: Anthropos, pp.147–166.
- Salazar Rincón, Javier (1998): “Arco, yeso y cal: Tres símbolos de la muerte en la obra de Federico García Lorca”, *EPOS*, XIV, pp. 277–292, <<https://doi.org/10.5944/epos.14.1998.10057>>.
- Stockwell, Peter (2002): *Cognitive Poetics: An Introduction*, London and New York, Routledge.
- Tabakowska, Elżbieta (1993/2001): *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Kraków, Universitas.
- Talmy, Leonard (1978): “Figure and Ground in Complex Sentences”, *BLS*, pp. 419–430, <<https://doi.org/10.3765/bls.v1i0.2322>>.
- Tomasini, Graciela Sara (1979): “Estructura y estilo de «Poeta en Nueva York»”, *Universidad 93* (1979), Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, pp. 153–186.
- Wilk-Racięska, Joanna. (2008): “Como enseñar a un extranjero el uso del artículo en español: reglas básicas macro frente a reglas pragmáticas propias del español”, *Decires*, 11(12–13), pp. 45–60, <<https://doi.org/10.22201/cepe.14059134e.2008.11.12-13.193>>.
- Wilk-Racięska, Joanna, (2012): “Los espacios mentales en práctica”, en M. Falska, B. Brzozowska-Zburzyska (eds.), *La construcción y el funcionamiento del espacio en literatura y lingüística*, Lublin, WUMCS.
- Wilk-Racięska, Joanna (en prensa): “Capturar lo esquivo: análisis cognitivo de la imaginaria y atmósfera del texto poético en traducción”, Katowice WUŚ.

Fragmentos de textos citados

- García Lorca, Federico; Bauer, Carlos; City Lights Books (1987): *Poem of the deep song = Poema del cante Jondo*, San Francisco, City Light Books.
- García Lorca, Federico (2014): *Poesía completa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- Engelking, Leszek (2020): „Krowa”, en Marcin Kurek, Justyna Ziarkowska (eds.), *Federico García Lorca. Wiersze i wykłady*, Wrocław, Ossolineum, p. 196.
- Ficowski, Jerzy (S/A): „Gdyby moje ręce mogły ogołocić z liści”, *Literatura*, 16/01/2022, <<https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/52090-federico-garcia-lorca-gdyby-rece-moje-mogly-ogolocić-z-lisci.html>>.
- Lyszczyna, Jacek (2019): „Świt”, „De profundis”, en J. Lyszczyna, *Federico García Lorca – od symbolizmu do surrealizmu*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Rymkiewicz, Jarosław Marek (S/A): “Kasyda nieprawdopodobnej ręki”, *Literatura*, 10/01/2022, Kasyda nieprawdopodobnej ręki - Federico García Lorca (wiersz klasyka) (wywrota.pl).
- Rymkiewicz, Jarosław Marek (2020): „Kasyda miłości, której nie można zobaczyć”, „Kasyda snu pod gołym niebem”, en Marcin Kurek, Justyna Ziarkowska (eds.), *Federico García Lorca. Wiersze i wykłady*, Wrocław, Ossolineum, pp. 250, 265.
- Szlejen, Zofia (S/A): Gdyby moje palce mogły..., *Literatura*, 16/01/2022, <<https://literatura.wywrota.pl/wiersz-klasyka/52090-federico-garcia-lorca-gdyby-rece-moje-mogly-ogolocić-z-lisci.html>>.
- Szlejen, Zofia (2020): „Kasyda o niedosiętej ręce”, en Marcin Kurek, Justyna Ziarkowska (eds.), *Federico García Lorca. Wiersze i wykłady*, Wrocław, Ossolineum, p. 266.

The Imagery of Francisco García Lorca in Translation: a Cognitive Analysis

Keywords: cognitive poetry — translation — Lorca.

Abstract

This article aims to present some tools of cognitive linguistics (Langacker, 1987) introduced in translation studies by Tabakowska (1993) as instruments for the literary analysis. Lorca's imagery poses a particular challenge for translators. For this reason, its elements—the perspective, the prominent elements of the visualized scene, the plasticity of the image achieved by using a certain expression or grammatical structure—seem to be an excellent testing-ground for cognitive analysis and proof of its great utility in the first stage of the translation process.

ŁUKASZ SMUGA

ORCID: 0000-0001-5533-6546

Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny

Correo: lukasz.smuga@uwr.edu.pl

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

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

Resumen

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

1. Introducción: objetivos y metodología

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5. Conclusiones

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

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

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

Referencias bibliográficas

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

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

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

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

Abstract

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

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

DANIEL HERRERA CEPERO

ORCID: 0000-0002-6726-1059

California State University, Long Beach

Correo: daniel.herreracepero@csulb.edu

Autores paralelos: los intertextos lorquianos en el cine almodovariano de la memoria

Palabras clave: Federico García Lorca — Pedro Almodóvar — memoria histórica — *Madres paralelas*.

Resumen

En este artículo se analiza la creciente presencia de intertextos lorquianos en las últimas películas de Pedro Almodóvar en el contexto de la ultraderechización de la política y de las instituciones del estado español. Si bien el interés del director manchego por la memoria histórica y por dar visibilidad al problema de los desaparecidos ha sido cada vez más explícito, sus films no contribuyen, paradójicamente, a superar el blanqueamiento, la despolitización y la mercantilización del signifi-cante lorquiano, cuya verdad histórica sigue siendo tema tabú.

“El poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegaran hasta lo más hondo de los hogares”.

Retablillo de Don Cristóbal, Federico García Lorca

No es una novedad plantear un estudio que llame la atención sobre la presencia de intertextos de la obra de Federico García Lorca en el cine de Pedro Almodóvar. Dejando de lado artículos periodísticos, entrevistas y reseñas en diversas publicaciones de la red, existen al menos nueve trabajos académicos principalmente dedicados a esta relación que han incidido en temas como el concepto de duende en el granadino, que puede verse replicado en la concepción dionisiaca del deseo almodovariano (María G. Hernández, 2004), los paralelismos evidentes entre ciertos espacios como el convento de *Entre tinieblas* y la casa de *La casa de Bernarda Alba* (Paul Julian Smith, 1993), el

protagonismo de la música latinoamericana en ambos autores (Laferl, 2019), el revisionismo de la iconografía más estereotípicamente española, como la tauromaquia (María G. Hernández, 2002) o el papel del teatro y la teatralidad de Lorca en algunos films de Almodóvar (de la Torre Espinosa, 2017 y 2018, y Wheeler, 2018). Para alguien medianamente familiarizado con las obras de estos autores, el simple hecho de evocarlos ya despierta la chispa de un reconocimiento inmediato y sus similitudes son tantas que más vale hacer una lista:

1. Ambos humanizan y representan en toda su complejidad figuras y colectivos tradicionalmente marginados.

2. El teatro lorquiano y el cine de Almodóvar contienen una potente densidad lírica.

3. La música en ambos autores funciona en ocasiones como coro trágico y como herramienta de inmersión lírica en el drama.

4. Ambos autores ofrecen en sus obras contrastes entre campo y ciudad.

5. Ambos recurren, reescriben y profundizan en los aspectos más estereotípicamente españoles (flamenco y toros).

6. Los dos se rodean de muchas y buenas actrices y de más bien pocos actores¹.

7. Paralelismos biográficos: ambos autores son gays y de origen rural, pero habitan predominantemente en grandes ciudades. En ambos tuvo un influjo decisivo su acercamiento a los Estados Unidos.

8. Los dos comparten cierta faceta de proscritos, de hombres cuya vida y obra posicionan ideologías y dividen, hasta cierto punto, a todo un país.

9. Los dos gozan de un prestigio internacional indiscutible.

10. Ambos tienen, por último, cierto compromiso irrenunciable hacia la verdad histórica tradicionalmente silenciada².

Este ensayo enfocará su análisis desde este último punto de vista, ya que, a pesar de una confesa huida hacia adelante en la que Almodóvar se planteó “borrar el franquismo conscientemente de [su] memoria, siente la necesidad de mirar hacia atrás en los años 2000” (2019), un ciclo que comienza con *La mala educación* (2004), que se prolonga de forma destacada en *Volver* (2006), *Dolor y gloria* (2019) y *Madres paralelas* (2021), y en el que es importante incluir la decisión de coproducir el documental sobre la memoria histórica *El silencio de otros*, dirigido por Almudena Carracedo y Robert Bahar, y que fue estrenado en 2018.

Se entenderá “verdad histórica” en un sentido amplio y evidente. Puede parecer inconcebible en un régimen que se dice democrático, pero durante las X y XI Legislaturas (2011–2016), el Presidente Mariano Rajoy negó la existencia de fosas comunes en la península e interrumpió los tímidos avan-

¹ En una entrevista de 1985 en el programa *Autorretrato*, de Pablo Lizcano en Televisión Española, Almodóvar afirma que en España hay mejores y más abundantes actrices que actores: “Lorca lo sabía muy bien hace 50 años” (Almodóvar, 1985: 29:58–30:00).

² En “Hacia una España verdadera: calidades estéticas y raciales de lo blanco en la obra de Federico García Lorca”, reviso el compromiso de Lorca con esa verdad.

ces en la materia emprendidos por el presidente Zapatero en las legislaturas anteriores no solo anulando la partida presupuestaria para poner en marcha políticas de recuperación de la memoria histórica, sino, además, jactándose de ello³. En este sentido, “verdad histórica” podrá entenderse como un mero reconocimiento de los hechos acaecidos en el pasado⁴.

Como estudioso de la vida y la obra de Lorca, siempre me habían llamado la atención las alusiones al poeta andaluz en las películas de Almodóvar. En *Todo sobre mi madre* (1999) aparece, como es sabido, un monólogo de la actriz Huma Rojo (interpretada por Marisa Paredes) perteneciente a la obra *Haciendo Lorca*, de Lluís Pascual, en la que se mezclan partes de las obras *Yerma* y *Bodas de sangre*. Hay otra alusión en *La mala educación* (2004), donde el personaje de Juan (Gael García Bernal) se presenta en la oficina de su supuesto amigo director de cine mostrando entre su dossier unas fotografías de su representación del *Retablillo de Don Cristóbal*. Asimismo, películas como *Entre tinieblas* (1983) o *Volver* (2006) han sido comparadas con *La casa de Bernarda Alba* por críticos como Paul Julian Smith y María G. Hernández, y un vistazo más detallado a los guiones del director desvelan referencias a Lorca, como en el de *La piel que habito* (2011), donde se dice que el monólogo de Marilia “evoca ecos lorquianos” (2012: 84); y, más adelante, se habla de este personaje que interpreta Marisa Paredes como una “madre sin escrúpulos [...] y, al estilo lorquiano, una madre trágica” (2012: 201). El mismo director ha citado a Lorca y el “ambiente lorquiano” en varias entrevistas para referirse a la atmósfera represiva que afectaba sobre todo a las mujeres en su infancia rural (2000). Pero lo que a un lorquista pudo llamar más la atención fue que, en *Dolor y gloria* (2019), el *alter ego* de Almodóvar adoptase el nombre de Salvador Mallo (en clara referencia andrógino-sincrética a Salvador Dalí y Maruja Mallo), siendo precisamente un personaje de nombre Federico el amor de su vida. Naturalmente, se une a esta intrigante decisión el hecho de que en *Madres paralelas* se hable de forma explícita de la memoria histórica y de que en ella aparezcan alusiones a *Doña Rosita la soltera*.

¿Por qué Almodóvar, de una forma tan clara y tan personal, ha acudido a las referencias a Lorca en los últimos años? Tiene sentido que sea preci-

³ Así lo afirmaba en una entrevista de noviembre de 2015 rescatada por el programa *El Intermedio* de la cadena de televisión *La Sexta*. El entrevistador le pregunta “¿Por qué no derogó la ley de memoria histórica?”, a lo que el entonces Presidente responde: “Bueno, bueno, la ley de memoria histórica la asignación presupuestaria en los cuatro presupuestos que ha hecho este Gobierno, bueno, los cinco, ha sido cero. La media es cero. Fue cero todos los años. ¡Cero! Ni aquí ese tema en general aquí tampoco una gran polémica [sic]” (Rajoy, 2015: 0:16–0:40).

⁴ El actual Gobierno, presidido por Pedro Sánchez, aprobó la nueva Ley de Memoria Democrática, en cuyo preámbulo se lee que “La ciudadanía tiene actualmente el derecho inalienable al conocimiento de la verdad histórica sobre el proceso de violencia y terror impuesto por el régimen franquista, así como sobre los valores y los actos de resistencia democrática que llevaron a cabo quienes cayeron víctimas de su represión” (España, 2022: 142368). Es un avance importante que no incluye, sin embargo, la derogación de la Ley de Amnistía de 1977, pieza clave que impide la justicia para las víctimas.

samente cuando ese pasado fantasmal se nos aparece de nuevo con el auge de fuerzas políticas y de instituciones que no ocultan su opinión favorable al franquismo, que el director manchego decida, de forma más explícita que nunca, no solo acercarse al tema de la verdad histórica, sino promover esa indagación, como lo demuestra su compromiso con la coproducción del documental de Carracedo y Bahar *El silencio de otros*, que pone sobre la mesa, por primera vez de forma cristalinamente clara, el papel que la Ley de Amnistía de 1977 tiene en el silenciamiento y la condonación de todos los crímenes cometidos durante la Guerra Civil y la dictadura franquista. Tendría sentido que fuera ahora, en un clima muy favorable a los crímenes homófobos, como demuestran no solo los asesinatos de miembros de la comunidad LGTBIQ+, sino eventos tan significativos como la manifestación autorizada por la delegación del Gobierno de grupos de neonazis por el barrio madrileño de Chueca⁵, que el director vuelva a poner de nuevo el acento, de forma además más personal y profusa, en la figura de Federico García Lorca, que fue víctima de ese mismo odio⁶.

En *Madres paralelas* (2021) Almodóvar trata el tema de la memoria histórica por primera vez de forma explícita. En este film aparece uno de los intertextos lorquianos más patentes y, sin embargo, más intrigantes, ya que, aunque sería de esperar que la figura del poeta granadino sirviera como símbolo de los desaparecidos y de la vergüenza histórica, Almodóvar elude dicha significación de una manera difícil de interpretar.

Conviene recordar que Federico García Lorca es, en este contexto, un indicador, un lugar de memoria. El poeta granadino tiene, en principio, la capacidad de evocar simbólicamente toda una corriente subterránea de sentido y de verdad histórica. Y digo “en principio” y digo “corriente subterránea” porque es necesario decir cuando se habla de verdad histórica que, en lo concerniente a Lorca, esa memoria ha sido apropiada y manipulada a lo largo de décadas por el franquismo primero (cuya versión oficial era que la muerte del poeta había sido un accidente de guerra), y por el régimen del 78 después que, siguiendo el espíritu reconciliador de los pactos de la Moncloa, promovió el silencio y el olvido histórico. María M. Delgado ha estudiado en su artículo “Memory, Silence, and Democracy in Spain: Federico García Lorca, the Spanish Civil

⁵ La manifestación tuvo lugar el 18 de septiembre de 2021. Ese año, el último del que se tienen datos, se registraron 610 delitos de odio en España, casi el doble de los 339 registrados en 2017, que marcaban un mínimo justo antes de la irrupción de VOX en las instituciones y en los medios de comunicación. Datos del Ministerio del Interior extraídos de *El País* (López Fonseca, 2021). Entre esos delitos de odio, las agresiones LGTBfóbicas denunciadas son las terceras más numerosas después de los relacionados con el racismo/xenofobia y la ideología, y pasaron de 169 en 2016 —antes de la irrupción de VOX— a 278 tres años más tarde (datos del Ministerio de Interior citados por Pérez Masdeu, 2021).

⁶ El informe policial fechado el 9 de julio de 1965 y sacado a la luz por la *Cadena SER* en 2015 es inequívoco a la hora de criminalizar las “prácticas de homosexualismo”, además de sus vínculos con el socialismo y la masonería como motivos que justificaron el asesinato. Este fue solo el último delito de odio del que fue víctima el poeta andaluz (Torres, 2015).

War, and the Law of Historical Memory” el proceso despolitizador de la figura de Lorca durante y después de la dictadura. El arrollador éxito que continuó cosechando el granadino después de su muerte a nivel internacional obligó al régimen dictatorial a encajar la obra lorquiana dentro de unos parámetros aceptables y compatibles con los principios del movimiento. Delgado pone como ejemplo la publicación de las *Obras completas* de Aguilar en 1953, una edición (nos recuerda la autora) censurada, exorbitantemente cara, incompleta y que promovía “a highly reductive and emphatically depoliticized understanding of the author’s corpus” (Delgado, 2015: 181–182). Un vistazo a la hemeroteca de los diarios españoles de los años 40 y 50 confirman esa tendencia a la despolitización. Los artículos que empiezan a aludir tímidamente la figura de Lorca, como es de suponer, jamás mencionan las circunstancias de su muerte y casi siempre lo vinculan a una visión estereotipada y costumbrista de Andalucía, conformada por el “gitanismo” del poeta⁷, el tema de la tauromaquia⁸, su misión, junto a Falla, de recuperación de la tradición del canto primitivo andaluz, e, incluso, su práctica de la “poesía eucarística”⁹. Delgado afirma que, en 2015, ya con una ley de memoria histórica aprobada en el parlamento y después de los primeros intentos de recuperación de los restos mortales del poeta, su figura “still functions as a potent site of struggle in contemporary Spain” (Delgado, 2015: 194). El vicio del falseamiento histórico y del blanqueamiento sistemático hace que la obra de Lorca haya sido celebrada desde las instituciones a condición de ser despolitizada y mercantilizada. Mientras tanto, su asesinato no se investiga como debiera y su cuerpo, como el de miles de víctimas, sigue enterrado en un lugar ignoto para vergüenza de un país que todavía no conoce la enorme sorpresa y decepción que provoca el conocimiento de estos hechos en cualquier país extranjero. Por ello, llama la atención que, en el contexto de una producción almodovariana que indaga de forma evidente en la verdad del pasado, no se aproveche la oportunidad para restablecer la figura de Lorca en sus términos más justos.

En el último cine del director manchego, el tema de la verdad es esencial, ya que configura, en efecto, una estructura interna que funciona a nivel simbólico. Casi siempre hay en estos films una verdad traumática que aparece oculta y que logra salir a la luz a pesar de los obstáculos que se le presentan. Esto afecta a un doble plano: uno superficial (el de los personajes) y otro que

⁷ Por poner solo un ejemplo, en 1958 J. Ortiz de Pinedo firma en *ABC* “García Lorca y el gitanismo”, artículo en el que se circunscribe, como en tantos otros, al poeta en un marco exclusivamente andaluz, siguiendo la tendencia generalizada de ignorar sus obras más universales y comprometidas, como *Poeta en Nueva York*. Dice esto de su poesía: “Las creaciones de García Lorca, dentro y fuera del romancero gitano, encaman toda la entraña andaluza” (1958: 23).

⁸ José Vega es autor de una nota titulada “García Lorca y Sánchez Mejías”, en la que se celebran a la par las figuras de poeta y torero (1955: 35).

⁹ Gerardo Diego escribe en *ABC* el 25 de mayo de 1952: “Desde el bendito franciscano fray Ambrosio de Montesino hasta Federico García Lorca o Miguel Hernández, por citar sólo poetas contemporáneos, que pertenecen a la historia, la poesía eucarística española ha llevado su doble vía lírica y dramática con pareja emoción y lealtad” (1952: 15).

llamaré nacional-imaginario, del que el primer plano es alegoría. En otras palabras, puede decirse que en estas películas existe un evidente paralelismo entre las narrativas personales de los personajes almodovarianos, por un lado, y la historia del estado español, por otro lado. Se entenderá mejor aludiendo directamente a algunos films¹⁰.

En *La mala educación*, Juan, el personaje interpretado por Gael García Bernal, oculta al director de cine Enrique Goded (Fele Martínez), que en realidad no es Ignacio, su compañero de la infancia en el colegio, sino su hermano Juan, que también es su asesino. La verdad termina imponiéndose a través del cine, máquina que se expone en este film como instrumento de anagnórisis. Esta película es una de las más autobiográficas del autor. Su intención retrospectiva tiene el objetivo de denunciar un caso de vergonzosa actualidad: los abusos y violaciones a menores por parte de representantes de la Iglesia, algo que Almodóvar describe como “el episodio más oscuro” de su pasado y que sin duda es, junto con los robos de bebés y las torturas, el episodio más oscuro de la historia pasada y reciente del estado español, un pasado sórdido que se ha querido ocultar y olvidar pero al que el director dio luz de forma pionera (*Pedro Almodóvar on Finding His Inspiration*, 2019).

