

Ákos Szolcsányi:
La recepción de Federico García Lorca en Hungría

Índice

Agradecimientos	5
0. Consideraciones previas	6
1. Al sur de los Pirineos, al este de Leita – una visión rápida de la literatura española en la Hungría de los años 1900-1945	11
1.1. Panorama histórico-cultural	11
1.2. España en la <i>Historia de la Literatura Europea</i> de Mihály Babits	13
1.3. Un lector entre eruditos: la <i>Historia de la Literatura Mundial</i> de Antal Szerb	15
1.4. Raza, positivismo y soledad: la imagen de España de Albin Kőrösi	18
1.5. De buscar padres a buscar hermanos: la España y la Hungría semiperiféricas	21
2. Las trampas de la ideología: la recepción crítica de García Lorca en Hungría	26
2.1. Enfrentando lejanías: el contexto político-histórico de la dictablanda húngara, 1957-1989	26
2.1.1. Poder y pueblo	26
2.1.2. Poder y legitimidad	30
2.1.3. Poder y lenguaje	34
2.1.4. Poder y poder	38
2.2. De las fuentes claras a la niebla intangible: el modelo bartokiano	40
2.2.1. Intentos de definición	40
2.2.2. Forma y ethos	47
2.2.3. Lo universal y lo que deja fuera: manchas blancas del modelo bartokiano	53
2.2.4. La herencia del modelo bartokiano	55
2.3. Lo infinito limitado: el perfil del Lorca húngaro en su recepción directa	58
2.3.1. El genio nacional y el habla colectivo	58
2.3.2. Consecuencias de la homogeneidad	63
2.3.3. Los límites de lo universal	68
2.4. Resumen de la crítica lorquiana	72
2.4.1. Primera negativa: el concepto de la "fuerza arcaica" moralizante	72
2.4.2. Segunda negativa: la moralidad autorreferente	76
2.4.3. Posibles funciones de la obra lorquiana en la literatura húngara	79
2.4.4. En pos de una perspectiva particular: huellas y argumentos	81

3. Las traducciones de las obras de García Lorca en húngaro	84
3.1 Contextualización y notas previas	84
3.2. Práctica y severidad del duende: el <i>Romancero Gitano</i> de László Nagy	89
3.2.1. Nagy y la tradición húngara de la traducción literaria	89
3.2.2. Música a distancia: características generales de las traducciones de Nagy	95
3.2.3. Microanálisis de <i>Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla</i>	104
3.2.4. El retrato ambiguo – un resumen parcial	108
3.3. La pérdida intacta: el <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> de László Nagy	112
3.3.1. Una proeza lírica: la percepción contemporánea de la traducción de Nagy	112
3.3.2. El <i>Llanto por Ignacio Sánchez Mejías</i> de László Nagy. Comparación estilística	117
3.3.3. Consecuencias del <i>Llanto...</i> húngaro: pureza, victimismo e integridad	132
3.4. Contaminación acertada: las traducciones de los dramas de Lorca	138
3.5. Otras traducciones de las obras de García Lorca	146
4. El autor y el muerto. La influencia de García Lorca sobre la producción literaria húngara	156
4.1. Lorca y Miklós Radnóti	156
4.1.1. Consideraciones previas, la primera entrada y repercusión de García Lorca en la literatura húngara	156
4.1.2. Vanguardia y asimilación: puntos de contacto en las obras de Radnóti y García Lorca	162
4.2. El humanismo domesticado: huellas lorquianas en la poesía de Gyula Illyés	168
4.2.1. La figura de García Lorca en la cosmovisión de Illyés	168
4.2.2. Medios y metas: aspectos equiparables del lenguaje de Illyés y de García Lorca	176
4.2.3. Conclusiones: una divergencia parcial	179
4.3. Conservación y uso: la función de García Lorca en la obra poética de László Nagy	182
4.3.1. García Lorca como héroe en la cosmovisión de Nagy	182
4.3.2. Las criadas de lo trágico: elemento lorquianos en <i>El caballito se despide</i>	184
4.4. La autonomía insegura: lo lorquiano en la poesía de Sándor Csoóri	192
4.5. El rebelde emancipado: István Baka	197
4.5.1. Rasgos lorquianos en la poesía de Baka	197
4.5.2. El drama para imaginar: huellas lorquianas en <i>La chica que flotaba sobre el valle</i> de István Baka	203