En *Volver* también se hace patente el modo en que el desvelamiento de una verdad traumática es condición de posibilidad para que los personajes puedan rehacer su vida y seguir adelante. En el fondo este film trata de un crimen (la violación de Raimunda a manos de su padre) cuya realidad, tan incómoda, nadie se atreve a destapar. El regreso de la madre que se pensaba muerta despierta la memoria y por lo tanto la verdad del pasado, que es finalmente revelado cerrando así el círculo de violencia gracias al asesinato del marido de Raimunda a manos, simbólicamente, de su hija, que es la representante de la generación más joven. De este modo, *Volver* supone, en el plano nacional-imaginario, una propuesta de recuperación de la verdad histórica, con su justicia y su reparación.

Después de *Volver*, el interés de Almodóvar por la memoria histórica va camino de materializarse de forma más explícita. No solo coproduce *El silencio de otros*; en *Los abrazos rotos*, de 2009, aparece un cartel de *Madres paralelas*, film que rondaba la cabeza del director manchego ya en esos años. En *Dolor y gloria*, como ya se apuntó, el cineasta le pone “Federico” al gran amor de su *alter ego*, haciendo que la cinta, como comentan García Catalán y Rodríguez Serrano (2021: 107), funcione “como la reescritura en el presente de las tensiones traumáticas de una España constantemente confrontada con su pasado franquista”. Finalmente, rueda *Madres paralelas*, película en la que ese comentario nacional-imaginario del que se ha hablado en las películas anteriores es desenterrado de modo que queda a la vista del espectador. Uno

¹⁰ En *Madres paralelas* este paralelismo (valga la redundancia) es explícito y evidente, pero, en mi opinión, Almodóvar ha estado haciendo esto desde que, tal como él ha explicado en numerosas entrevistas, decidió en 2004 echar la vista atrás. *La mala educación* y *Volver* son los ejemplos que él mismo menciona en una charla de 2019 (Almodóvar, 2019).

de los aspectos que más se han criticado de esta película es una supuesta falta de cohesión entre la historia particular que involucra a los personajes de Janis (Penélope Cruz) y Ana (Milena Smit), y la historia más pública de la búsqueda de los restos mortales del abuelo de Janis en una fosa común que se halla, significativamente, en un pueblo de Granada. Acaso en un país muy acostumbrado a afrontar su pasado traumático solo de forma simbólico-alegórica, lo que ha provocado incomodidad haya sido precisamente el carácter explícito en que esta película pone a la vista de todo el mundo sus vergüenzas más inconfesables. Esta es, desde luego, la opinión del propio cineasta, que en muchas de las entrevistas de promoción se expresaba en estos términos: “Presentía que habría una frialdad respecto a la película por parte de la mitad del país, y la atribuyo al tema del que trato: la memoria histórica. España siempre ha sido un país dividido y lo sigue siendo. A toda una parte de la derecha, la película no le hace ninguna gracia” (Vicente, 2021).

En la película se lleva al personaje más comprometido con la verdad histórica, Janis, a poner a prueba sus convicciones morales. La misma persona que, por un lado, invierte sus esfuerzos en desenterrar la memoria de su abuelo, se ve sorprendida, por otro lado, en un enredo que involucra, precisamente, la ocultación de una verdad dolorosa. Su bebé es intercambiado por error por el de Ana, otra madre soltera y más joven a la que conoce en el hospital. El bebé que cuida Ana, pero que biológicamente es el de Janis, muere de forma súbita casi al mismo tiempo que Janis descubre el intercambio accidental por medio de una prueba de ADN. Janis, obviamente apegada ya al bebé de Ana, le oculta a esta la verdad en un principio y esto le atormenta. La única solución, y ella lo sabe, pasa por el develamiento de este secreto. La confesión de Janis es dura, pero hace que la tensión se vaya acomodando hasta el final, donde otra prueba de ADN servirá para que le sean devueltos a la familia de Janis los restos de su abuelo.

En *Madres paralelas* el asunto referente a la memoria histórica es presentado, como se ha visto, sin ambages. La cinta expone claramente la necesidad real de que el país se enfrente de una vez por todas a su verdad, por muy dolorosa y vergonzosa que sea. Es precisamente por esto que llama la atención la ambigüedad con que se presenta la referencia a Lorca. La madre de Ana, Teresa (interpretada por Aitana Sánchez Gijón), es una actriz de teatro que ha antepuesto su carrera a su maternidad y a su familia. A Teresa le surge la oportunidad de su vida al obtener el papel principal en *Doña Rosita la Soltera*, la obra de Lorca en la que la protagonista espera eternamente la llegada de su prometido. Se nos hace saber, y de aquí la ambigüedad, que Teresa se confiesa “apolítica”. El mismo Almodóvar nos desvela en numerosas entrevistas de promoción que “[e]n España, cuando alguien dice que es apolítico, significa que está de derecha” (Scholz, 2022). Entonces, en una película que trata el tema de la memoria histórica de forma explícita, ¿por qué colocar a un referente tan evidentemente republicano, a la “gran víctima” de la represión fascista, en relación con un personaje conservador?

Un acercamiento a la obra de Lorca elegida por Almodóvar, *Doña Rosita la soltera*, aporta algunas claves. En ella, el personaje de Doña Rosita se caracteriza precisamente por su resignación y su indolencia: enamorada de su primo, aguarda durante años su regreso de Argentina para casarse. El tiempo va pasando inexorable; el primo manda promesas incumplidas en cartas que se van acumulando y Rosita va incrementando un autoengaño cada vez más evidente. Llega un momento en que la esperanza pierde todo sentido y al final de la pieza sabemos que ella sabía que su primo se había casado en Argentina y que se había olvidado de ella, a pesar de lo cual prefirió mantener una esperanza quimérica. En este sentido, Teresa vendría a ser, en la película, un trasunto de esa España abandonada al autoengaño, que prefiere olvidar y vivir ensimismada en la negación de una verdad vergonzante. A través de este personaje, Almodóvar ilustra el modo en que esa España se ha apoderado también del significativo lorquiano como estrategia de promoción del silencio y del olvido que en el fondo se cifra en las posturas centristas, apolíticas, o mal llamadas “liberales”: las posturas que aceptan y perdonan el crimen y que no quieren “despertar viejos rencores”. Si bien Janis es valiente y se enfrenta a la verdad histórica y a su verdad personal, Teresa queda destinada a vivir el tormento de no superar sus contradicciones, y una contradicción no menor es que para ella Lorca no sea más que un sinónimo de prestigio y un medio para alcanzar el éxito. La relación de Teresa con Lorca es una relación desapegada, puramente mercantil y, en ese sentido, reproduce la construcción que de la figura del granadino hizo el franquismo, y que todavía perdura.

Cuando en octubre de 2021 Almodóvar fue preguntado en otra entrevista con Begoña Piña para el diario *Público* sobre las alusiones a Lorca en *Madres paralelas*, respondió que “estamos hablando de desaparecidos y el gran desaparecido es Lorca” (Piña, 2021). Sin embargo, es chocante comprobar que Lorca no aparece en la película en calidad de desaparecido. Habría sido muy fácil vincular su figura con el abuelo de Janis —ambos, víctimas del odio—, pero en el film Lorca es desposeído de verdad histórica y su alusión solo sirve para caracterizar a un personaje reaccionario. Es posible que Almodóvar utilice esta potente figura para escapar de la referencia demasiado fácil de un Lorca símbolo del pasado republicano y progresista, pero, si fuera este el caso, estaría contribuyendo, precisamente, a perpetuar el blanqueamiento que se ha hecho no solo de la figura y de la obra lorquianas, sino de la de todos los exiliados y represaliados de la guerra civil y de la dictadura. Es precisamente su pasado republicano y el carácter ideológico de su obra lo más desconocido y es justamente la vergüenza de su sepultura ignota lo que sería necesario poner de relieve¹¹.

¹¹ No sería el único aspecto reprochable de la cinta, que incluye una violación en masa perpetrada por un grupo de inmigrantes racializados, fruto de la cual Ana habría quedado embarazada. Un desatino imperdonable a mi juicio que halla mejor lugar en un argumentario de VOX que en la cinta supuestamente reivindicativa que pretende ser.

Durante el primer centenario del nacimiento de Lorca, en 1998, José María Aznar (del PP, partido del franquismo infiltrado en el régimen del 78) era Presidente del Gobierno. En un acto en la Residencia de Estudiantes, dijo: “España, hoy, se llama Federico. [...] que nadie saque viejas historias porque la poesía no tiene ideología, es belleza y humanidad” (Aznar, 1998: 42). Este tenor es el que habría de predominar a lo largo de los años que llevamos de una democracia que, si se me permite, sería preciso calificar de orwelliana.

Aunque creo que es justo considerar en muchos sentidos a Pedro Almodóvar como un continuador de la labor comenzada por Lorca hace un siglo, todavía queda un largo camino por recorrer. *Madres paralelas* constituye un tímido acercamiento a esas “viejas historias”, que no son otra cosa que torturas, asesinatos, represión, fosas comunes con más de 100.000 desaparecidos, humillación, venganza, destierro, trabajos forzados, robos de bebés, abusos consentidos a menores, listas de autores y de libros prohibidos, idiomas y culturas negadas, naciones sin voz, espionaje a los opositores, guerra sucia, terrorismo de estado, legitimización de partidos, jueces y representantes institucionales de ideas fascistas, y un largo etcétera. La falta de memoria ha provocado que hoy en día se viva en el Estado español el blanqueamiento de una extrema derecha nostálgica que se cree legitimada para usar la bandera como arma arrojadiza dividiendo y enfrentando a una sociedad que consta, según ellos, de “españoles de bien” (los que comulgan con sus ideas) y anti-españoles (los que no comulgan): la misma retórica que en la Guerra Civil impulsó lo que historiadores como Paul Preston (2011) no dudan en calificar de holocausto. Conviene, en este momento, recordar que Lorca fue asesinado porque en su día fue considerado un mal español, y que fue considerado un mal español porque en su poesía, en su teatro y en su vida desafiaba la normatividad heteropatriarcal reservando al marginado el lugar de privilegio. Mujeres, gitanos y negros constituyen el centro de su universo, un universo en el que la búsqueda de la verdad más profunda cobra un carácter poliédrico que afecta no solo a los individuos, sino a la convulsa sociedad del período de entreguerras. Lorca da, acaso sin pretenderlo, con las claves de la interdependencia que hacen que una crítica a la situación de la mujer en su tiempo pusiera en marcha una carambola de denuncias que afectan al capitalismo, al racismo y, de forma visionaria, al equilibrio ecológico del planeta y que también afecta, cómo no, a una España rural encallada en la Edad Media, con sus purezas de sangre, sus luchas intestinas por la preservación de la honra, por el qué dirán y las justicias por su mano.

En cierto modo, Pedro Almodóvar toma el testigo de Lorca reflejando y favoreciendo el impulso emancipador de sus personajes. A pesar de que el granadino fue un adelantado a su tiempo, los personajes que se rebelan contra el orden establecido suelen ser castigados. Así, la pobre Adela, que encarna la rebeldía en *La casa de Bernarda Alba*, termina muriendo y Bernarda impone silencio. Yerma en el fondo quiere más a su honra que a su hijo, porque nunca considera escapar de las redes de la institución matrimonial para conseguirlo.

En *Bodas de sangre*, *Leonardo* y *La Novia* son castigados por atreverse a dar rienda suelta a su pasión. Ninguno de estos personajes femeninos se plantea como individuo, sino en función de su relación con el hombre. Si realizamos la misma operación que se ha propuesto anteriormente con el cine de Almodóvar, podremos concluir que, si los personajes lorquianos admiten un paralelismo con la narrativa nacional-imaginaria, el Estado español parece que se ahoga en el carácter irresoluble de su propia tragedia. Los personajes que se rebelan y que reclaman su verdad profunda, acaban siempre mal, igual que mal acaba la historia del estado español cuando se enfrenta a su verdad histórica.

Referencias bibliográficas

- Almodóvar, Pedro (1985): “Pedro Almodóvar”, entrevistado por Pablo Lizcano en *Autorretrato*, RTVE, 1 de enero de 1985, <<https://www.rtve.es/play/videos/autorretrato/pedro-almodovar/444935/>>.
- Almodóvar, Pedro (2012): *La piel que habito*, Barcelona, Anagrama.
- Almodóvar, Pedro (2019), “Telling Stories”, *Screenwriters’ Lecture Series: Pedro Almodóvar*, Bafta, Curzon Soho London, 30 de noviembre de 2019, <<https://www.youtube.com/watch?v=pr9KFgzS21c>>.
- Aznar, José María (1998): “España, hoy, se llama Federico”, *La vanguardia*, 6 de junio de 1998, p. 42, <<http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1998/06/06/pagina-42/33808918/pdf.html?search=espa%C3%B1a%20hoy%20se%20llama%20federico>>.
- Delgado, María M. (2015): “Memory, Silence, and Democracy in Spain: Federico García Lorca, the Spanish Civil War, and the Law of Historical Memory”, *Theater Journal*, 77, pp. 177–196.
- Diego, Gerardo (1952): “Poesía eucarística”, *ABC*, 25 de mayo de 1952, p. 15.
- España, Jefatura del Estado (2022): “Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática”, *BOE*, núm. 252, 20 de octubre de 2022, Sec. I., pp. 142367–142421, <<https://www.boe.es/eli/es/l/2022/10/19/20>>.
- García Catalán, Shaïla y Aarón Rodríguez Serrano (2021): “La pantalla fetiche: deseo y sublimación en Dolor y gloria de Pedro Almodóvar”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 22, 1, pp. 95–110.
- Hernández, María (2002): “El deseo y la tauromaquia en Federico García Lorca y Pedro Almodóvar: género, ideología o fuerza irracional?”, *Romance Review*, 12, pp. 59–67.
- Hernández, María (2003): *Poéticas de la modernidad y posmodernidad española: Federico García Lorca y Pedro Almodóvar*, Tesis doctoral, Boston University.
- Hernández, María (2004): *Estilos decadentes, deseos “femeninos”: Nietzsche, Lorca, Almodóvar*, Madrid, Libertarias.
- Gómez Montano, Alicia, y Manolo Guerra, “La memoria umbilical”, *La Noche Temática (La 2)*, RTVE, 2020, <<https://www.youtube.com/watch?v=8BiKft2-P-E>>.
- Laferl, Christopher F. (2019): “El interés por la música latinoamericana: de Lorca a Almodovar”, *América en España*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, pp. 137–172.
- López-Fonseca, Óscar (2021): “Los delitos de odio repuntan hasta alcanzar cifras superiores a las de antes de la pandemia”, *El País*, 28 de julio de 2021, <<https://elpais.com/espana/2021-07-28/los-delitos-de-odio-repuntan-hasta-alcanzar-cifras-superiores-a-las-de-antes-de-la-pandemia.html>>.
- Ortiz de Pinedo, J. (1958): “García Lorca y el gitanismo”, *ABC*, 16 de marzo de 1958, p. 23.
- Pérez Masdeu, Rosa (2021): “Las agresiones por LGTBIfobia marcan el mes del Orgullo en España”, *France 24*, 4 de julio de 2021, <<https://www.france24.com/es/europa/20210704-agresiones-lgtb-samuel-violencia-orgullo-espana>>.

- Piña, Begoña (2021): “Pedro Almodóvar: «Yo soy el mejor ejemplo de que tenemos una democracia real»”, *Público*, 5 de octubre de 2021, <<https://www.publico.es/culturas/estreno-madres-paralelas-pedro-almodovar-mejor-ejemplo-democracia-real.html>>.
- Preston, Paul (2011): *El holocausto español: odio y exterminio en la Guerra Civil y después*, Madrid, Debate.
- Rajoy, Mariano (2015): “El Intermedio comenta las palabras de Rajoy sobre la Memoria Histórica”, *El Intermedio*, La Sexta, 6 de noviembre de 2015, <<https://www.youtube.com/watch?v=s1aqtB19HWU>>.
- Scholz, Pablo O. (2022): “Pedro Almodóvar: «Creo que nadie merece convivir con alguien como yo»”, *Clarín*, 4 de febrero de 2022, <https://www.clarin.com/espectaculos/cine/pedro-almodovar-creo-nadie-merece-convivir-alguien-0_CZwksGHTPO.html>.
- Smith, Paul Julian (1993): *García Lorca/Almodóvar: Gender, Nationality and Limits of the Visible*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Torre Espinosa, Mario de la (2017): “Modelos de intermedialidad en la adaptación cinematográfica del teatro homosexual en el cine de Pedro Almodóvar”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, 13, 1, pp. 117–133.
- Torre Espinosa, Mario de la (2018): “Adaptaciones teatrales en el cine de Pedro Almodóvar: Cocteau, Williams y Lorca”, *Revista de comunicación*, 12, 2, pp. 101–124.
- Torres, Javier (2015): “La versión franquista del asesinato de Federico García Lorca”, *Cadena SER*, 22 de abril de 2015, <https://cadenaser.com/ser/2015/04/22/cultura/1429721554_396463.html>.
- Vega, José (1955): “García Lorca y Sánchez Mejías”, *ABC*, 18 de septiembre de 1955, p. 35.
- Vicente, Álex (2021): “Pedro Almodóvar: «Presentía que mi película no gustaría por hablar de la memoria histórica»”, *El País*, 30 de noviembre de 2021, <<https://elpais.com/cultura/2021-11-30/pedro-almodovar-presentia-que-mi-pelicula-no-gustaria-por-hablar-de-la-memoria-historica.html>>.
- Wheeler, Duncan (2018): “(Dis)locating Spain: Performance Intertextualities in Pedro Almodóvar’s *Todo sobre mi madre*”, *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 58, 1, pp. 91–117.

Parallel Authors: Lorquian Intertexts in Almodóvar’s Cinema of Memory

Keywords: Federico García Lorca — Pedro Almodóvar — historical memory — *Madres paralelas*.

Abstract

This article analyzes the growing presence of Lorquian intertexts in the last films by Pedro Almodóvar in the context of the rising far-right in Spanish politics and institutions. While Almodóvar’s interest in historical memory and on the visibility of the problem of the *desaparecidos* has become more and more explicit, his films, paradoxically, don’t contribute to the overcoming of the white-washing, the depoliticization and the commodification of the Lorquian signifier, whose historical truth still remains a taboo subject.

ANNA WERMAN

ORCID: 0000-0003-3022-3400

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

Correo: anna.werman@mail.umcs.pl

Elementos lorquianos en el teatro de Jorge Díaz

Palabras clave: Federico García Lorca — Jorge Díaz — intertextualidad — luna — *Paisaje en la niebla con figuras*.

Resumen

El presente artículo investiga la influencia de la obra literaria de Federico García Lorca en el teatro de Jorge Díaz de los años ochenta y noventa. El autor andaluz se ha convertido en una fuente de inspiración para el dramaturgo chileno tanto en lo concerniente a su biografía como a su estética literaria. El trabajo discute la existencia de un diálogo intertextual entre varias obras de Jorge Díaz (*Ópera inmóvil*, *Paisaje en la niebla con figuras*, *Federico, un niño que cumple cien años*) y algunos textos lorquianos (*Doña Rosita la soltera* o *El lenguaje de las flores*, *Bodas de sangre* y la poesía popular). Siguiendo los preceptos metodológicos de J. L. García Barrientos y P. Ginestier, hemos llegado a la conclusión de que los dramas analizados de Jorge Díaz están impregnados de metáforas lorquianas. Cabe destacar la presencia de la luna en *Paisaje en la niebla con figuras*, que condiciona la arquitectura dramática de la obra. Además, presentamos una serie de rasgos comunes en la dramaturgia de ambos autores, como la semantización de elementos espaciotemporales y su relación paradigmática con la categoría del personaje.

Federico García Lorca (1898–1936) es considerado como uno de los artistas de más renombre por ser ampliamente traducido a numerosas lenguas y representado en todo el mundo. En la opinión de Soria Olmedo (2004: 339), García Lorca es “un clásico moderno”, dado que su obra, al levantar cuestiones universales, suscita “una polvareda de discursos críticos” (2004: 403). A raíz de lo dicho, no es de extrañar que la creación artística del autor posea un inestimable valor intertextual funcionando como una especie de “cámara de ecos” (Barthes, 1978: 84). Uno de los autores que se vio impresionado por el legado del autor granadino es Jorge Díaz (1930–2007), un dramaturgo

chileno, radicado en Madrid desde finales de los años sesenta. Su estancia en la capital española, que en un principio no iba a ser duradera, inauguró tres décadas de una intensa labor teatral en España.

La conducta de los dos dramaturgos guarda una serie de similitudes que se explican en la actividad itinerante de los grupos teatrales que crearon (*La Barraca* en el caso de García Lorca; el *Teatro del Nuevo Mundo* y los *Trabalenguas*, ambos fundados por Jorge Díaz), así como en el compromiso social que obliga a los autores a ponerse siempre de lado de los desfavorecidos mostrando una gran sensibilidad hacia la situación de desventaja de las mujeres que se observa en sociedades patriarcales. A modo de ejemplo, cabe mencionar las creaciones femeninas de la trilogía rural lorquiana o *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores* (1935). Por otro lado, conviene citar algunos ejemplos de papeles femeninos que pueblan la prolífica creación dramática de Díaz tratándose de mujeres de una fuerza inquebrantable que se enfrentan a diferentes adversidades con dignidad y firmeza o se someten dócilmente a la dominación masculina: *Mata a tu prójimo como a ti mismo/ Esplendor carnal de la ceniza* (1974), *El vals de las solas* (2003), *Paisaje en la niebla con figuras* (1989), *Canción de cuna para un anarquista* (2003), etc. Finalmente, tanto García Lorca como Díaz presentan una enorme agilidad a la hora de configurar el espacio dramático, portador en ambos autores de una importante carga semántica.

A pesar de que García Lorca nunca estuvo en Chile, ya que no pudo aceptar la invitación a Santiago que le llegó de parte de Vicente Huidobro (Gibson, 2008: 559), el interés por el autor granadino fue notorio en el Cono Sur, debido al éxito de la gira por Argentina y Montevideo del año 1933. Durante la estada del andaluz en Buenos Aires, García Lorca congenió con Pablo Neruda, el futuro cónsul de Chile en Barcelona y Madrid. Los años siguientes afianzaron la amistad entre los dos poetas (EFE, 1996). Fue García Lorca quien presentó la figura de Pablo Neruda en el recital que se orquestó en 1934 en la Universidad Complutense anunciando una “poesía que no tiene vergüenza de romper moldes, que no teme el ridículo y que se pone a llorar de pronto en mitad de la calle” (citado en Caudet, 2005: 254). Por su parte, Pablo Neruda compuso la famosa *Oda a Federico García Lorca*, que integró la segunda versión de *Residencia en la tierra*, publicada en Madrid en 1935, además de convertirse en el portavoz de las víctimas de la Guerra Civil con *España en el corazón* (1937). Asimismo, en la opinión de Teodosio Fernández (1982: 15) la llegada de Margarita Xirgu a Chile en 1938, que llenó la cartelera de los teatros con las obras de García Lorca, fue crucial para la renovación de la escena chilena de los años cuarenta. Esa regeneración teatral contribuyó de forma decisiva al florecimiento de la dramaturgia nacional de los cincuenta (Valjalo, 1986: 3) dando frutos inesperados, como era la vocación dramática de Jorge Díaz, por aquel entonces un joven estudiante de Arquitectura de la Universidad Católica.

Tanto la amistad entre Pablo Neruda y García Lorca como las circunstancias de la muerte de este segundo quedan plasmadas en varias obras de Jorge Díaz. A modo de ejemplo, cabe señalar dos obras biográficas del poeta chileno: *Desde la sangre y el silencio. Fulgor y muerte de Pablo Neruda* (1981) y *Pablo Neruda viene volando* (1991). En esta segunda, el personaje que representa a Federico pronuncia un parlamento premonitorio que anuncia el trágico final del poeta granadino:

Oigo sonidos negros. Es un relincho. Las pezuñas de un toro. Es la vibración oscura de la seta venenosa. Toda la tierra tiembla cuando zapatean las gitanas de Granada. [...] ¿Qué es ese relincho? ¡Son los muertos que arañan con sus manos la tierra! ¡Ya vienen los enterradores! Han cerrado todas las ventanas. ¡Dios mío, se me han olvidado todas las oraciones! ¡Solo recuerdo mis últimos versos! (Díaz, 2002: 284).

Tras un significativo silencio, el personaje de Pablo recita un fragmento de *Explico algunas cosas* que da cuenta de su compromiso con la causa republicana:

[...]
Preguntaréis por qué mi¹ poesía
no os habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de mi país natal.
¡Venid a ver la sangre por las calles!
Venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles (como se cita en Díaz, 2002: 284).

Asimismo, en 1998 en Santiago se estrena *Federico, un niño que cumple cien años*, una obra con la que se celebra el centésimo aniversario del nacimiento del autor andaluz. Se trata de una obra biográfica que presenta la visión de un eterno “niño-poeta” (Díaz, 2000: 191), que se impregna de la poesía y de la tradición rural durante la infancia. Este privilegio se debe a la presencia de las criadas y nodrizas que encontraron empleo en la casa de Fuente Vaqueros, especialmente de Dolores Cuesta Cañete, conocida como “La Colorina”: “Federico tenía una nodriza, una nana, que lo perseguía por los corredores cuando le robaba la mermelada. Eran cómplices del juego, del cante popular y de los mundos secretos” (Díaz, 2000: 193). La pieza, en la que predomina el discurso poético y diegético (García Barrientos, 2007: 60–61), está repleta de fragmentos de poemas y canciones de García Lorca en los que el autor integra breves muestras del folclore popular. Como señala Tadea Fuentes Vázquez (1990: 9): “El poeta no las olvidará nunca [...] Se borrarán como palabras, pero quedarán incorporadas como actitud, como ingrediente de su creación

¹ En esta versión, Jorge Díaz se toma la licencia de sustituir el adjetivo posesivo “su” por “mi”, con lo que el poema se vuelve más personal.

poética”. Según Guillermo Díaz-Plaja (1968: 16) una de las constantes en la obra lorquiana es “la inteligente y armónica fusión de los elementos tradicionales y los restauradores por la espléndida aleación de un sabor clásico y una renovadora y juvenil curiosidad”.

La influencia de García Lorca en el teatro de Jorge Díaz no se limita únicamente a estas tres obras biográficas que acabamos de mencionar. Cabe destacar que el autor chileno se sentía impresionado por *Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*, cuya protagonista parece encarnar “la divisa ibérica que viene de las canciones de cuna «Solo estás y solo vivirás»” (García Lorca, 2001: 85). Además, en esta obra el dramaturgo andaluz dibuja la imagen de Granada, percibida como una ciudad cerrada, doméstica e íntima, al igual que la presenta en una de sus conferencias: “Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos” (García Lorca, 2001: 55) destacando el “alma íntima y recatada de la ciudad, alma de interior y jardín pequeño” (2001: 66). La intertextualidad de *Doña Rosita la soltera* se hace notar ya en *Ópera inmóvil* (1988), conocida también bajo el título *Dulce estercolero*, una obra de tinte grotesco en la que Jorge Díaz aborda el tema de la creación artística puesta al servicio de la dictadura. Una de las protagonistas que representa las artes escénicas pronuncia una selección de fragmentos de la obra lorquiana:

Toyita: ¿Y qué más puedo decir...? Hay cosas que no se pueden expresar porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera, nadie entendería su significado Me entendéis si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola. Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía. ¿Por qué, entonces, la esperanza me persigue, me ronda y me muerde...? ¡la esperanza!² (Díaz, 1996: 95).

El presente parlamento de Toyita resalta una arrolladora soledad de la protagonista frente a un mundo hostil e implacable. *Ópera inmóvil* presenta una paulatina degradación de los personajes que no escapan a los efectos de la animalización, convertidos en unas gallinas amnésicas que no producen más que estiércol propagandístico a cambio de obtener subvenciones. La tragedia de estos artistas vendidos al sistema radica en la aniquilación de lo humano, así como en una irreversible pérdida identitaria. Pese a las diferencias en la recepción del personaje que se traduce en la des-familiarización (Ryngaert y Sermon, 2006: 18) de Toyita y la humanización de Doña Rosita, las dos protagonistas adoptan una actitud pasiva, de resignación. Están a la espera de un cambio que no llega a producirse.

Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores parece haber influido también en *Paisaje en la niebla con figuras* (1989), una obra de Jorge Díaz

² Se trata de dos réplicas de Doña Rosita que en el parlamento de Toyita aparecen con el orden alterado (García Lorca, 2007: 150–151).

titulada en otras ocasiones *El estupor* o *Contra el ángel y la noche*. La protagonista de este drama, Paloma, es una mujer de cuarenta y cinco años, “su aspecto es ligeramente excéntrico, pero no grotesco” (Díaz, 1996: 177). La construcción del espacio, recargado de muebles antiguos, da la impresión de que Paloma intenta “aparentar un nivel de vida inexistente” (1996: 177). El personaje femenino mantiene una relación paradigmática de semejanza con este espacio que, siguiendo las palabras del dramaturgo, “tiene algo de decadente” (1996: 177). El nombre de la protagonista, al igual que en la comedia lorquiana, es dotado de una gran simbología que nos aventuramos a esclarecer a lo largo de este análisis. Paloma es una mujer que vive de espaldas a la realidad sin enterarse de lo que pasa a su alrededor. De esta forma, la mujer adopta la postura del exilio interior que se traduce en una especie de “autismo social” (Salabert, 1982: 85) o, en otras palabras, la reclusión en el mundo interior de la protagonista, lo cual se debe al miedo a las represalias políticas o al enjuiciamiento social.

La obra recrea el ambiente vivido en Chile en los años próximos a la transformación democrática que empezó en marzo de 1990, es decir, en el momento en el que Patricio Aylwin asumió la presidencia de la República. El traspaso del poder se efectuó bajo la vigilancia de las fuerzas armadas, controladas por Pinochet. Sin embargo, el declive de la dictadura no estaba exento de manifestaciones masivas en contra del régimen, así como de acusaciones por la violación de derechos humanos. El Gobierno militar se encargó de deshacerse de sus antiguos colaboradores que se manchaban las manos haciendo el trabajo sucio: los asesinatos, torturas, desapariciones forzadas de personas, etc. Mario, uno de los personajes de *Paisaje en la niebla con figuras*, es precisamente un antiguo torturador que a finales de la dictadura se convirtió en un estorbo que era preciso eliminar. La acción de la obra comienza con la llegada de Mario a la casa de Paloma, donde el hombre piensa alojarse unos días antes de huir al extranjero. No obstante, sus planes se tuercen debido al hecho de que es reconocido por una amiga de Paloma, así como por la traición de sus antiguos compañeros de la policía política. La revelación del turbulento pasado de Mario, o bien de Alfonso Gálvez, hace estallar en añicos la convicción de Paloma de que “[e]n este país no se tortura” (Díaz, 1996: 206) a nadie.

A raíz de lo dicho hasta aquí, la casa de Paloma desempeña una doble función. Por un lado, es un lugar relativamente seguro que protege a la protagonista de los peligros que acechan en el exterior, pero por otro, es una especie de prisión que sella la soledad y la falta de evolución de Paloma, atrapada en una existencia inauténtica. Rosa, la mejor amiga de la protagonista, compara la casa de Paloma con una pecera que forma parte del decorado: “Y como se ve que tú eres Piscis: no vives en la tierra sino dentro de esa pecera” (Díaz, 1996: 184). Después de hacer el amor con Mario, Paloma se dispone a abandonar la casa. En un monólogo dirigido al pez, la mujer reconoce que: “Esta casa es una pecera” (1996: 196) y que ella misma es “más pez que pájaro”. Siguiendo toda esta serie de metáforas acuáticas, la mujer compara las

“cosas inútiles” que ha acumulado durante años con las “escamas” (1996: 197) de su piel: “Me iré con las maletas cargadas de basura: frascos de pastillas, documentos, agendas, zapatillas, enaguas... Como si todo eso me pudiera quitar el miedo” (1996: 197). Como podemos ver, el nombre de la protagonista es contradictorio, dado que simboliza la libertad de la que Paloma carece. Como señala Juan Eduardo Cirlot (1992: 353), las palomas representan “espiritualidad y poder de sublimación”. En el psicoanálisis freudiano este último concepto es una especie de mecanismo de defensa, definido como una “trasposición [...] una resignación de las metas sexuales, una desexualización” (Freud, 1992: 32). En otras palabras, se trata de desviar la energía pulsional hacia otras metas que sean, preferiblemente, de provecho social³. Uno de los parlamentos de Mario parece corroborar nuestra tesis de que la cartomancia a la que se dedica Paloma es una forma de evasión de la realidad circundante:

Soy yo el que podría anunciarle su futuro: seguirá envejeciendo y seguirá soñando, porque el hambre no se engaña con sueños, y usted tiene hambre de cama, de hombres. [...] El Tarot la ha dejado ciega, sorda y muda. Está encerrada en una celda de naipes. Basta un soplo para que se venga abajo (Díaz, 1996: 208).

Paloma reúne varias características propias de los personajes lorquianos. En primer lugar, esconde un pasado traumático: el hecho de haberse casado con un hombre impotente que se suicidó durante la noche de bodas. A partir de entonces, la mujer fingió que nunca se había casado. Decidió alejarse del mundo exterior guardando en un viejo baúl el recuerdo de aquella noche dolorosa y sumamente vergonzosa. Esa mentira se fundamenta en el miedo por el qué dirán, así como por el daño que pueden causar las malas lenguas. En síntesis, Paloma es una mujer que reprime sus deseos sexuales alejándose del mundo exterior y volviéndose cada vez más adentro. En este sentido, la actitud de la protagonista que se retira voluntariamente de la vida social recrea el arquetipo de una viuda-virgen que en las sociedades patriarcales se consideraba como muerta en vida.

Asimismo, el drama evoca la simbología de la luna lorquiana que constituye un presagio de la muerte. Como indica Díaz-Plaja (1968: 66) “luna y sangre son espejo de Muerte y Vida”. Mientras que “la sangre [es] caliente, roja, frenética en la agonía; la luna [es] fría, pálida e impasible” (1968: 66). Esta dicotomía entre la vida y la muerte, o bien, entre la sangre y la luna se hace notar en dos momentos concretos: la noche de bodas que acabó con el suicidio del joven marido y la noche en la que Paloma hizo el amor con Mario. Estos dos acontecimientos, alejados en el tiempo, ocurrieron durante “una noche de cuarto menguante” (Díaz, 1996: 203). La reiteración de esta situación dramática pone de relieve el papel de la fatalidad insistiendo en el

³ Jorge Díaz recurre a la teoría psicoanalítica de Sigmund Freud en varias obras teatrales para adultos. Su interés gira en torno a diferentes manifestaciones del complejo de Edipo tanto a nivel íntimo-familiar como sociopolítico (Werman, 2019).

A pesar de que la luna de *Paisaje en la niebla con figuras* goza únicamente de una presencia muda, la configuración geométrica del drama le reserva un papel protagónico en la elaboración del significado metafórico de la obra.

A tenor de lo expuesto hasta aquí, el drama presenta la desgracia de la protagonista que vuelve a aislarse del mundo exterior. La categoría del personaje guarda una estricta relación con el espacio que expone la existencia de la dialéctica dentro/fuera. El interior de la casa de Paloma completa la caracterización de la protagonista que parece no encajar en el mundo actual. Además, Díaz juega con la metáfora de la pecera que deforma la percepción del exterior. Finalmente, el título del drama alude a esta falta de exactitud o confusión por medio de la imagen de la niebla que da cuenta de la imposibilidad de saldar las cuentas con el pasado dictatorial, aunque, por otra parte, el paisaje brumoso parece presagiar el irremediable ocaso del régimen. Sin embargo, en el mundo exterior Paloma divisa unas figuras que se desdibujan en la niebla hasta el punto de que la protagonista no sabe distinguir a qué grupo pertenecen: el de las víctimas o el de los antiguos verdugos. En resumidas cuentas, el título de la obra pertenece a la categoría de lo que Ginestier (1961: 126) entiende por un “titre mystérieux” [título misterioso] que adquiere un sentido adicional en el momento en el que concluye la obra. Siguiendo la terminología propuesta por García Barrientos (2007: 118), estamos ante un procedimiento de tematización de los elementos espaciotemporales.

Como se ha podido constatar, Jorge Díaz se sentía impresionado tanto por la figura de Federico García Lorca como por su creación teatral y poética. En las obras biográficas, el poeta andaluz aparece retratado como un autor joven, despierto, lleno de pasión, capaz de auscultar la realidad circundante para plasmarla después en sus obras comprometidas con la causa social. Una de las características que une a ambos autores es la disposición a sacar del olvido la situación de los grupos marginalizados, independientemente de la vigente retórica sociopolítica. Jorge Díaz permanece fiel a esta óptica hasta el final (Robles Poveda, 2015: 11), centrándose en, como los denomina el propio dramaturgo, los “perdedores” (como se ha citado en Guerrero, 2000: 17), “los grandes derrotados [...] «los de siempre»” (como se ha citado en Guerrero del Río 2016: 191).

Asimismo, cabe destacar que aparte de las citas textuales que, en algunos casos, constituyen un amasijo de conceptos o metáforas lorquianas, Jorge Díaz se vale de diferentes símbolos entre los que destaca la representación de la luna. Entre otros rasgos comunes que presentan los dramas analizados en este artículo conviene mencionar: la situación privilegiada del discurso poético, así como la semantización de las categorías del personaje, tiempo y espacio que, además, mantienen una serie de relaciones paradigmáticas de semejanza.

Referencias bibliográficas

- Barthes, Roland (1978): *Roland Barthes por Roland Barthes*, Barcelona, Editorial Kairós.
- Caudet, Francisco (2005): *El exilio republicano de 1939*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Cirlot, Juan Eduardo (1992): *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Editorial Labor.
- Díaz, Jorge (1996): *Antología Subjetiva*, Santiago de Chile, RiL editores.
- Díaz, Jorge (2000): *La orgástula y otros actos inconfesables. Antología de Teatro Breve*, Santiago de Chile, RiL editores.
- Díaz, Jorge (2002): “Pablo Neruda viene volando”, en Jorge Díaz Gutiérrez y Nissim Sharim Paz (eds.), *ICTUS. La palabra compartida: antología*, T. 2, Santiago de Chile, Edebé- Editorial Don Bosco S.A. pp. 254–311.
- Díaz-Plaja, Guillermo (1968): *Federico García Lorca: su obra e influencia en la poesía española*, Madrid, Espasa-Calpe S.A.
- EFE (1996): “Chile homenajea a Lorca y recuerda su gran amistad con Pablo Neruda”, *El País*, 23/08/1996, <https://elpais.com/diario/1996/08/23/cultura/840751202_850215.html>.
- Fernández, Teodosio (1982): *El teatro chileno contemporáneo (1941–1973)*, Madrid, Editorial Playor.
- Freud, Sigmund (1992): *Obras completas. Volumen 19*, Buenos Aires, Amorrortu editores.
- Fuentes Vázquez, Tadea (1990): *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, Granada, Universidad de Granada.
- García Barrientos, José Luis (2007): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Editorial Síntesis.
- García Lorca, Federico (2001): *Conferencias*, Granada, Editorial Comares.
- García Lorca, Federico (2007): *Doña Rosita la Soltera o El lenguaje de las flores*, Madrid, Alianza Editorial.
- García Lorca, Federico (2009): *Bodas de sangre*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- Gibson, Ian (2008): *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, Barcelona, DeBolsillo.
- Ginestier, Paul (1961): *Le théâtre contemporain dans le monde*, Presses Universitaires de France.
- Guerrero, Eduardo (2000): *Conversaciones. Jorge Díaz: un pez entre dos aguas*, Santiago de Chile, RiL editores.
- Guerrero del Río, Eduardo (2016): *Jorge Díaz: el anarquista insomne. Biografía de un hombre de teatro*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Robles Poveda, María Magdalena (2015): *Entre dos orillas: Jorge Díaz (1930–2007). Una aproximación a su obra dramática* (Tesis doctoral), Universidad de Salamanca.
- Ryngaert, Jean-Pierre et Julie Sermon (2006): *Le Personnage Théâtral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales.
- Salabert, Miguel (1982): “El exilio interior”, *Tiempo de Historia*, VIII (92–93), pp. 82–99, <<http://hdl.handle.net/10366/29216>>.
- Soria Olmedo, Andrés (2004): *Fábula de Fuentes. Tradición y vida literaria en Federico García Lorca*, Madrid, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Valjalo, David (1986): “Se levanta el telón”, *Literatura chilena, creación y crítica*, 36–37, pp. 2–3.
- Werman, Anna (2019): “Elementos del psicoanálisis freudiano en algunas obras de Jorge Díaz: *Fanfarria para marionetas* (2001), *Padre nuestro que estás en la cama* (2002), *Pasión de las marionetas* (2003)”, *Itinerarios*, 30, pp. 55–70, <DOI: 10.7311/ITINERARIOS.30.2019.04>.

García Lorca's Aesthetics in the Theater of Jorge Díaz

Keywords: Federico García Lorca — Jorge Díaz — intertextuality — moon — *Landscape in the fog with figures*.

Abstract

This article investigates of Federico García Lorca's on Jorge Díaz's theatrical works written in the 1980s and 1990s. The Andalusian author has become a source of inspiration for the Chilean playwright both in terms of his biography and his literary aesthetics. The paper examines an intertextual dialogue between several Works by Jorge Díaz (*Opera immobile*, *Landscape in the fog with figures*, *Federico, a child who turns one hundred years old*) and some of Lorca's texts (*Doña Rosita the Spinster*, *Blood Wedding* and popular poetry). Following the methodological precepts of J. L. García Barrientos and P. Ginestier, we have come to the conclusion that the dramas of Jorge Díaz are impregnated with Lorca's metaphors. The presence of the moon in *Landscape in the fog with figures* is worth mentioning as it conditions the dramatic architecture of the work. In addition, we present a series of common features in the dramaturgy of both authors, such as the semantization of spatiotemporal elements and their paradigmatic relationship with the category of the character.

VARIA

MARIA FILIPOWICZ-RUDEK

ORCID: 0000-0001-9052-5369

Centro de Estudios Galegos

Universidad Jaguelónica de Cracovia

Correo: maria.filipowicz-rudek@uj.edu.pl

Mujeres a la luz del pensamiento nacional: un viaje a través de la creación transcultural de Sofía Casanova Lutosławska

Palabras clave: transculturalidad — feminismo — pensamiento nacional — Sofía Casanova — literatura.

Resumen

La vida y obra de Sofía Casanova Lutosławska (Almeiras, A Coruña, 1861–Poznań, Polonia, 1958) no sólo coincide con el florecimiento del pensamiento acerca de la nación como comunidad, sino también con un momento especial en la historia de las dos patrias de la escritora, en las que las ideologías nacionales se vuelven dolorosas. El entusiasmo político de la intelectual hispano-polaca, el peso de las inclinaciones derechistas que se le atribuyen, no son monocromáticas, ni tampoco las críticas sobre la posición y el papel de la mujer en el mundo contemporáneo a la escritora. El artículo ofrece una contextualización e interpretación transcultural de los pasajes más interesantes dentro de la variada obra de Casanova (su prosa y su periodismo), en la que el tema de la mujer pasa a un primer plano. La tensión entre las aspiraciones de liberación nacional de Polonia en el final de las Particiones, en la que Casanova estuvo involucrada por su esposo, y los movimientos de emancipación femenina con los que tuvo contacto directo, aportó una perspectiva interesante a su pensamiento. El artículo, que busca las posibles inspiraciones de la escritura hispano-polaca y su conexión con el pensamiento acerca de la mujer en esa época, subraya el carácter autónomo de su obra, que saca energía de la condición transcultural.

Introducción

Los fundamentos intelectuales de la emancipación de la mujer ya tienen su historia, aunque no tan larga, y se puede constatar que los comienzos de la reflexión sobre este tema coinciden con el desarrollo del pensamiento nacional. La figura y la creación de Sofía Casanova Lutosławska (1861–1958),

una escritora y periodista española que vivió casi toda su vida en Polonia, es extremadamente interesante en este contexto, no sólo porque es transcultural, ya que saca de dos fuentes de la cultura y la mentalidad polaca y española, sino también por ser un ejemplo de una vida emancipada, vivida con una gran consistencia, una vida que resiste a los estereotipos, aunque se la suele situar en el seno de las cosmovisiones conservadora y nacionalista de su tiempo, hoy desacreditadas desde la perspectiva histórica. Vale la pena presentarla, especialmente en la óptica conjunta nacional y feminista, porque Casanova a pesar de los sólidos estudios sobre su vida y trabajo en España (Martínez Martínez, 1999; Pazos, 2010; Osorio, 1997) y fuera de España (Alayeto, 1992; Hooper, 2008) es conocida sólo por quienes están interesados en la presencia de las mujeres en el periodismo, y por aquellos que sacan a la luz las huellas intelectuales e históricas de la cultura gallega (Bernárdez Rodal, 2013: 208). En Polonia, en cambio, es conocida por los escasos investigadores de los logros de la familia Lutosławski, así como entre los hispanistas.

Desde una perspectiva polaca, parece que son las inspiraciones polacas las que marcaron la trayectoria creativa de Casanova. Vale la pena acercarnos al tema, como parece, no tan ampliamente reconocido en el entorno hispano. Este contexto puede contribuir mucho a la interpretación de los aspectos ideológicos de su escritura, que genera mucha controversia y causa bastantes problemas a los críticos contemporáneos de la escritora. La perspectiva polaca tiene sobre todo un valor histórico, la vida de Sofía Casanova, relacionada de un modo tan profundo con Polonia, coincide con los acontecimientos más difíciles de este país en su historia moderna. Casanova sólo participa en parte en estos acontecimientos, aunque el hecho de que ella viva durante casi un siglo la convierte en un testigo único de esta turbulenta historia.

La perspectiva polaca también tiene una dimensión personal para Casanova. Polonia se convierte en la segunda patria de la escritora española como resultado de una controvertida decisión para sus familiares de casarse con un casi desconocido representante de la burguesía agraria polaca con grandes ambiciones intelectuales.

Momentos clave en la biografía

La segunda mitad del siglo XIX fue un período de contactos relativamente escasos entre Polonia y España. Ciertamente, ni la ubicación geográfica ni la situación económica o política propiciaban un conocimiento más profundo y más amplio. A pesar de esto, muchos testimonios literarios y de memorias documentan los viajes de los polacos que fueron llevados a la exótica España por “el destino o la curiosidad por el mundo” (Sawicki, 1996: 7) y la conciencia del paralelismo de su propia historia está viva en ambas naciones. El conocido trabajo del historiador polaco Joachim Lelewel de 1835, *Historyczna para-*

lela Hiszpanii z Polską w XVI, XVII, XVIII wieku (El paralelo histórico de España con Polonia en los siglos XVI, XVII y XVIII) determina la percepción de España en Polonia. Es parecido el caso de la imagen de Polonia en España. El país eslavo, como argumenta Juan Fernández-Mayoralas Palomeque, funcionó como un baluarte del catolicismo y al mismo tiempo como el símbolo de la caída histórica de la que fuera una gran nación:

[...] la lejanía y el desconocimiento recíproco favorecen que los paralelismos —construidos a partir de una visión distante, de carácter esquemático y simplificador— desembocaran en una identificación simbólica, siempre que se dieran ciertas condiciones; probablemente, esto no podría haber sido posible de tratar de pueblos más próximos y mejor informados (Fernández-Mayoralas Palomeque, 2012: 171).

La decisión de una joven española de casarse con un intelectual polaco, después de una relación relativamente corta, y viajar con él hacia un mundo desconocido, debe evaluarse en este contexto como una decisión audaz y ambiciosa, y probablemente en gran medida, si no consciente, intuitiva. Más aún, si no fue del todo bien recibida por la familia. De hecho, la elección de Sofía, de modo completamente inconcebible para ella al principio, cambiará su vida en todos los aspectos posibles. Desde la perspectiva de hoy, a menudo se la suele considerar como una oportunidad inesperada que le permitió a la joven poeta con conexiones en la corte española divisar horizontes más amplios que de otra forma serían inaccesibles. Se desarrolló un tipo especial de relación entre los jóvenes, y no fue, según declaran los dos, una atracción física. A Sofía le fascinó el intelecto del pretendiente y Wincenty valoró los versos de Sofía, al parecer por su autenticidad a la hora de transmitir la esencia del pesimismo español, mientras desaprobaba su tinte subjetivista, que perdía en comparación con el pesimismo polaco, causado más bien por motivos morales y comunitarios (Lutosławski, 2021: 166–167).

Wincenty

Wincenty Lutosławski parece ser una figura problemática para muchos biógrafos de Sofía Casanova y a menudo se le percibe como un teórico excéntrico e incluso un idealista despótico que, forzando sus creencias escasamente racionales sobre la fuerza de voluntad, contribuyó a la muerte de su propia hija de cinco años (Martínez Martínez, 1999: 94; Osorio, 1997: 24–25). Es realmente difícil evaluar hoy de modo arbitrario este suceso, cuyo estigma suele ser indeleble, lo cierto es que venía acompañado de fuertes emociones y los recuerdos de ambos padres escritos independientemente años después revelan un trauma profundo (Lutosławski, 1933: 214–215; Casanova, 1916). La lectura atenta de estos recuerdos no deja dudas de que el matrimonio de Sofía y Wincenty no fue exitoso y que no sólo la trágica muerte de su hija tuvo un

impacto en la disolución total del vínculo. Lutosławski era consciente de las enormes diferencias que ya desde el principio podían separarlos. Recordando en sus memorias *Jeden łatwy żywot* (1933) el tiempo del noviazgo, escribe con asombrosa honestidad:

Estábamos a sólo unas semanas de la boda, que se iba a celebrar el 19 de marzo. Era un tiempo lleno de preparativos para el hecho irrevocable que se suponía que une el destino de dos personas con diferentes antecedentes, disposiciones, talentos y vida interior. Es cierto que, después de darnos cuenta de estas enormes diferencias que nos dividían ya en octubre de 1886, hicimos un acuerdo por escrito que las formalidades de la iglesia y civiles no debían obligarnos. Nos reservamos la libertad de romper el lazo entre nosotros de modo unilateral si el intento de la convivencia fallara. Este acuerdo sólo tenía a dos de nosotros como testigos, y no éramos conscientes de su importancia. [...] Consideramos los trámites legales y eclesiásticos una licencia hecha con prejuicios del entorno. Ambos éramos incrédulos y defensores de la libertad individual para regir nuestro propio destino (Lutosławski, 1933: 159).

Si podemos creer a Lutosławski, Sofía tomó una decisión consciente, sucumbiendo a la presión del joven pretendiente, pero no sin reflexión y de una manera bastante autónoma y basada más bien en un modelo de compañerismo. Estaba enamorada, pero de un modo poco estándar, así describía a su esposo en las entrevistas hechas años después de la ruptura:

Al principio no me gustaba. Pero era un hombre superior. Un gran talento. Aquello me cautivó más (Estévez Ortega, 1925, *apud* Martínez Martínez, 1999: 58).

El matrimonio con Lutosławski, tan atípico desde el principio, por un lado, introduce a Sofía en la órbita de la reflexión sobre el tema de la nación en construcción que le asigna a la mujer un papel pasivo, estrictamente definido en la sociedad. Sin embargo, este mundo de ideas en construcción no era homogéneo. Vale la pena diferenciar con precisión a estas alturas las esferas de influencia a las que, en primer lugar, pertenecía ciertamente el pensamiento original de Wincenty Lutosławski, pero también la actitud conservadora en el hogar de la familia Lutosławski, y más tarde la figura de un amigo de la familia, Roman Dmowski, el principal ideólogo del nacionalismo polaco, con quien Sofía y sus hijas tenían lazos muy cercanos de amistad. Por otro lado, la posición económica y social de su esposo, así como las turbulencias de la historia europea y el complicadísimo destino, le permitieron a Sofía, no sin contribución por parte de su gran talento e inteligencia extraordinaria, desarrollar sus capacidades creativas y convertirse en una mujer independiente, en una intelectual. Su situación transcultural no carecía de importancia en este caso. Sin embargo, este modelo de actividad social e intelectual femenina no sólo tenía que ver con Sofía Casanova, ella misma lo notó en su entorno y le asignó un carácter nacional polaco, en contraste con el español.

¿Cómo era Lutosławski? Era un hombre dotado de una inteligencia brillante, de una gran memoria y una mente especulativa, dispuesta a considerar

las cosas y los eventos de una forma accesible para la mente. Al mismo tiempo, se caracterizaba por una diligencia extraordinaria y una sed inagotable de conocimiento. Aunque hoy sea un filósofo bastante olvidado, por no decir desatendido, todavía es apreciado en el mundo por sus contribuciones como experto en la obra de Platón, ya que inventó el método original de la estilometría, según el cual describió la cronología de este clásico, considerada hasta hoy como aceptable. En su tierra natal, Lutosławski disfrutó de un escaso interés por parte de los especialistas, y esto se debe a que, como afirman los investigadores de su obra en los últimos años, la censura y la autocensura del período de la República Popular de Polonia, condenó al olvido sus trabajos anteriores, así como los escritos de posguerra, los que constituyen una síntesis de su pensamiento filosófico. Algo tenía que ver también con su rotundo antibolchevismo como sin duda alguna también el estigma de la excentricidad, por no decir locura, que sigue acompañando al filósofo hasta hoy (Pawłowski, 2006: 10–11). *Opus vitae* de Lutosławski es un trabajo bastante extenso, sin embargo, vale la pena presentar de forma selectiva aquellos aspectos que arrojan una luz interesante sobre el tema de la ideología nacional que estaba tomando forma a caballo de los siglos XIX y XX, de la cual Wincenty no sólo fue coautor, sino también uno de los animadores más asiduos.

En torno al mesianismo nacional

Las dos cuestiones que aquí más nos interesan, la cuestión del género y la cuestión de la nacionalidad, las incluyó Lutosławski en una disertación titulada *Teoria osobowości (Teoría de la personalidad)*, que junto con la *Klasyfikacja poglądów na świat (Clasificación de las visiones del mundo)* y *Odkrycie Boga (Descubrimiento de Dios)* constituyen la compilación más completa de las opiniones del filósofo, desarrollada a principios de la década de 1950 sobre la base de disertaciones publicadas anteriormente en otros idiomas (en polaco no apareció hasta 2004). *La metafísica*, este es el título que le dio a su último trabajo Lutosławski, presenta los puntos de vista del filósofo sobre los componentes más importantes de la realidad y de la cognición humana: el mundo externo, el hombre y Dios. Las visiones del mundo se presentan en un enfoque dialéctico destinado a demostrar la visión más completa del mundo, que es en opinión del filósofo polaco el mesianismo, es decir, la misión nacional, como la culminación de la historia del desarrollo de las cuestiones filosóficas y la cosmovisión definitiva del ser individual. El mesianismo, como una visión elitista, presupone la existencia necesaria de un alma libre e inmortal y de Dios, pero también de la conciencia de la misión compartida entre personas espiritualmente cercanas, que crean una relación suprafísica que une a las personas de muchas tribus en la asimilación voluntaria, independientemente de las diferencias de su origen. Según Lutosławski, el mesianismo no surge

sólo de la literatura romántica polaca, sino que se remonta hasta la antigua tradición filosófica, incluido Platón, el descubridor del espiritualismo (Mróz, 2004, XVIII). Según el mesianismo, así percibido, la misión de toda nación verdadera es servir a otras naciones, y no buscar privilegios ni dominación. Al mismo tiempo, la unidad de la humanidad sólo se puede lograr a través de ciertas herramientas, que son las naciones reales (Lutosławski, 2004, 89). Lutosławski advierte de los nacionalismos falsos, entre los cuales menciona el bolchevismo y el nazismo, que son radicalmente diferentes del mesianismo, que también elimina la diferencia y la lucha de clases.

Este fuego de conciencia nacional también aniquilará las diferencias y luchas de clase. Todas las clases serán conscientes de un objetivo común, ninguna competencia entre el capital y el trabajo perturbará la paz social, porque todos entenderán que ni el capital ni el trabajo son una fuente importante de riqueza (Lutosławski, 2004: 89).

Lutosławski creía que Polonia podría cumplir la misión de liderar naciones en el camino hacia la liberación, pero esto no tiene que suceder. También anticipó el proceso de unión de las naciones en sindicatos, por ejemplo, Polonia podría iniciar una Unión de los países de la Europa Central (Szymański, 2015: 122)

Las consideraciones ontológicas se llevan a cabo en el discurso de Lutosławski desde una perspectiva antropológica, la metafísica no es sólo una teoría del ser, porque el ser también es conciencia, un factor activo que configura la cognición y la visión resultante del mundo (Mróz 2004: XVIII-XIX). Por eso *Teoria osobowości (La teoría de la personalidad)*, que constituye una parte integral de la metafísica, intenta presentar las posibilidades y capacidades que el ser humano tiene en el proceso de cambiar el mundo. Sin embargo, es sólo sobre la base del pensamiento nacional que el tema de los rasgos de personalidad adquiere un significado especial. Estos son, como las habilidades adquiridas durante la vida, un medio para lograr el objetivo mesiánico del renacimiento de la humanidad y “liberarla de los efectos de la caída del hombre” (Lutosławski, 2004: 100)

La tesis básica, pero controvertida, sobre la que construye la teoría de la personalidad es la tesis sobre la preexistencia y la reencarnación (palingenesia o palingénesis). Según esta teoría es una equivocación decir que el hombre tiene un alma y un cuerpo en lugar de decir que es *un espíritu encarnado*, lo cual sólo puede entenderse experimentando la presencia de su propia existencia espiritual, la vida inmortal antes del nacimiento y después de la muerte, e independiente del cuerpo, ya que la relación que los conecta es temporal (Lutosławski, 2004: 108–110). El espíritu encarnado logra la plenitud de características, algunas de las cuales provienen del espíritu, y otras del cuerpo, siendo en parte innatas, en parte adquiridas. La teoría de la personalidad es un intento de enmarcar estas dependencias que operan en la encarnación.

El sexo

Según Lutosławski, el rasgo más obvio de la personalidad es el sexo, que se realiza de manera diferente en la esfera del espíritu y del cuerpo, “el sexo corporal no siempre corresponde al sexo del alma”. Según él, la masculinidad y la feminidad absolutas son muy raras y la mayoría de los seres humanos son en parte masculinos y en parte femeninos, mientras que el sexo corporal sólo corresponde aproximadamente al sexo espiritual (Lutosławski, 2004: 131–132). Esto se evidencia por el hecho de que otros dos rasgos de la personalidad, el genio y la santidad, de los cuales el primero es el polo masculino de la perfección y el segundo es el polo femenino, aparecen en diferentes formas. El genio aparece en la mujer y la santidad, en el hombre, por lo que “a veces las almas poderosamente masculinas tienen un cuerpo femenino y las almas esencialmente femeninas pueden encarnarse en cuerpos masculinos” (Lutosławski, 2004: 132).

El descubrimiento de las diferencias de género se realiza al interactuar los sexos opuestos, y su relación tiene una naturaleza dual, proviene del cuerpo y del espíritu. La atracción entre los sexos ocurre en ambos niveles, pero sólo el nivel espiritual se puede llamar amor, amor verdadero, el tipo de amor más fuerte, y ese amor une a dos personas para siempre. Según Lutosławski, la universalidad y la naturalidad del amor corporal, el deseo sensual, que viene escapando ante todos los intentos de regulación externa, constituye uno de los mayores misterios de la vida (Lutosławski, 2004: 132).

El amor espiritual dura para siempre, pero no todas las almas encuentran fácilmente a otra alma para sí misma: “El alma melliza puede adquirirse sólo después de numerosos esfuerzos y, a menudo, cuando creemos haberla encontrado, más tarde debemos reconocer nuestro error” (Lutosławski, 2004: 134). El matrimonio es un contrato público que vincula a dos personas de diferentes sexos, imponiéndoles, por el privilegio de una relación patente, ciertas obligaciones. El matrimonio, que es necesario como una regulación social de las relaciones sexuales, no necesariamente requiere amor, nisiquiera deseo. “El matrimonio como institución social sería superfluo en una sociedad en la que cada uno tendría su alma melliza y estaría indisolublemente unido a ella, pero esa sociedad no existe” (Lutosławski, 2004: 137).

La nacionalidad

De manera similar al sexo, Lutosławski trata la nacionalidad, entendida como el amor a una nación, que, como el amor al otro sexo, es capaz de transformar el destino de los individuos. La nacionalidad y el género se distinguen por el hecho de que la primera surgió, como escribe Lutosławski, sólo en los últimos años, mientras que el género ha dividido a las personas y a los

animales desde los tiempos más primitivos. Comprender una nación es difícil debido a la búsqueda errónea, históricamente condicionada, de identificar a la nación con la raza o la tribu entre las cuales se formó la nación. La esencia de la nación es de naturaleza metafísica y para comprenderla es necesario establecer las diferencias entre el origen tribal y la misión nacional:

[...] entenderemos entonces que la nación no son los habitantes del estado o las personas que usan un lenguaje común, sino un grupo de espíritus que tienen la misma calidad espiritual y la misma misión que cumplir por el bien de toda la humanidad. Ninguna nación verdadera puede ser reconocida independientemente de su servicio a la humanidad (Lutosławski, 2004: 143).

Los tan originales conceptos de Lutosławski, desde la perspectiva actual incluso utópicos, encontrarían el reconocimiento en el alma poética y elevada de Sofía ya desde el principio. Recordemos que el objetivo mesiánico estaba en el corazón de su matrimonio. Después de experimentar una iluminación repentina, Lutosławski decide casarse con Sofía en el segundo día de tratar con ella, inspirándose en la idea de concebir un descendiente masculino que salvaría a Polonia del cautiverio. Esta idea la toma prestada de la literatura romántica polaca, y exactamente de la obra maestra, *Dziady* (Los antepasados), escrito por Adam Mickiewicz entre 1823–1860. En la tercera parte del drama uno de los personajes, el padre Piotr, experimenta una visión sobre el futuro de la nación polaca oprimida, que imita el Apocalipsis de San Juan, en la que un héroe concebido de una madre extranjera llevará al pueblo polaco hacia la libertad:

Y su vida – afán de afanes
Y su dignidad – pueblo de pueblos;
De madre extranjera, su sangre de antiguos héroes,
Y su nombre será cuarenta y cuatro.

(Mickiewicz, 1982: 187–188, traducción de la autora)

Sofía

La admiración por la gran inteligencia del esposo, por su actitud de hombre de acción, grandes ambiciones y gran diligencia, pero también, en gran medida, por su reflexión sobre la esencia y la misión de la nación es, en mi opinión, una clave importante para interpretar la prosa de Casanova desde los primeros momentos de su actividad creativa. Incluso la desilusión en el matrimonio no cambiará esta actitud. En una entrevista para el periódico *Vida gallega* de la ciudad olívica, decía en 1925 sobre su ex marido: “Mi marido, un hombre de extraordinario talento, se ocupó únicamente de la filosofía y del estudio, olvidando sus otros deberes” (Estévez Ortega, 1925 *apud* Martínez Martínez, 1999: 35).

La vida viajera, que compartió devotamente con su esposo, la inspira a escribir prosa, arraigada en gran medida en la experiencia actual. Entre la casa familiar de Drozdów, Madrid y Kazan, en la que Wincenty da conferencias en la Universidad, se crean tres obras importantes de Casanova: *Sobre el Volga helado* (1903), *El doctor Wolski* (1894) y *Más que amor* (1908). Además de las implícitamente personales, encontramos en ellas muchas otras referencias a cuestiones nacionales, incluidas aquellas relacionadas con el papel de la mujer. La perspectiva transcultural le permite a Sofía hacerlo de una forma natural y al mismo tiempo de acuerdo con el espíritu de la época. Iniciado por Hume, más tarde desarrollado por Herder y continuado en el siglo XX por Wilhelm Wundt, el concepto de carácter nacional se entendió como una propiedad integral del “pueblo”, su “espíritu” o “genio”, que constituye el principal factor causal de los cambios históricos. Este concepto inició la reflexión sobre las diferencias nacionales y condujo a emprender unos extensos estudios culturales comparativos, e incluso contribuyó al desarrollo de estudios sistemáticos y detallados en lingüística, folclore y literatura. La búsqueda de un carácter nacional se convirtió no sólo en un objeto de investigación, sino también, y esto resulta interesante, esta búsqueda se estableció en la literatura y, de un modo particular, en la literatura de viajes, que fue popular en la época del Romanticismo y también posteriormente. La comparación de la situación de las mujeres polacas y españolas por parte de Casanova siempre beneficia a las primeras, allanando el camino para una reflexión más general. En *Sobre el Volga helado* observa:

Nada hay que dé tan exacta idea de la cultura de un pueblo como la situación que en su sociedad ocupa la mujer. La instrucción de esta, que es factor importantísimo en el desarrollo general, se cuida extremadamente en Polonia (Casanova, 1903: 33).

Y continúa más adelante:

Pero hay en Varsovia muchas mujeres que trabajan, que sin formar más asociaciones que las benéficas y sin desplegar al viento la bandera del feminismo que en Inglaterra y América es el emblema visible de las aspiraciones de unas cuantas histéricas solteras, van hacia la emancipación tal y como debe ser entendida por las mujeres sensatas. En Polonia hay doctoras, farmacéuticas, botánicas, agrónomas, literatas sin cuento que se han creado una posición independiente y que respetadas por todo el mundo, contribuyen poderosísimamente al progreso moral y material de su patria (Casanova, 1903: 36–37).

La educación y el aprendizaje permanente son una obsesión de Wincenty, él la implementa no sólo en relación con su propia familia. Él se siente responsable de la formación de sus hermanos menores confiados a él por su padre, de su esposa (desde el principio actúa con diligencia para que el polaco no le sea ajeno e incluso durante la luna de miel, que recién casados pasaron en Portugal, leen juntos en polaco el poema épico de Mickiewicz *Pan Tadeusz*, repitiéndolo laboriosamente verso por verso), y más tarde también de sus pro-

pías hijas. Por lo tanto, no extraña nada que, sin poseer ella misma una educación universitaria, Casanova aprecie enormemente la presencia en su entorno de mujeres educadas y que trabajan profesionalmente. Entre ellas está su cuñada Maria Lutosławska, esposa de Józef Lutosławski¹, el más joven de los hermanos de Wincenty. Maria terminó los estudios de medicina y trabajó toda su vida como médica. Su mejor amiga polaca fue Gabriela Balicka, la esposa de Zygmunt Balicki, el colaborador más cercano de Roman Dmowski, el principal ideólogo del nacionalismo polaco, como ya hemos dicho. Gabriela Balicka (1867–1962), conocida como Ela, fue una de las primeras mujeres polacas con el título universitario de doctora y la primera en graduarse en botánica. Hasta que Polonia recuperó la independencia en 1918, se dedicó principalmente a actividades sociales, científicas y educativas. En el período de entreguerras, cuando las mujeres polacas, junto con esta independencia tan esperada y lograda con tanto esfuerzo, obtuvieron el derecho de sufragio pasivo y activo en el mismo año de 1918, fue diputada en la parte del bando nacional en el Sejm (la Cámara Baja del Parlamento Polaco) en el primer, segundo y tercer mandato, y trabajó mucho para mejorar la situación de las mujeres (Luksa, 2017: 7).

El movimiento nacional polaco

La familia Lutosławski tenía amistad con los Balicki, principalmente en el período de su estancia en Cracovia (1899–1907), luego la familia Balicki también visitó Drozdów en numerosas ocasiones. Fue Balicki quien aceptó a Lutosławski en la Liga Nacional, el principal partido derechista polaco, que durante las particiones operaba en la clandestinidad en las tres partes divididas de Polonia. Pronto se arrepintió Balicki de esta decisión precipitada, ya que la mente crítica y visionaria de Lutosławski no toleraba muchos de los métodos de acción utilizados por los nacionalistas de la Liga (Wroniszewscy, 2019: 116–117). La casa de Lutosławski en la plaza *Na Groblach* en Cracovia fue un lugar de encuentro para la élite del movimiento nacional. La familia Balicki también visitó el salón llamado *Hiszpania* (España) dirigido por Sofía. Una de las personas habituales en el salón, la activista social de derecha Zofia Kirkor-Kiedroniowa, decepcionada con Dmowski y Balicki, ensalzó en su diario a Balicka y, sobre todo, a Casanova: “Siempre he lamentado que luego mi destino no me hubiera permitido un conocimiento más duradero y más estrecho de esta mujer, una de las pocas que a mí realmente me inquietaron” (Kirkor-Kiedroniowa, 1986 *apud* Luksa, 2017: 65).

El nacionalismo polaco de Dmowski difería fundamentalmente del prototipo inglés y alemán, basado en cuestiones raciales y retrospectivas, que se

¹ Józef y Maria Lutosławski fueron padres del compositor de fama mundial Witold Lutosławski.

referían a los míticos arios. Quizás por razones prácticas (no sería fácil poner a la Polonia eslava en el contexto del mito ario), el nacionalismo polaco fue bastante prospectivo, rechazó todas las tradiciones políticas anteriores y postuló un nuevo patriotismo. Polonia debía ser moderna, burguesa, étnicamente uniforme, rica, inspirada en las sociedades occidentales (Gawin, 2015: 223). Dmowski y Balicki fueron enemigos de la emancipación política y social de las mujeres. En sus escritos no prestaron atención a este tema, considerándolo un problema inexistente. Y si bien el distanciamiento hacia las feministas era de algún modo comprensible, debido a las simpatías hacia la izquierda de este grupo de mujeres (Gawin, 2015: 224), las opiniones, en cambio, expresadas en la privacidad de las casas, que reducían a las mujeres al papel de esposas, madres y educadoras de las generaciones posteriores de patriotas modernos, lejos de las cátedras universitarias y de las tribunas políticas de hoy, deben evaluarse en términos de hipocresía. Aprendemos sobre los puntos de vista de Dmowski a este respecto a partir de los extensos recuerdos de la hija mayor de Sofía y Wincenty, Manita (Maria Niklewiczowa, con quien Dmowski vivió hasta el final de sus días, en realidad como miembro de su familia):

El Sr. Roman no estaba a favor de que las mujeres hicieran estudios universitarios o de su trabajo en el campo político. Afirmaba que las mujeres deberían ser educadas para ser buenas esposas y madres, y así cumplir con su papel. [...] Para el Sr. Roman, una mujer debería estar totalmente subordinada a la vida de su esposo. No le daba mucha importancia al amor, afirmó que el matrimonio se había hecho para formar una familia, criar hijos, y el respeto mutuo, las pasiones compartidas, el mismo nivel cultural y moral eran más importantes que el amor. [...] El Sr. Roman no era enemigo de las mujeres, sólo se oponía a su trabajo político y científico. Argumentaba que las mentes de las mujeres eran completamente diferentes a las de los hombres, que era absurdo que la universidad fuera accesible para ambos sexos, y que el empleo remunerado de las mujeres era una anomalía (Niklewiczowa, 2001: 40–42, traducción de la autora).

Defendiendo su posición, argumentaba, como recuerda Manita, que las mujeres no deberían tomar un empleo remunerado, ya que como, por lo general, no están bien remuneradas colonizarían el mercado laboral, imposibilitando a los hombres mantener a sus familias de manera decente (Niklewiczowa, 2001: 40–42). La hipocresía de este tipo de pensamiento se basaba principalmente en el hecho de que fueron las mujeres educadas, inteligentes y ricas de la clase terrateniente, como, por ejemplo, Gabriela Balicka, las que contribuyeron a la difusión del movimiento nacional, creando sus propias organizaciones de mujeres y organizando en gran medida el trabajo educativo. Cuando, en 1918, a las mujeres se les otorgó el derecho al voto, fue Dmowski quien debió su gran victoria en las primeras elecciones en la Polonia libre, en gran parte, a los votos de las mujeres de la clase media que simpatizaban con la derecha. De esta manera, Dmowski se convirtió en el beneficiario de un cambio social que rechazaba (Gawin, 2015: 232).

La visión transcultural de Sofía

Ela Balicka es una figura importante en la vida y la creación de Casanova. Aparece en la poesía (a ella le dedica Sofía su poema *A la bella y grande Ela Balicka*), pero también en las páginas de su novela, en mi opinión, más interesante, *Más que amor*, como el personaje de Halina, una confidente y amiga del personaje principal María de la Cruz. Así describe María a su amiga en una de las cartas a su amado Carlos:

Halina es el entendimiento más fuerte, y el alma más sensible y poética que he hallado. Tal consorcio de la sabiduría y la abnegación, de la voluntad y el entusiasmo, sólo en estos países puede hallarse, porque la mujer aquí no vegeta, vive, y su radio de acción es tan amplio, que le da ocasión de cultivar todos sus dones (Casanova, 1909: 139).

En esta novela, que es muy fácil de interpretar en clave autobiográfica, la narración se lleva a cabo a través de cartas, lo que permite al autor conciliar perfectamente las características psicológicas profundas de los personajes con el amplio contexto costumbrista. Es una visión verdaderamente pesimista del amor de una mujer y un hombre, donde el amor se muestra por un lado como un sentimiento imposible, atrincherado por la convención, pero también, o quizás, sobre todo, por la incompatibilidad de su dimensión física y espiritual. El afecto se desarrolla lentamente en sucesivas cartas entre dos personas heridas y marcadas por el destino: María, una española que vive en Polonia, viuda de un intelectual polaco y Carlos, un español, hombre de mundo, poeta y político. El logro supremo de este amor espiritual a distancia será la conexión amorosa esperada ansiosamente que, sin embargo, no tiene lugar. María, después de un corto periodo con su amado, decide regresar a Polonia, convencida de que la felicidad personal no puede ser el objetivo principal de la existencia humana. El estallido de quejas y la ruptura violenta de ambos, que simboliza el elemento masculino en esta relación, se convertirá con el tiempo en una reconciliación con el destino y en una relación espiritual duradera a distancia, identificada más bien con el elemento femenino. En una carta a Halina, María confiesa:

En estas cuatro semanas nuestras almas no han podido vibrar el unísono ... Mi partida desesperada hará ver a Carlos cuan imperiosos e ineludibles son los móviles que me obligan a ella. Me libraré de la presión de sus planes concretos, perentorios y mi espíritu pusilánime se irá entreabriendo al suyo y nos amaremos en paz desde lejos, hasta que Dios quiera. Yo debo volver al lado de mis hijos. [...] Mi marcha es páfida, desgarradora, pero no es una acción definitiva; el sentimiento queda incólume y en el porvenir ... En el presente y en el porvenir Carlos no me abandonará ... me ama ... (Casanova, 1909: 261).

Los personajes un tanto idealizados de Carlos y María, situados en los polos de la violencia masculina, la impaciencia, la posesividad, la demostración de fuerza y egoísmo, frente al miedo femenino, la incertidumbre, la gentileza, la sumisión y el altruismo, juegan un papel arquetípico en la novela,

constituyendo dos extremos entre los cuales se establece la materia volátil del lazo espiritual, excediendo las limitaciones mentales del sexo y luchando por crear una relación mutua duradera y perfecta. Está claro que aquí estamos frente a los ecos no sólo de las peripecias matrimoniales de la autora, sino también ante los elementos claves de las teorías espiritistas y mesiánicas de Lutostawski y, probablemente frente a las disputas éticas que tienen lugar en la casa de Lutostawski. El valor principal de la novela es, por lo tanto, su dimensión social y ética, no común en una novela romántica, como sin duda es *Más que amor*, la cual, sin embargo, ya en el título y en el epílogo excede el marco de tal historia. La actitud idealista de la heroína plantea preguntas sobre la misión del hombre en la tierra, el lugar y la forma de la felicidad en su vida y los conecta con el enredo social de la condición humana, así como sobre el papel y las tareas de la mujer, la madre, el padre, el hombre y el político. También aquí, entretejidos en los retratos intelectuales de los personajes, encontraron su lugar las reflexiones sobre las características nacionales de polacos y españoles, como la indudable resonancia de la tendencia antes mencionada de buscar una esencia nacional en una colisión comparativa.

España es alegre y Polonia es triste. Tantos años entre los polacos me han hecho repulsivas ciertas manifestaciones de su tristeza nacional. ¡Ah! Pero no he de ocultar a usted que a veces la alegría de mi patria me dio tristeza. Recuerdo cierta corrida de toros en Madrid a la que no mermó algazara y animación la noticia de nuestro trágico fin en Cuba y Filipinas ... [...] Las circunstancias trágicas de Polonia han perturbado muchas de sus facultades anímicas. El alma polaca, soñadora, nostálgica, viviendo desde hace más de cien años en condiciones que coartan su expansión y su vitalidad, cae en las lobregueces del mesianismo; la neurosis cunde entre la juventud, y tiemblo por mis hijos ... ¿Cómo vive España? Desde lejos no puede percibirse si el latido de su corazón es decrepito o de adulto vigoroso, y como las desgracias de aquí me predisponen al miedo, suelo preguntarme si la sana organización de mi patria no está cercana a un desequilibrio antitético pero igualmente deplorable; el de la risa inconsciente parecida al cascabeleo del tirso que lleva en Carnaval, por esas calles de Dios, la locura ... (Casanova, 1909: 10–12).

La labor periodística

La actividad regular en el campo del periodismo llega a Casanova de repente, junto con la Gran Guerra. En verdad, inició tímidamente su actividad periodística poco después de su boda con Wincenty en 1887, y el impulso para emprender esta tarea hay que asociarlo probablemente con sus ambiciones literarias, pero sobre todo con su posición única de residente y ciudadana en ese momento, debido al matrimonio, de tan exótica región para los españoles de la época, extendida aún más hacia el oriente, gracias a los viajes realizados con su esposo en el transcurso de su carrera científica. Sin embargo, el mayor valor histórico y documental lo tienen las crónicas que Casanova escribía regularmente para el diario *ABC*, como corresponsal oficial de este periódico

durante casi tres decenios, entre los años 1915-1944. Estos años incluyen los eventos más sangrientos y controvertidos en Europa, como la Primera Guerra Mundial, la Revolución de Febrero y más tarde la Revolución de Octubre, esta última halló a Sofia en San Petersburgo, y finalmente los tiempos de la reconstrucción del Estado polaco y la Segunda Guerra Mundial. Los textos de prensa de Casanova que informan en vivo, con una visión feroz pero extraordinaria, de la situación social y política en Europa Central y Oriental en conflicto, hoy presentan un material inusual en el estudio de un historiador del siglo XX. Siempre con profundidad, buscando la fuente, indagando verdades, y al mismo tiempo las multifacéticas y prospectivas observaciones de la escritora española constituyen una fuente valiosa para la investigación transcultural, cubriendo no sólo las relaciones mutuas polaco-españolas en este período, sino también aportando nuevos detalles y comentarios sorprendentes. Las crónicas de Casanova proporcionan una mirada original a la complicada historia de Europa del siglo pasado en las dimensiones política, social y humanitaria, con una característica particular —un pacifismo consistente— que estigmatiza cada manifestación de agresión, tanto en la dimensión de masas, que es la guerra, como en la individual. Agreguemos que el antimilitarismo y la obstinada promoción de la resolución pacífica de conflictos se produjeron en los textos de Casanova cuando este tipo de postura ni era difundida ni estaba bien vista, aún menos en el discurso nacionalista. Además, su sensibilidad original, que hace que los comentarios sean casi material literario, afecta al lector con su profundo realismo y su auténtico sentido del momento. Para distinguir lo original del estilo reportero de Casanova se le asigna el epíteto de femenino. Su estrategia original, suele ser muy valorada hoy, sobre todo por su dimensión supraideológica (Lentas, 2011: 79).

Conclusión

La producción periodística de Casanova, como constata no sin razón Asunción Bernádez Rodal (2013: 219), tal como, sin duda alguna, el resto de su producción literaria debe evaluarse en la perspectiva temporal, del cambio de siglo y de una profunda transformación de la conciencia social, también en lo que respecta al papel y los derechos de la mujer, en la que Casanova tuvo una considerable participación. Esto es confirmado por la extensa investigación de Kirsty Hooper sobre las escritoras españolas finiseculares (Hooper 2008, 2010). Y aunque hoy tanto su escritura como su visión del mundo articulada en textos periodísticos, se las incluye a menudo, hasta cierta medida, en el marginalizado espacio conservador, católico e incluso nacionalista, que también gravita hacia la ideología nacionalista del franquismo, estoy segura de que vale la pena integrar la obra de Casanova en su contexto histórico y transcultural propios. Esto nos permitirá ir más allá del marco rígido y sim-

plificador de las divisiones políticas, porque su creación y vida son ciertamente autónomas.

Tiene razón Amelia Serraller (2017) cuando escribe en la introducción recientemente publicada al poemario *Fugaces* de Casanova:

En otras palabras, en muchos aspectos la escritora coruñesa es una incomprendida, como suele ocurrir a las personas que viven entre culturas y se significan en el debate político. Si a eso le sumas el paso del tiempo, es fácil juzgar a la ligera desde la distancia y la comodidad del sillón, una vez que conocemos el desenlace de la batalla. También se tiende a olvidar los pioneros, que fluctúan a lo largo del tiempo como reacción a una causa que nunca resulta ser como soñaron (Serraller Calvo, 2017: 20–21).

Sin lugar a dudas la personalidad creativa de la escritora y columnista española se formó en gran medida en el ambiente específico de la lucha por la independencia de su otra patria, que afectó prácticamente a toda la vida de Casanova. En esta segunda patria, que eligió siendo consciente de su desconocimiento, la emancipación ya tenía lugar en la vida social antes de que ocurriera en la mente y en el papel: “En Polonia, especialmente en la segunda mitad del siglo XIX, no hay separación entre las esferas pública y privada. Toda la política de por aquel entonces, desde las asociaciones a través de los partidos políticos hasta todas las ideas para reformar la vida social, nació en hogares privados. Las mujeres fueron participantes iguales en las discusiones” (Duch-Dyngosz, 2014, traducción de la autora). La vida y obra de Sofía Casanova constituye un testimonio elocuente de esto.

Referencias bibliográficas

- Alayeto, Ofelia (1993): *Sofía Casanova. Spanish Poet, Journalist and author*, Maryland, Scripta Humanistica.
- Bernárdez Rodal, Asunción (2013): “Sofía Casanova en la I Guerra Mundial: una reportera en busca de la paz de la guerra”, *Historia y comunicación social*, 18, pp. 207–221.
- Casanova, Sofía (1903): *Sobre el Volga helado. Narración de viajes*, R. Velasco, Madrid.
- Casanova, Sofía (1908): *Más que amor*, Madrid.
- Casanova, Sofía (1916): “ABC en Rusia. Diario de Viaje”, *ABC*, 13/06/1916, <<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1916/06/13/004.html>>.
- Casanova, Vicente (1945): “Proemio”, en Sofía Casanova y Miguel Branicki, *El martirio de Polonia*, Madrid, pp. 6–7.
- Duch-Dyngosz, Marta (2014): “Miejsce kobiety”, *Rozmowa z Magdaleną Gawin i Zuzanną Radzik, Znak*, 714, listopad 2014, <<http://www.miesiecznik.znak.com.pl/7142014z-magdalen-gawin-i-zuzanna-radzik-rozmawia-marta-duch-dyngoszmiejsce-kobiety/>>.
- Fernández-Mayorales Palomeque, José (2012): “La Polonia del mediodía: un tópico polaco en la historia española”, *Hispania*, LXII/1, 210, pp. 167–220.
- Filipowicz-Rudek, Maria (2003): “Más que amor. Sofía Casanova-Lutosławska, princesa de las nieves polacas”, *Estudios Hispánicos*, 11, pp. 165–175.
- Gawin, Magdalena (2015): “Spór o równouprawienie kobiet (1864–1919)”, Neriton, Warszawa.

- Hooper, Kirsty (2008): "Stranger in My Own Land: Sofia Casanova, a Spanish Voice in the fin de siècle", Vanderbilt University Press, Nashville TN.
- Hooper, Kirsty (2010): "Sofia Casanova e o apagamento da muller intelectual", en Antón M Pazos, (eds.), *Vida e tempo de Sofía Casanova (1861–1958)*, Santiago de Compostela, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 59–73.
- Klukowski, Bogdan [ed.] (1998): *Lutosławscy w kulturze polskiej*, Towarzystwo Przyjaciół Muzeum Przyrody w Drozdowie.
- Lentas, Beata (2011): *Tadeusz Peiper w Hiszpanii*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk.
- Luksa, Katarzyna (2017): *Gabriela Balicka (1867–1962). Działalność polityczna społeczna naukowo- edukacyjna*, Wydawnictwo Sejmowe, Warszawa.
- Lutosławski, Wincenty (1933): *Jeden łatwy żywot*, F. Hoesick, Warszawa.
- Lutosławski, Wincenty (2004): *Metafizyka*, Muzeum Przyrody w Drozdowie.
- Lutosławski, Wincenty (2021): *Jak tanio podróżować? Wędrówki iberyjskie*, opracowanie tekstu, wstęp i przypisy Piotr Sawicki, Muzeum Przyrody w Drozdowie.
- Martínez Martínez, Rosario: (1999): *Sofía Casanova. Mito y literatura*, Xunta de Galicia.
- Mickiewicz, Adam (1982): *Utwory dramatyczne*, Czytelnik, Warszawa.
- Mróz, Tomasz (2004): "Metafizyka Wincentego Lutosławskiego" en Wincenty Lutosławski, *Metafizyka*, Muzeum Przyrody w Drozdowie, pp.VII–XXVIII.
- Niklewiczowa, Maria (2001): *Pan Roman. Wspomnienia o Romanie Dmowskim*, Warszawa.
- Osorio, Olga (1997): *Sofía Casanova*, Xunta de Galicia.
- Pawłowski, Adam (2006): "Próba naukometrycznej oceny spuścizny naukowej Wincentego Lutosławskiego", en Adam Pawłowski y Robert Zaborowski (eds.), *Wincenty Lutosławski – Oblicza różnorodności*, Muzeum Przyrody w Drozdowie, pp. 9–30.
- Pazos, Antón M. (2010): "Unha achega da antropoloxía da Sofía Casanova", en Antón M. Pazos (eds.), *Vida e tempo de Sofía Casanova (1861–1958)*, Santiago de Compostela, pp. 15–38.
- Sawicki, Piotr (1996): *Hiszpania malowniczo historyczna. Zapirenejskie wędrówki Polaków w latach 1838–1930*, Wrocław.
- Serraller Calvo, Amelia (2017): "Introducción" en Sofía Casanova, *Fugaces*, Ediciones Torremozas, Madrid, pp. 7–33.
- Szymański, Tomasz (2015): "Filozofia społeczno-polityczna braci Lutosławskich, Wincentego i Józefa", en Łukasz Lubicz-Lapiński (eds.), *Przedstawiciele elit prowincjonalnych w XIX i I poł. XX w.*, Drozdowo, pp.109–137.

Women and Nation: A Journey Through Sofia Casanova Lutosławska's Transcultural Works

Keywords: transculturality — feminism — national thought — Sofia Casanova — literature.

Abstract

The life and work of Sofia Casanova Lutosławska (born in A Coruña, 1861, died in Poznań, 1958) not only coincides with the flowering of thought about national identity, but also with a particular moment in the history of the writer's two homelands, in which national ist ideologies were beginning to bring painful consequences. The political enthusiasm of the Spanish-Polish intellectual, the weight of the right-wing inclinations attributed to her, are not purely black and white, nor is the criticism about the position and role of women in the world contemporary to the writer. The article offers a cross-cultural contextualization and interpretation of the most interesting passages within Casanova's varied work (her prose, her journalism, her translations), in which the theme of women comes to the fore. The tension between Polish aspirations of national liberation at the

end of the Partition era, in which Casanova was involved through her husband, and the women's emancipation movements with which she had direct contact, brought an interesting perspective to her thinking. The article, which looks for the possible inspirations of Sofia Casanova's writing and its connection with the thought contemporary discourse on femininity, underlines the autonomous character of her work, which draws energy from the transcultural condition.

RESEÑAS Y NOTAS DE LECTURA

GRZEGORZ BAŁ, ANGEL ENRIQUE DIAZ PINTADO HILARIO, JÓZEF MARIA RUSZAR (eds.), «*Noche sobre Madrid*». *Józef Łobodowski y su obra literaria*, Madrid, Ediciones Complutense, 2022, 241 pp.

<https://doi.org/10.19195/2084-2546.30.9>

El volumen homenaje «*Noche sobre Madrid*». *Józef Łobodowski y su obra literaria*, editado por Grzegorz Bał, Ángel Enrique Díaz Pintado Hilario y Józef Maria Ruszar, es la primera publicación dedicada a Józef Łobodowski editada íntegramente en español. El libro, fruto de la colaboración de investigadores polacos y españoles, reúne quince artículos divididos en tres apartados, centrados respectivamente en su obra poética, prosística y biografía y precedidos de una introducción de los editores.

La parte preliminar consta de dos contribuciones. En la primera, Grzegorz Bał invoca un fragmento del poema *Noc nad Madrytem* (*Noche sobre Madrid*), cuyo título ha dado nombre a este tomo y ofrece un giro nostálgico por los lugares madrileños que el poeta “había pisado con tanta fuerza que sus pies reconocían de memoria” (p. 12). A continuación, traza los hilos más importantes de la actividad literaria y cultural que ejercía Łobodowski en el exilio y presenta los esfuerzos de los investigadores de la Universidad Complutense en el desarrollo de los estudios sobre su obra y biografía. Seguidamente, Ángel Enrique Díaz Pintado Hilario se propone un atlas lírico del poeta, un conjunto de ríos, mares y ciudades presentes en su expresión artística, que subrayan su enraizamiento en la cultura clásica, que junto a las tradiciones cristianas marca los amplios horizontes de este creador europeo y profundamente polaco a la vez.

En el primer apartado, dedicado a la poesía de Łobodowski, se realiza la revisión de los motivos recurrentes en su obra. La sección la abre el artículo de Józef Maria Ruszar, consagrado al análisis contrastivo de *Gioconda* del poeta exiliado y *Mona Liza* de Zbigniew Herbert, en los que se rechaza el mito del arte inmortal. Según ambos poetas, en el famoso retrato de Da Vinci se encarna la insensibilidad de la belleza ante la Historia y el sufrimiento humano. De hecho, Łobodowski resalta la dualidad de la Historia, que de una parte determina la existencia de un ser individual, de otra influye en la nación (Szypowska, 1999: 83). Este enfoque, un cierto *leitmotiv* en su obra, constituye un hilo fundamental en el poema *Ojczyzna* (*La Patria*), comparada en el siguiente artículo con *Ojczyzna Chochołów* (*La Patria de los Chochoły*) de Kazimierz Wierzyński. El autor, Stanisław Gawliński, profundiza en el papel de las circunstancias externas en la obra de ambos poetas y estudia su imagen de la patria. Las reflexiones patriótico-morales se siguen en la contribución

de Wojciech Kudyba, dedicada al poema *Na śmierć generala Andersa* (*A la muerte del general Anders*), que sirve de pretexto para hablar de “los esfuerzos morales de todo el exilio polaco” (p. 89) por despertar las conciencias de los europeos. Los acontecimientos vividos por Łobodowski y el pensamiento cristiano forman parte de su visión del mundo como teatro, demostrada, según Alicja Jakubowska-Ożóg, en *Rozmowa nocna* (*La conversación nocturna*). A través del mito de Adán y Eva, expulsados del paraíso, el poeta intenta establecer un diálogo personal con la tradición. Amelia Serraller Calvo, por su parte, estudia *Elegía a Federico García Lorca*, que constituye no solo un homenaje al poeta granadino, sino un reconocimiento de su lenguaje y creación poética. Łobodowski traslada al polaco los tratamientos estilísticos, sonoridad y motivos recurrentes en la obra lorquiana.

Las contribuciones recogidas en la segunda parte ofrecen una visión panorámica de la obra prosística de Łobodowski. El apartado lo abre la interesantísima aportación de Ewa Łoś, que analiza la imagen de la comunidad judía de Lublin de anteguerra, representada en la tetralogía *Dzieje Józefa Zakrzewskiego*. El poeta está lejos de idealizar las relaciones entre ambas naciones, sin embargo, reconoce el papel relevante de los judíos en la cultura polaca de aquella época. Su novela puede leerse como un testimonio literario del mundo que ya no está. El universo desaparecido es lo que se retrata también en la novela *W staniczy* (*En stanitsa*), analizada por Justyna Pyzia, que se centra en los elementos de cultura material y espiritual de los cosacos del Don. Mientras *Pan Tadeusz* (*Don Tadeo*) de Mickiewicz constituye un depósito de las tradiciones polacas que iban a desaparecer, la novela de Łobodowski es un registro analógico de las costumbres cosacas. Sin duda, el profundo conocimiento cultural del poeta ejerce un papel fundamental en su actividad en el ámbito de relaciones literarias entre los polacos y los eslavos orientales, estudiadas por Ludmiła Siryk en su contribución. La autora examina las preferencias del poeta en la selección de los textos ucranianos, rusos y bielorrusos para traducir e interpretar. Sus elecciones se centran en los escritores prohibidos por la censura, que luchan con palabras por la dignidad y autonomía de su patria. Seguidamente, en el último artículo de la segunda parte, Paweł Panas abarca el tema del cruce de la frontera, comprendido como la cesura en la vida de los creadores exiliados: Miłosz, Haupt y Łobodowski. El autor concluye que aunque el protagonista de Łobodowski cruza la frontera de ida y vuelta, este motivo se inscribe en tres dimensiones típicas para la literatura de exilio: espacial, temporal y relativa a la identidad.

La tercera parte del volumen está dedicada a la biografía del poeta y su actividad intelectual y patriótica en el exilio. En la primera contribución Paweł Libera ofrece un panorama de los proyectos literarios del poeta que quedaron sin publicar debido a sus modestas condiciones de vida y la situación sociopolítica. Le sigue José Luis Orella Martínez, que aproxima la presencia polaca en la revista del Centro de Estudios Orientales, *Oriente Europeo* en la que Polonia y otros países eslavos “proporcionaban abundante material de

análisis político, histórico y cultural” (p. 205). En la situación de los exiliados centroeuropeos en España se centra también José María Faraldo Jarillo, que examina la posición del gobierno español de aquella época ante los refugiados y describe los proyectos y redes de intelectuales en el exilio, entre las cuales destaca el Comité de Naciones Oprimidas por el Comunismo, establecido por Marian Szumlakowski. El volumen lo cierra el artículo de Grzegorz Bąk, dedicado a las participaciones de Łobodowski en los programas de la televisión española. El autor investiga sus intervenciones en los debates televisivos y resalta las habilidades oratorias del poeta, gracias a las que supo transmitir su amplio conocimiento a los espectadores españoles.

El valor del libro reside sin duda en su pluralidad temática, que la convierte en una publicación clave para el “proceso de redescubrimiento” de Łobodowski (p. 19). Los artículos brindan la oportunidad de profundizar en la visión del mundo de un poeta, pensador y escritor “consciente de la historia” (Szypowska, 2003: 27), que “ha vivido dos culturas en la primera persona” (p. 22). Desde esta perspectiva es de particular valor la revisión de las condiciones sociopolíticas de los exiliados centroeuropeos en Madrid, que influían en la actividad literaria y cultural del “señor Lobo”. El libro presenta un nuevo enfoque según el cual Łobodowski es no solo “el mejor traductor de las literaturas eslavas”, como lo había llamado Czesław Miłosz, sino también un profundo conocedor de poesía y cultura española. No es de sorprender que Łobodowski permanezca todavía olvidado en los estudios literarios hispánicos, dado que está aún por elaborar la recopilación de sus obras, muchas de las cuales se encuentran dispersas por diferentes revistas del exilio. Sin embargo, el volumen contribuye a llenar este vacío, suponiendo una importante aportación en los estudios sobre “la figura clave de las relaciones culturales hispanopolacas en el siglo XX” (p. 20).

Referencias bibliográficas

- Bąk, Grzegorz, Angel Enrique Díaz Pintado Hilario y Józef Maria Ruszar (ed.) (2022): «*Noche sobre Madrid*». *Józef Łobodowski y su obra literaria*, Madrid, Ediciones Complutense.
- Bąk, Grzegorz (2002): “Józef Łobodowski: un poeta polaco exiliado en España”, *Revista de Filología Románica*, 19, pp. 309–314.
- Szypowska, Irena (1999): “Nagle urodzona miłość (J. Łobodowski w Hiszpanii)”, *Archiwum Emigracji: studia, szkice, dokumenty*, 2, pp. 69–86.
- Szypowska, Irena (2003): “Łobodowski — poeta świadomy dziejów”, *Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza*, 26, pp. 17–30.

Agata Zapłotna

ORCID: 0000-0001-6013-827X

(Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny)

Correo: agata.zaplotna@uwr.edu.pl

Agnieszka KŁOSIŃSKA-NACHIN, *Pogłosy. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2022, 378 pp.

<https://doi.org/10.19195/2084-2546.30.10>

Mitologías reescritas. Sobre algunas realizaciones del discurso posdependista en novelas polacas y españolas

A partir de las primeras páginas de *Pogłosy. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej*, 2022 (*Reverberaciones. Narrativa polaca y española postransicional desde la perspectiva de la posdependencia*¹) el lector se entera de que la propuesta investigadora de Agnieszka Kłosińska-Nachin tiene carácter experimental. Efectivamente, la estrategia de la autora puede resultar peculiar, ya que requiere una doble transferencia: por un lado, se necesitan los logros conceptuales de los estudios poscoloniales provenientes de la esfera occidental, por otro, estos se filtran a través de la experiencia de la Europa Central (Kłosińska-Nachin, 2022: 29)². A la hora de tratar de Polonia y su pasado, la autora se refiere a menudo —tanto en la introducción como en la recapitulación (332)— a la “Europa Oriental”, aunque señala que es un atajo mental y da el ejemplo de la teoría de Bogusław Bakula (20)³ quien disecciona dicho concepto en varias zonas policéntricas, mostrando que ser un lugar situado entremedias es un factor decisivo de la posición de Polonia frente a otros países europeos (134). Como un país situado entre otros, en este caso entre Europa Occidental y “África y Oriente” (44), la autora describe también España. Ambos Estados cuentan con su estatus fronterizo, periférico, de potencial económico y cultural significativo, aun así, con muchas dificultades en la (re)creación de una autoimagen sobria y lo más completa posible.

Indicando como punto de partida los estudios posdependistas⁴, presentados como una trasposición del poscolonialismo al contexto de la soberanía

¹ La traducción del título es mía; el libro no incluye resumen en castellano, tampoco encuentro la versión española del título en la página web de la editorial de la Universidad de Łódź.

² En las próximas referencias al libro, sólo se indican los números de página(s).

³ Antes de la Ilustración Polonia se percibía como un país del Norte de Europa (véase: Wolff, 1994 y Losada Palenzuela, 2021). Luego, a ojos del mundo occidental, a pesar de su ubicación en la Europa Central y de no haberse convertido nunca en una República Socialista Soviética, Polonia pasó a ser un país perteneciente a la esfera del Este y hoy en día también, pese a su posición del “líder de la Europa Central” (y eso lo leemos en la página web de la Cámara de Comercio Polaco-Española, PHIG 2016), muchos habitantes de España o Francia asocian el país polaco con el Este. De hecho, la situación de Polonia no es excepcional en cuanto a una confusión como esta. Podemos compararla, a modo de ejemplo, con el estatus de Grecia. Pocas veces en el discurso político -y mediático- se incluye Grecia de forma implícita en el grupo de los países de los Balcanes; “los Balcanes” en la conciencia geopolítica de los europeos se suelen referir sobre todo a las etnias de los Balcanes Occidentales: bosnios, albaneses, montenegrinos, serbios, etc. Véase: Huliaras y Tzardanidis, 2006: 465–483.

⁴ En Polonia se elaboró la metodología posdependista para investigar el carácter peculiar del impacto que marcó la dependencia política de la Unión Soviética hasta 1989 en la sociedad polaca

soviética (e impacto postsoviético) en la constitución de las identidades de los países ubicados al este del Óder, Agnieszka Kłosińska-Nachin opta por una lectura de novelas contemporáneas polacas y españolas situada fuera de la zona de confort de un subalterno inconsciente para poder llegar, gracias a la comparación y a las preguntas planteadas por ella, a una zona de (auto)aprendizaje y (auto)reconocimiento, necesitado por ambas sociedades para poder resolver cuestiones provocadas por el lastre histórico y sus repercusiones.

A pesar de partir de lo político y social, la autora se empeña en mostrar que la literatura ocupa en sus consideraciones el primer plano (331). La necesidad de subrayar la importancia de la literatura a la hora de confrontar textos escogidos de varios ámbitos nacionales parece convertirse ya en un elemento fijo del trabajo comparatista (Gutkowska-Ociepa, 2016: 136–137). De todas formas, las consideraciones de Agnieszka Kłosińska-Nachin parecen fundamentarse en tres pilares: en la literatura, desde luego, pero también en el poder y en la memoria (y posmemoria).

Muy a menudo los comparatistas no pueden escaparse de la acusación de un análisis selectivo, de un tipo de insuficiencia que no satisface a los que tengan propensión a lecturas tradicionales, sintetizadoras, a su modo sistémicas, mientras que, de hecho, la selección es un aspecto intrínseco de toda reflexión comparatista, ya que por razones puramente pragmáticas no es posible resaltar ni confrontarlo todo, por lo cual siempre algunos componentes —tanto estructurales como temáticos— pasarán desapercibidos. A la vez, según señala Kłosińska-Nachin, la literatura comparada demuestra que una lectura hoy en día no cabe en el apretado “corsé de la identidad nacional” (15), así pues, el *close reading* unidireccional no es suficiente. Así, la lectura efectuada en el ámbito comparativo parece una paradoja: leer por medio de comparación equivale inevitablemente a escoger y omitir (lo queramos o no), sin embargo, al mismo tiempo, leer así es huir de las limitaciones de una ilusoria uniformidad del concepto de la literatura nacional. Kłosińska-Nachin sigue aquí la preocupación de Gayatri Chakravorty Spivak y, por tanto, alude a la idea de la “planetarización” (14) que debe oponerse a los intentos totalizadores que quieren erradicar las diferencias entre los textos (o las literaturas) y, por el contrario, pretende resaltarlas, nutrirse de ellas y con ello emprender una lectura cercana a la “sensibilidad poscolonial” (14). Se trata de una actitud empática, abierta, dispuesta no solo a notar al Otro, sino también a desestabilizar su propio

en varias dimensiones. Hoy en día, en el ámbito polaco, el término posdependista ya no resulta innovador, aunque todavía no ha sido traducido al castellano. El Centro de la Investigación de los Discursos Posdependistas (Centrum Badań Dyskursów Postzależnościowych), creado en 2009 y dirigido por la profesora Hanna Gosk, profundizó en la especificidad del llamado “discurso polaco posdependista” (“polski dyskurs postzależnościowy”) en un serie de volúmenes colectivos que establecieron la utilidad del enfoque posdependista en los estudios de la literatura y cultura polacas contemporáneas: véase, entre otros: Gosk, 2019; Gosk, Kraskowska, 2013; Nycz, 2014. Desde luego, no todos los investigadores adoptaron el marco posdependista en las consideraciones sobre las interrelaciones polacas y rusas (como un ejemplo de la polémica con el concepto de la posdependencia véase: Dąbrowski, 2014).

mundo, abriendo el paso a una mirada desde fuera, como si se tratase de una perspectiva de lo ajeno, de lo bárbaro. De este modo la lectura adquiere una dimensión ética, epistemológica y transcultural.

Para justificar la aplicación del enfoque polaco posdependista en el análisis de la narrativa española, Agnieszka Kłosińska-Nachin demuestra que, a pesar de su pasado de un imperio colonial, durante los dos últimos siglos, España se ha sometido a sí misma a un curso acelerado de inferioridad, como revela la promoción de la leyenda negra española (41), haciendo hincapié en todo lo peyorativo en su organización estatal y social, así como poniendo de relieve su estatus de un país fracasado, desorientado, anómalo e inmaduro (42). La experiencia española de la dictadura franquista, según Kłosińska-Nachin todavía no superada en la dimensión colectiva, permite ver a los españoles como víctimas del sistema opresivo, quienes por cuenta propia se distanciaron de la llamada Europa Occidental⁵, por no poder ajustarse a las exigencias de estimular “la industrialización, el progreso y la clase media madura” que les deberían haber llevado al capitalismo y a la democracia liberal (42). La autora describe el discurso historiográfico español de la época de la Transición como desdoblado, esquizofrénico, puesto que se desarrollaron dos variantes: la oficial, que pretende esconder lo alienador y expone todo lo cosmopolita que caracteriza a la España abierta, reanimada, despierta; y la variante extraoficial (43), que no censura intrahistorias locales, vergonzosas, rechazadas, deshonorosas.

La parte que atañe a varios matices que influyen en la autoimagen de los españoles quizá resulte ser una de las más relevantes de todo el libro, ya que revela la complejidad del equipaje histórico que molesta a la España de las últimas décadas del siglo veinte y, de paso, deconstruye la imagen estereotípica de los españoles que puede tener por lo menos una parte de los polacos⁶.

La metodología posdependista queda enriquecida en algunos capítulos por figuras provenientes de la órbita occidental. En la parte dedicada al motivo de la violencia “*przemocowość*”, (50) la autora parte de las observaciones de Michel Foucault en *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (1975) con el fin de analizar *Ardor guerrero* (1995) de Antonio Muñoz Molina en términos de panoptismo, la idea de un control incesante de los prisioneros, sometidos a la mirada del régimen opresivo de forma inferida, imposible de verificar,

⁵ La homogeneidad de la Europa Occidental frente a los retos de la contemporaneidad resulta en varias ocasiones más bien teórica y no revela la complejidad de tensiones y aspiraciones que fortifican identidades nacionales de los Estados pertenecientes a ella por razones geográficas. Véase Antonsich, 2009.

⁶ Es un asunto caracterizado por cierta ambigüedad, ya que en las fuentes españolas que recrean la opinión de los polacos sobre los españoles leemos que España no es solo un sinónimo de descanso estival: “España se sitúa en una zona de ambigüedad o ignorancia en aspectos clave: uno de cada dos polacos no acierta a decir si los españoles son modernos o conservadores, educados o no, eficientes o no, responsables o no. Aunque entre quienes contestan, son más quienes subrayan los aspectos positivos frente a los negativos (30 % frente a 20 %, por término medio), la ausencia de una imagen clara en estos aspectos, por sí sola ya debiera preocuparnos” (Noya, 2002: 73).

aun así, de mucho impacto en los mecanismos reguladores de su conducta. La mirada, conforme a James Gilligan, engendra en las víctimas un fuerte sentimiento de vergüenza, intensifica su impresión de ser imperfectas, débiles y no satisfacer las expectativas de los ojos del poder. Una relación como esta, puesta dentro del contexto militar (los cuarteles militares) unida con la libertad recuperada antiheroicamente tras la muerte de Franco (los años ochenta del s. XX), junto con el afán de experimentar con las drogas después de recuperar su vida en libertad (la autora la asocia con la movida como una respuesta al despotismo franquista) y la inmadurez (el protagonista confiesa: “como casi todas las víctimas, lo que yo quería no era acabar con los verdugos, sino merecer su benevolencia” 62), todo ello marca el carácter de la época de la Transición como una fase de cuasi síndrome de Estocolmo. Como es sabido, la libertad conlleva responsabilidad y asumir responsabilidad por las propias decisiones y la propia vida requiere disposición a asumir las consecuencias sin poder culpar al sistema opresivo u cualquier otro. De la opresión y encarcelamiento a la libertad incipiente, la autora, ya en el primer capítulo de carácter interpretativo, representa la multidimensionalidad de repercusiones que se observaban en la sociedad española a partir de finales de los setenta. Consigue mostrar la eficacia de la perspectiva posdependista, puesto que expone el control franquista como un Otro opresivo, controlador, panóptico, un malo que ganaba y, por eso, inspiraba a los demás para que se convirtiesen en un agente del poder en cualquier nivel de la jerarquía. Ese aspecto de la experiencia colectiva – la disposición de un yo a meterse dentro de la máquina de control y opresión – pasó a ser una herramienta de autocolonización por parte de los españoles. La convicción de la inferioridad intrínseca de la condición española en el mundo novelesco de Muñoz Molina resulta imposible de vencer, ya que incluso en los tiempos de la Transición ganaba la “narración de la opresión” (84).

Luego, la autora se centra en la descomposición del franquismo y la moralidad represiva que se une con el panoptismo del control social en *Visión del ahogado* (1977) de Juan José Millás. A la vez, muestra cómo —aunque de forma menos concretizada temporalmente— la violencia y la opresión no permiten al protagonista de *Mury Hebronu*, 1985, publicado en 1992 (*Los muros de Hebrón*) de Andrzej Stasiuk renunciar a su estatus de subalterno, a pesar de los intentos, típicos para las estrategias mitificadoras polacas (107), de convertir la imagen de la derrota en una victoria. En la lucha por la superación de la dependencia, aparte del poder, se revela también, según señala Kłosińska-Nachin, la feminidad y la “polaquidad” (109). Ambas nociones se fusionan en la imagen de Polonia analizada por Maria Janion: la imagen que puede sustentarse en la figura de la madre, de la virgen o de la madre-virgen (115). Kłosińska-Nachin resume los cambios de la actitud hacia la Polonia personificada que oscilaban entre lo maternal y lo erótico, también en su variante perversa. La investigadora parte de la visión antiheroica y denigrada de la madre del protagonista de la novela de Stasiuk para mostrar la “transformación simbólica del fantasma de Polonia en la cultura polaca contemporánea” (116).

Busca trazos del discurso posdependista también en las novelas que despiertan controversias y que no se dejan encasillar fácilmente como muestras de una sola perspectiva. Así lee *La lectura ligera* (*Czytadło*, 1992) de Tadeusz Konwicki, una novela en la que nota el valor posdependista en el motivo de la dominación permanente del poder opresivo, que sigue presente incluso después de unos años en un país liberado (120). La novela de Konwicki sirve a la autora también para realzar “el fracaso de la idea de la Europa Central, que gravitaba hacia el Occidente” (136).

Encontramos fragmentos que desenmascaran el capitalismo con todas sus debilidades, causadas por factores históricos relacionados con la burguesía insuficientemente autoidentificada (141). En efecto, incluso hoy la clase media polaca no sabe cómo ni en qué arraigarse (140). Kłosińska-Nachin dice que tanto Polonia como España vivieron “una revolución soñada”. En Polonia, el carácter lateral de los cambios quedó marcado por el impacto de los mecanismos independientes del poder decisivo de los ciudadanos polacos, mientras que en España, por haber borrado en la época de la Transición “la revolución de los años 1936–1939” de la conciencia colectiva española (146). La investigadora analiza también *Homo Polonicus* (1992) de Marek Nowakowski que trata de la “concupiscencia [fallada] de un advenedizo”, un motivo que se relaciona con un desengaño del paradigma romántico y nostalgia por el orden social perdido. Es un texto relevante también por una clara referencia a la noción de *Homo sovieticus* (1991 de Tischner).

Varias obras aportan nuevos matices en el análisis posdependista de la narrativa o, desde un punto de vista más sintetizador, de las culturas española y polaca contemporáneas. *Las Praderas Bajas* (*Niskie Łąki*, 2000) de Piotr Siemion desarrolla el motivo de la astucia forzada y heredada por capitalistas jóvenes y su necesidad de correr tras el Occidente nutriendo con ello su invencible impresión de la inferioridad (164–183). *Los mares del sur* (1979) de Manuel Vázquez Montalbán gana relevancia con una visión igualmente enredada de la génesis del capitalismo en España por un cambio solamente aparente del poder de clases privilegiados (205). *Amado amo* (1988) de Rosa Montero representa un ejemplo del capitalismo panóptico que se apropia del control emocional de los empleados-subalternos (211), con los ecos de *Ferdydurke* y su dinámica entre señoríos y peones, la esquizofrenia cultural de la España posfranquista. Resultan convincentes las consideraciones de Agnieszka Kłosińska-Nachin en torno a las reescrituras novelescas de conceptos canónicos como la limpieza de sangre equivalente a un código social y cultural actual también en la España de hoy (273), el impacto destructivo de la leyenda negra y la obsesión por el problema de España, así como el tono dubitativo con respecto a algunas propuestas terminológicas, como, por ejemplo, “Cultura de la Transición” (236–237).

En las observaciones de Kłosińska-Nachin hay un espacio separado dedicado a la problemática de la mujer: a la presencia significativa de las autoras

en el panorama de la narrativa postransicional y al papel que se atribuye a la figura femenina en el imaginario simbólico de la libertad, del cuerpo y (des)vergüenza, de los afectos y de la opresión sexista. La memoria y la mentalidad posdependista también pesan en las narraciones de las mujeres y, en realidad, de forma más o menos directa, el poder y la dominación —no solo en la literatura, sino también en las imágenes: carteles de películas, portadas de libros, fotos de prensa, esos testimonios iconográficos que interesan igualmente a Kłosińska-Nachin—, que se expresan por medio del diálogo con un retrato de lo femenino, a veces tradicional, en otras ocasiones, transgresivo. La autora muestra la masculinidad como factor causal de la lucha contra el sistema en la República Popular de Polonia, masculinidad que encerraba a lo femenino en el espacio íntimo, hogareño, quitando el rol de impulsoras a las mujeres (244–246).

El *boom* de la literatura femenina queda presentado aquí como un fenómeno que los mercados literarios de España y Polonia tienen en común y que en ambos casos se caracteriza por una dosis fuerte de intención emancipadora; ahora bien, al ser comparado con el español, el patriarcado polaco en su contrarreacción se deja ver como “más suave” (248). Según señala Kłosińska-Nachin, *El cuarto de atrás* (1978) de Carmen Martín Gaité juega con el modelo autobiográfico y se inscribe en un diálogo más amplio sobre el papel del pasado y de la memoria histórica como un componente activo de autoconocimiento (265–269). *La ópera cotidiana* (*L'òpera quotidiana* 1982) de Montserrat Roig proyecta el asunto de la posdependencia en dos esferas: la política (tanto franquista, estatal, como la local, la catalana) y la social, cuando pondera las relaciones marcadas por la desigualdad entre hombre y mujer (269–290). El libro lo cierran dos análisis de novelas polacas: *El olvido total* (*Absolutna amnezja*, 1995) de Izabela Filipiak y *Blanco nieve, rojo Rusia* (*Wojna polsko-ruska pod flagą biało-czerwoną*, 2002, traducido al castellano por Joanna Orzechowska en 2005) de Dorota Masłowska. La primera novela revela un desdoblamiento de modelos de opresión igual que *La ópera cotidiana* y sirve de ejemplo de una estrategia subversiva, cuyo fin es reventar la dominación de las narraciones masculinas racionales, secuenciales y opresivas (308). La novela de Masłowska, a su vez, emana de los miedos masculinos ante la castración simbólica por el sistema de opresión (¿pos-opresión?), así como de los ecos de la dependencia revelados en la sensación de amenaza y de alarma que acompañan a la sociedad incluso en los tiempos postransicionales. El último título es aun más interesante, dado que provoca una reacción significativa de los críticos que rechazaban el modelo de la crítica de la “polaquidad” junto con el afán de resaltar la otredad de la mujer propuestos por Masłowska (309–329).

Si fuera necesario mencionar algo de lo que carezca el libro de Agnieszka Kłosińska-Nachin, se podría mencionar la falta de posicionamiento de la autora frente a un creciente número de propuestas comparatistas hispano-polacas.

La autora no proviene de un vacío académico y entabla un diálogo con varias generaciones de filólogos polacos, historicistas, críticos literarios, sociólogos, especialistas en estudios culturales, columnistas y politólogos; sin embargo, en muy pocas ocasiones alude a los estudios comparatistas hispánicos polacos y es una pena, puesto que ofrece, sin duda alguna, una innovación en los estudios literarios y sería muy interesante ver en qué (y por qué) se opone a las propuestas anteriores.

De todos modos, *Pogłosy. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej* destaca por la riqueza conceptual, que convierte sus reflexiones en una dosis de erudición mezclada con una mirada investigadora provocadora y penetrante. Una capacidad de observación aguda de lo político y social junto con una lectura intencionadamente tematólogica crea interpretaciones muy interesantes, a veces sorprendentes, que permiten ver cómo los textos polacos y españoles se hacen (indirectamente) preguntas, cómo encauzan la interpretación, cómo desenmascaran nuevos hilos de significado o el involucramiento de lo literario en el sistema del poder y revelan la complejidad del fondo simbólico de las culturas española y polaca contemporáneas.

Referencias bibliográficas

- Antonsich, Marco (2009): “National identities in the age of globalisation: The case of Western Europe”. *National Identities*, 11 (3), pp. 281–299, <doi: 10.1080/14608940903081085>.
- Dąbrowski, Mieczysław (2014): “Wilk w Rosji. Subaltern? W imperium? (Polemika z konceptem «postzależności»)”, *Porównania*, 15, p. 105–120, <https://doi.org/10.14746/p.2014.15.10895>.
- Gosk, Hanna (ed.) (2019): *Przemoc (w) opowieści. Ze studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*. Kraków, Universitas.
- Gosk, Hanna; Kraskowska, Ewa (eds.) (2013): *(P)o zaborach, (p)o wojnie, (p)o PRL. Polski dyskurs postzależnościowy dawniej i dziś*, Kraków, Universitas.
- Gutkowska-Ociepa, Katarzyna (2016): *Odkodowana bliskość. Powieściopisarstwo Enrique Vili-Matasa, Antonia Muñoz Moliny i Alejandra Cuevasa w kontekście prozy polskiej po 1989 roku*, Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Huliaras, Asteris y Tsardanidis, Charalambos (2006): “(Mis)understanding the Balkans: Greek Geopolitical Codes of the Post-communist Era”, *Geopolitics*, 11:3, pp. 465–483, <doi: 10.1080/14650040600767909>.
- Kłosińska-Nachin, Agnieszka (2022): *Pogłosy. Polska i hiszpańska proza potransformacyjna z perspektywy postzależnościowej*, Łódź, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Losada Palenzuela, José Luis (2021): “Príncipes y privados polacos: «El privado cristiano» (1626) de Enrique de Mendoza”, *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9, 1, pp. 421–435, <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.25>.
- Noya, Javier (2002): *La imagen de España en el Exterior. Estado de la cuestión*, Real Instituto Elcano de Estudios Internacionales y Estratégicos, <https://www.realinstitutoelcano.org/wp-content/uploads/2021/11/noya-imagen-espana-exterior.pdf>.
- Nycz, Ryszard (2014): “Polish Post-Colonial and/or Post-Dependence Studies”, *Teksty Drugie. Postcolonial or Postdependence Studies?*, 1, pp. 5–11.

PHIG (2016): *Polonia es el líder en Europa Central – resultados de la 11ª edición de investigación de coyuntura*, Cámara de Comercio Polaco-Española (Polsko-Hiszpańska Izba Gospodarcza), <https://www.phig.pl/es/media/noticias/38/2016/04/07/polonia-es-el-lider-en-europa-central-resultados-de-la-11-edicion-de-investigacion-de-coyuntura/>.

Wolff, Larry (1994): *Inventing Eastern Europe: The Map of Civilization on the Mind of the Enlightenment*, Stanford, Stanford University Press.

Katarzyna Gutkowska-Ociepa
 ORCID: 0000-0002-4742-1035
 (Uniwersytet Śląski w Katowicach)
 katarzyna.gutkowska@us.edu.pl

JUAN MANUEL TORRES, *Obras Completas de Juan Manuel Torres. Tomo II. Traducciones y correspondencia*, José Luis Nogales Baena y Mónica Braun, (eds.), Ciudad de México, Veracruz, Xalapa, Nieve de Chamoy, Instituto Veracruzano de la Cultura, Universidad Veracruzana, 2021, 354 pp.

<https://doi.org/10.19195/2084-2546.30.11>

El libro *Obras completas de Juan Manuel Torres. Tomo II. Traducciones y correspondencia*, coordinado por José Luis Nogales Baena y Mónica Braun, pretende recuperar parte de la obra traductológica no publicada del escritor, traductor y cineasta veracruzano Juan Manuel Torres (1938–1980). A su vez, forma parte de una colección, aún no concluida, constituida por el *Tomo I. Cuentos y relatos* (2020), y los proyectos de dos tomos de próxima publicación, dedicados a su obra novelística y cinematográfica, respectivamente. Torres llegó a Polonia en 1962 gracias a una beca del Instituto Cinematográfico de Łódź, aprendió el idioma a gran velocidad y se enamoró profundamente de la cultura y la literatura polaca. Un amor que supo transmitir con intensidad a su amigo Sergio Pitol y que los conduciría a la ambiciosa empresa de dar a conocer esta literatura en México y en el mundo hispanoparlante.

En la introducción, texto titulado “El trabajo invisible de Juan Manuel Torres”, José Luis Nogales Baena, responsable de la edición crítica del libro, presenta la breve obra traductológica publicada por el veracruzano y, a su vez, abre la posibilidad de localizar su autoría en la traducción de los trabajos, no publicados —algunos incluso perdidos—, que representan la obra “subterránea, interminablemente heroica, la impar. También ¡hay de las posibilidades del hombre!, la inconclusa” (p. 10). Entre estos, se encuentran un poema de Leopold Lewin, un fragmento de *Faraón* (1897) de Prus, “excelentes traducciones de Tadeusz Różewicz” —expresado así por Pitol en una carta a Gombrowicz (p. 12)—, dos versiones de “Breve tratado de erotismo” (1966) de Kott, la traducción completa de *Las tiendas de canela* (1934) de Schulz, y de Gombrowicz, la obra *Opereta* (1966) y una traducción inconclusa de *Cosmos* (1965). Nogales Baena señala la torpeza y lentitud con que se llevó

a cabo la traducción y publicación de la obra de Gombrowicz en el mundo de habla hispana. Así mismo, a través del registro epistolar muestra la intensa búsqueda de un traductor que realizó el escritor polaco y la manera en que Sergio Pitol lo puso en contacto con Juan Manuel Torres, al referirse a este último como “el mejor traductor del polaco que conozco” (p. 24).

El volumen se compone de tres partes. La primera, correspondiente a las traducciones, comienza con un estudio introductorio realizado por el renombrado polonista español Fernando Presa González, en el que ofrece una clara visión del panorama político, científico y artístico-literario de Europa y Polonia de principios del siglo XX —la Polonia de Schulz—. El autor nos lleva a conocer de cerca el recorrido formativo del artista de Drohobycz, así como la conformación del oscuro, tétrico y onírico universo de su obra. Presa González ofrece una perspectiva cronológica de las traducciones de la literatura polaca al español, con especial énfasis en Schulz, y sustenta la teoría de Nogales Baena, según la cual, la traducción completa de *Las tiendas de canela* corrió a cargo de Torres en 1967 y fue corregida por Pitol para su publicación, sin crédito de translación, en 1986. Posteriormente, se presentan las traducciones de Bruno Schulz realizadas por Torres: *Las tiendas de canela* —versión completa— y el relato “El libro”, incluido en *El sanatorio bajo la clepsidra* (1937); seguidas de la traducción del cuento de Gombrowicz titulado “El bailarín del abogado Kraykowski”, originalmente publicado en *Memorias del tiempo de la inmadurez* (1933). Dichos textos se presentan lo más cercanos —en la medida de las posibilidades— a las versiones finales de Torres, con cambios mínimos de corrección de erratas o lapsus evidentes.

Completan esta sección dos ensayos más: el primero de ellos, de Monika Dabrowska, titulado “Juan Manuel Torres, un traductor (desatendido) de Bruno Schulz”, se adscribe a la viabilidad de la teoría de Nogales Baena. Además, apunta la importancia de que Torres tradujese directamente de las versiones originales de Schulz en polaco y no de las francesas, como lo hacían sus contemporáneos. A través de un crítico análisis sintáctico y léxico-semántico, Dabrowska destaca la manera en que el traductor mexicano logra reflejar “no solo el sentido, sino el clima específicamente schulziano” (p. 195). Cierra esta sección el artículo “*El bailarín del abogado Kraykowski* según Juan Manuel Torres y Sergio Pitol: análisis comparativo de traducciones”, escrito por Ewa Kobyłecka-Piwońska. La autora pone en perspectiva el giro traductológico que transforma a esta disciplina en la “médula misma del acto comparativo” (p. 201), el exigente estilo narrativo de Gombrowicz y la importancia de adoptar una visión “productiva” en el acto de la traducción, en términos de David Darmosch. Kobyłecka-Piwońska plantea la manera en que las variantes y distanciamientos de ambas versiones refuerzan significados latentes o implícitos con respecto al relato original, al revelar matices que éste último permite intuir. Lo anterior toma un mayor relieve al considerar los mecanismos de transgresión metódica de las normas de comportamiento social característicos de la narrativa de Gombrowicz.

La segunda sección del libro, dedicada a la correspondencia, se compone de cincuenta y ocho cartas escritas por Torres entre abril de 1962 y febrero de 1980. Sus destinatarios son Sergio Pitol (38), Claudia —su hija— (11), Witold Gombrowicz (5), José Emilio Pacheco (3) y Jolanta —su esposa— (1). Merece una mención especial el admirable trabajo de archivo realizado por Nogales Baena en las bibliotecas de la Universidad de Yale, donde se encuentra el archivo de Gombrowicz, y la Universidad de Princeton, que acoge los archivos de Pitol y de Pacheco, así como la labor de ambos coordinadores para localizar y acudir a los particulares que facilitaron algunos de los documentos que componen esta colección. A través de esta correspondencia, es posible reconstruir el lado personal y humano, en el que se manifiesta una muy cercana amistad con Pitol, como medio para seguir los rastros del desarrollo del trabajo traductológico de Torres: sus publicaciones en la revista *La palabra y el hombre*, dirigida por Pitol; la petición de Gombrowicz para que Torres tradujera *Kosmos*, el desarrollo de esta empresa y su repentino abandono en una etapa ya muy avanzada, que sería retomada por Pitol. Estos documentos, además, brindan acceso, desde una perspectiva personal y marginal, a las dinámicas del mundo de algunos de los escritores más representativos de la generación de Medio Siglo en México y de la industria editorial de las décadas de los 60 y 70.

La última parte del libro es la de los testimonios. En esta breve sección se presenta un texto del dramaturgo y director teatral Héctor Azar, publicado pocos días después de la muerte de Torres, en el que narra su visita a Varsovia en 1965 y afirma haber recibido de Torres una traducción de la obra *Opereta* de Gombrowicz. Azar define el manuscrito como “un poema teatral insuperablemente vertido al español, con acotaciones y connotaciones que jamás hubiese descubierto de su lectura en francés” (p. 337). Desafortunadamente, este texto, afirma Azar, se perdió en la convulsión de la trágica represión estudiantil de 1968 en México. Por último, el texto de Claudia Torres-Bartyzel, titulado “Mi vida con Juan Manuel” —escrito desde una Polonia completamente diferente a la “que Juan Manuel llegó a amar” (p. 341)—, trata de resucitar a su padre en un bello ejercicio literario marcado por lo afectivo, en el que dibuja la figura de Juan Manuel padre, amigo, mentor literario, esposo, amante, ausente.

En definitiva, *Obras completas de Juan Manuel Torres. Tomo II. Traducciones y correspondencia* es un acto de justicia que conduce a conjeturar la autoría de una traducción anónima, y visibiliza, a través de la reconstrucción de la historia de sus trabajos perdidos, la trascendental labor de Torres en la traducción y difusión de dos de las obras más importantes de la literatura polaca en el mundo hispano; como lo son *Las tiendas de canela* y *Cosmos*. La recreación de contextos históricos, sociales, económicos, editoriales y literarios, realizados desde un plano privado y sensible, hacen de este libro una lectura obligada para los interesados en la historia de la literatura y la traductología, desde las áreas de los estudios polacos e hispánicos. Si bien el trazo de la línea diacrónica que plantean Nogales Baena y Braun en este trabajo per-

mite dilucidar dudas, su verdadero valor reside en el potencial que posee para formular nuevas preguntas acerca de esa obra subterránea, borrada o invisible de Juan Manuel Torres.

Jesús Gustavo Iñiguez Hernández
ORCID: 0000-0002-1865-1851
(Uniwersytet Wrocławski, Wydział Filologiczny)
jesus.iniguez@uwr.edu.pl

Aleksander Trojanowski, *El arte de la desorientación. Humor, ambigüedad y juego en la narrativa de Roberto Bolaño*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2021, 268 pp.

<https://doi.org/10.19195/2084-2546.30.12>

He tenido el privilegio de ser uno de los traductores de la obra de Roberto Bolaño al polaco y como tal, en repetidas ocasiones, me he visto obligado a explicar el carácter y la originalidad del autor chileno frente al público o para el uso de los periodistas. Los traductores solemos conocer a nuestros autores bastante bien, gracias al sumergimiento en el texto, pero en el caso de Bolaño siempre he tenido la impresión de que algo se me escapa, de que a la hora de explicar su obra me siento bastante indefenso y me inclino a la subjetividad, a la broma o hasta a la autoficcionalidad crítica, si se permite el término. El trabajo de Aleksander Trojanowski ofrece una respuesta a este tipo de dificultades en la interpretación de la obra de Bolaño: es una aproximación basada en el análisis de dos novelas del autor, pero de carácter general, que permite entender por qué la literatura de Bolaño resulta tan esquiva.

Partiendo de una cita de Pere Gimferrer, quien observa que buena parte de la obra de Bolaño tiene algo de broma, pero a la vez es muy seria, Trojanowski introduce el concepto de la desorientación. El segundo capítulo del libro desempeña el papel de una introducción teórica a la obra del autor chileno, pero no una general, sino centrada en los aspectos que servirán para el análisis venidero (dada la cantidad de trabajos sobre el autor sería, creo, imposible abarcarlo todo, aunque cabe señalar que Trojanowski incluye en este capítulo un breve repaso por los trabajos de investigación dedicados al escritor en cuestión, organizado según los temas y las perspectivas: muy útil para quien tenga interés en profundizar en el universo de la reflexión bolañana). Para ejercer su argumentación, Trojanowski hace uso de varias herramientas teóricas: el pragmatismo de William James, la estética de la recepción según Wolfgang Iser, la teoría del lector modelo de Umberto Eco, la teoría del humor de Matthew Hurley, Daniel Dennett y Reginald Adams; en las partes finales del libro se servirá también del pensamiento de Walter Benjamin.

La desorientación del lector es, según Trojanowski, el concepto básico en el proyecto literario de Bolaño. Sin entrar en detalles, se puede explicar de esta forma: cada texto despierta ciertas expectativas en el lector y el proceso de lectura las cumple o contradice. En el caso del escritor chileno el incumplimiento de las expectativas es una norma y un propósito claro. Dicha práctica está profundamente relacionada con los rasgos fundamentales de la narrativa de Bolaño, es decir: el protagonismo de la forma, la poética de lo inconcluso, la autoreferencialidad, la fractalidad (o sea la construcción de argumento a base de una serie de anécdotas encadenadas) y lo híbrido (que se acerca el concepto de Pío Baroja de la novela como “un saco donde cabe todo”).

Los dos capítulos siguientes, el tercero y el cuarto, presentan un análisis de dos novelas de Roberto Bolaño, en el que los conceptos teóricos anteriormente introducidos sirven para profundizar en los textos concretos. La elección de *Los detectives salvajes* y *Nocturno de Chile* me parece de lo más acertada, ya que se trata de dos textos bien diferentes: una de las novelas más extensas del autor frente a una novela corta; una estructura narrativa compleja frente a un monólogo de un protagonista; un argumento global frente a uno básicamente chileno etc. Las diferencias entre estas novelas prueban la vigencia de los planteamientos de Trojanowski.

Los detectives salvajes, según Trojanowski, incluye tres elementos genéricos básicos. Se trata, primero, de una novela de formación, *Bildungsroman*, que describe el desarrollo y el viaje a la madurez de un personaje (en este caso: de varios personajes, con Juan García Madero como el más obvio, pero por un proceso parecido pasan muchos más); segundo, una novela picaresca moderna: lo picaresco no se limita al carácter de los personajes (sobre todo Arturo Belano y Ulises Lima), pero también, o sobre todo, a la subversividad inscrita profundamente en el género; y tercero, una novela detectivesca, también presente en varios niveles del texto, en el motivo central de la poeta desaparecida y varios más. Estos géneros crean ciertas expectativas en el lector, Trojanowski señala cinco: (1) la expectativa del transcurso lineal del relato, (2) la expectativa del desarrollo del personaje (como consecuencia de su formación), (3) la expectativa de la explicación (de “un contexto histórico que explique la identidad y la conducta del personaje”), (4) la expectativa de la verdad sobre el personaje y (5) la expectativa más general, la de la comunicación (“la idea de que el texto literario transmite un mensaje determinado”). Todas estas expectativas se ven incumplidas o, por lo menos, son tratadas de una forma atípica. Uno de los recursos básicos es la organización de la trama y la división de la novela en tres partes: la primera y la tercera (con García Madero como personaje central) son interrumpidas por la segunda parte, la más extensa y compuesta por múltiples episodios narrados por múltiples personajes. De esta forma, la expectativa de un relato coherente se ve frustrada. Una cosa parecida ocurre con el motivo del desarrollo de los personajes, por ejemplo, mediante el motivo de la desaparición de los protagonistas: la inexistencia como el fruto del proceso de la formación claramente rompe con el esquema

genérico. Es importante señalar que una gran parte de estos recursos produce cierto efecto humorístico.

En el caso de *Nocturno de Chile* ocurre algo semejante. Es un texto que invita a ser leído como una novela testimonio, cierta combinación de lo literario, lo periodístico y lo documental, y a base de ello crea ciertas expectativas en el lector: la autenticidad, la referencialidad y la veracidad. Mediante varios recursos Bolaño se escapa o por lo menos esquivo esta clave de lectura. Uno de los componentes de esta práctica de la desorientación, especialmente vistoso en esta novela, es la introducción de los elementos que parecen incongruentes, desentonan con la trama, como, por ejemplo, el motivo de la cetrería, es decir la caza de las palomas con el uso de los halcones: el lector, sorprendido, lo ve como un ejemplo del humor absurdo o, tal vez, una alegoría. Trojanowski observa que *Nocturno de Chile* ofrece dos relatos diferentes o dos versiones del argumento (“la historia de un cura y crítico literario a quien le tocó vivir en tiempos difíciles, quien no hizo nada malo e incluso hizo lo bueno siempre y cuando pudo” y “la historia de un cómplice del crimen estatal que acalló la verdad horrorosa por miedo y por el odio que sentía hacia sus oponentes políticos”), ninguna de las dos es concluyente, las dos resultan socavadas, pero no del todo: el lector queda con dos opciones igualmente válidas.

Todas estas observaciones le sirven a Trojanowski para formar, en el capítulo quinto y el último, un concepto general de la estrategia del autor chileno, un concepto literario y ético a la vez. El ejercicio de “la lectura desorientada” equivale al abandono del lector quien se da cuenta de que no existe una lectura correcta y acertada del texto y, en consecuencia, de ello, se siente empujado a tomar una postura por su propia cuenta. Este afán de forzar al lector al activismo puede ser entendido, según Trojanowski, como un ejemplo del didactismo nuevo, porque “al parecer, en el proyecto literario de Bolaño se presupone que la postura que se toma ante la realidad literaria es, de alguna forma, análoga a la postura frente a la realidad”.

No dudaría de calificar *El arte de desorientación* como un trabajo ejemplar, interesante no solo para los entusiastas e investigadores de Bolaño —a los que Trojanowski ofrece una teoría coherente, profundizada, muy bien argumentada y yo diría que muy útil— pero también para todos los lectores y autores de los textos de este tipo. Todo el texto tiene forma de una elegante cadena de razonamiento, el autor introduce sus ideas paso a paso, siguiendo una línea clara, recapitulando y ordenando las observaciones tras cada etapa importante, y siempre sirviéndose de un lenguaje preciso y transparente. No me atrevo a pronosticar si el libro influirá en los futuros especialistas en Bolaño, pero sin duda puede abrir nuevos caminos a los lectores del gran narrador chileno.

Tomasz Pindel

ORCID: 0000-0002-3651-6194

(Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie)

tomasz.pindel@up.krakow.pl

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES Y CESIÓN DE DERECHOS

Los originales se enviarán a la dirección electrónica de la redacción: <estudios.hispanicos@uwr.edu.pl>

1. Cuestiones generales:

- 1.1. Los textos deberán ser originales e inéditos, escritos en castellano, catalán, gallego o portugués.
- 1.2. Los artículos se enviarán en formato electrónico, preferiblemente en Microsoft Word (.doc, .docx) o *Rich Text Format* (.rtf).
- 1.3. La extensión máxima de los artículos será de 25000 caracteres con espacios, resumen, palabras clave y referencias bibliográficas incluidos. Las reseñas deberán incluir un título y bibliografía, y no excederán 9000 caracteres con espacios (5 páginas).

2. Datos del autor y del artículo:

- 2.1. En la cabecera del artículo se incluirán:
 - a) nombre y apellidos del autor en mayúsculas y en negrita alineados a la izquierda;
 - b) código ORCID (los autores que carezcan de este identificador pueden registrarse de forma gratuita en <<http://orcid.org>>);
 - c) institución en la que trabaja el autor debajo del nombre, en minúsculas y alineada a la izquierda;
 - d) correo electrónico oficial del autor, en minúsculas y alineado a la izquierda;
 - e) título del artículo centrado, en minúsculas y en negrita;
 - f) un resumen en la lengua del artículo;
 - e) palabras clave (máximo cinco) en la lengua del artículo en minúsculas.
- 2.2. Elementos en inglés. Al final del artículo, debajo de las referencias bibliográficas, se incluirá el título del artículo en inglés, un resumen en inglés (*abstract*) de una extensión máxima de 12 líneas, acompañado por las palabras clave (máximo cinco) en inglés (*keywords*). El resumen debe reflejar fielmente el cometido del artículo y contener de forma implícita la siguiente estructura: introducción (objetivo), metodología, resultados, conclusiones. Debe hacerse hincapié en aspectos nuevos e importantes del estudio.

3. Texto del artículo:

- a) La fuente del texto será *Times New Roman* de 12 puntos e interlineado de 1,5.
- b) Cada uno de los párrafos del trabajo deberá ir precedido de un sangrado.
- c) Las páginas no deberán ir numeradas.
- d) Las notas aparecerán a pie de página de forma correlativa, con la fuente *Times New Roman* de 10 puntos y con interlineado de 1.
- e) Las citas breves irán entre comillas inglesas (“ ”). Para las citas dentro de citas se usarán comillas angulares (« »).
- f) Las citas largas en el interior del artículo (más de tres líneas en el texto; unas 35 palabras) se marcarán con un doble sangrado, sin comillas, con la fuente *Times New Roman* de 10 puntos. La omisión de texto de una cita por parte del autor del artículo se indicará mediante tres puntos suspensivos entre corchetes: [...]. Si la omisión se encuentra ya en la cita: (...).
- g) Para las expresiones extranjeras, así como títulos de libros en la bibliografía, se usará cursiva.
- h) La negrita se empleará únicamente en los epígrafes del artículo (títulos o subtítulos).

Las referencias bibliográficas. El sistema de citas.

Las citas bibliográficas se incluirán entre paréntesis (modelo autor-fecha) dentro del texto o en las notas al pie: (Baczyńska, 1997: 44) o (1997: 44). Las notas a pie de página se usarán solo para ampliar o matizar contenidos.

La bibliografía se incluirá al final del trabajo bajo el epígrafe “Referencias bibliográficas”. Se citará según los ejemplos siguientes:

a) Artículos de revista:

Baczyńska, Beata (1997): “El lenguaje floral en el escenario áureo”, *Estudios Hispánicos*, 6, pp. 44–50.

Baczyńska, Beata (2019): “La reescritura en colaboración: El príncipe perseguido de Luis Belmonte, Agustín Moreto y Antonio Martínez de Meneses frente a la comedia fuente El gran duque de Moscovia y Emperador perseguido de Lope de Vega”, *Rilce: Revista de Filología Hispánica*, 35, 3, pp. 770–805, <<https://doi.org/10.15581/008.35.3.779-805>>.

Ziarkowska, Justyna (2018): “Mi siglo. Confesiones de un intelectual europeo de Aleksander Wat en España. Una traducción imposible”, *Estudios Hispánicos*, 26, pp. 61–70, <<https://doi.org/10.19195/2084-2546.26.7>>.

b) Libros

Kulak, Ewa Krystyna (2016): *Kształtowanie się poczucia tożsamości Katalończyków: na podstawie piśmiennictwa okresu odrodzenia kulturalnego i narodowego (XIX w.–początek XX w.)*, Kraków, Universitas.

c) Contribuciones a libros

Albert, Corinna (2014): “El debate del arte en los diálogos literarios del Siglo de Oro”, en José Luis Losada Palenzuela y Justyna Ziarkowska (eds.), *Teorías narrativas e interdiscursivas en la prosa hispánica*, Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, pp. 159–165.

d) Fuentes en Internet

Losada Palenzuela, José Luis (2016): “Las fronteras del canon: distant reading”, *Canon y corpus: sobre el concepto de clásicos en la literatura*, Hypotheses. Academic Blogs, 29/07/2016, <<https://corpus.hypotheses.org/271>>.

Para las fuentes en Internet se aconseja incluir siempre el mayor número de información disponible (autor, fecha, nombre de la página, URL/URI, editor, etc.). No es necesario incluir la fecha de acceso, excepto cuando no sea posible determinar una fecha.

Cuando se recojan varias obras de un autor deberá repetirse el nombre cada vez (no se sustituirá con guiones). Se ordenarán alfabéticamente por el apellido del autor (y cronológicamente dentro de un autor). Si un autor tiene varias obras en un mismo año, se distinguirán mediante una letra minúscula después del año (2019a, 2019b).

En caso de que el trabajo venga acompañado de datos, *Estudios Hispánicos* recomienda depositarlos en el repositorio Zenodo incluyendo el DOI de los datos en el artículo.

Estudios Hispánicos cuenta con una hoja de estilo bibliográfico en el repositorio CSL. Citation Style Language que se puede usar en gestores de bibliografía (Zotero, Mendeley, Papers) para la generación automática de la bibliografía final.

4. Cesión de derechos:

El envío del texto a la redacción por parte del autor equivale asimismo a la declaración de que ostenta los derechos de autor de la propiedad de este texto, de que el texto está libre de restricciones legales, de que no se ha publicado anteriormente en su totalidad o en parte, de que no ha sido enviado a la redacción de otra revista, así como a la declaración de que autoriza la edición no remunerada del texto en la revista *Estudios Hispánicos* y su distribución ilimitada al tiempo y al territorio de esta, incluyendo la comercialización de los ejemplares de la revista y la puesta a disposición gratuita de ejemplares de archivo en Internet.



Wydawnictwo
Uniwersytetu
Wrocławskiego

Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego sp. z o.o.

pl. Uniwersytecki 15
50-137 Wrocław
sekretariat@wuwr.com.pl

wuwr.eu
Facebook/wydawnictwouwr