4.6. El compendio contemporáneo: las variaciones lorquianas de Gábor Lanczkor	209
5. Ausencias equiparables: García Lorca y János Pilinszky	215
5.1 Introducción: la perspectiva lorquiana de Pilinszky	215
5.1.1. Aspectos generales de la recepción lorquiana en la obra de Pilinszky	215
5.1.2. Puntos de contacto entre la ensayística lorquiana y la de Pilinszky	222
5.1.3. Fundamentos de una comparación: rasgos equiparables de García Lorca y de Pilinszky	225
5.2. Pilinszky y Lorca: análisis textual	229
5.2.1. Rasgos lorquianos en la poesía de János Pilinszky	229
5.2.2. El teatro lorquiano como antecedente de los dramas de Pilinszky	237
5.2.3. Una interpretación reconstruida: el teatro lorquiano visto desde Pilinszky	249
5.3. Los asilos del existencialismo: espacios compartidos de Pilinszky y García Lorca	252
5.3.1. García Lorca y la "estética evangélica"	252
5.3.2. La mutualidad trágica: el rol del sujeto en los textos de Pilinszky y García Lorca	257
5.4. Contextualización del García Lorca de Pilinszky	264
5.4.1. De una negativa a una alternativa: la poética del fracaso	264
5.4.2. Más allá del existencialismo: individuaciones posibles de la obra lorquiana	272
6. Conclusión. García Lorca y la tradición carnavalesca	280
6.1. Rasgos generales de la antigüedad relevantes para la crítica lorquiana	280
6.2. Carácter y validez de la tradición carnavalesca aplicada a la obra lorquiana	286
6.3. La plenitud y lo grotesco: consideraciones nietzscheanas para el teatro lorquiano	297
6.4. La imperfección clásica: aspectos generales de los dramas de Eurípides en relación con el teatro lorquiano	304
Apéndice	312
Bibliografía	364

Agradecimientos

Evidentemente, no es posible dar un resumen completo del nombre de todos aquellos que contribuyeron a este trabajo. No obstante, el autor se ve obligado a destacar el nombre de Concepción Gutiérrez Blesa, sin cuya revisión lingüística no habría sido posible completar esta tesis. También precisa mención que las investigaciones en Salamanca fueron subvencionadas por la beca Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj.

0. Consideraciones previas

Según afirma José Carlos Rodríguez, "lo sabemos prácticamente todo sobre Lorca y su obra"¹, una noción exagerada y evidente, aunque correcta debido a la vasta crítica literaria dedicada al autor. Induce a plantear si los distintos datos e interpretaciones estudiados por los investigadores lorquianos, expertos en su obra, están bastante más allá de lo que uno puede abarcar. Dado que el propósito de la presente tesis no es resumir o superar los trabajos publicados hasta ahora sobre García Lorca sino aplicar algunas conclusiones de este corpus inmenso a la recepción húngara del mismo, puede considerarse esta circunstancia de fama literaria como una ventaja más que un obstáculo para la fundamentación del presente trabajo.

A la hora de hacer referencia al "Lorca húngaro" (término preferido de la escasa crítica de dicho país), pocas veces se ha preguntado por él con el descaro aparentemente inocente de Fernández Cifuentes: "¿Es bueno de verdad?"² Para que el lector llegue a esta pregunta banal y a la vez peligrosa, antes habrá que seguir paso a paso la historia y el presente de la perspectiva en la recepción húngara que se presenta a la hora de analizar un texto poético o dramático (o mejor dicho: la traducción de un texto) de García Lorca. Dados los límites de este trabajo, se propone comenzar esta investigación en el panorama literario de la Hungría de principios del siglo XX, época significativa por su apertura a la vida cultural europea. El estudio de la teoría e historia literaria y otros textos de estas décadas permitirá mostrar cómo se veía España como entidad cultural en la Hungría contemporánea a Lorca para después centrar la fuente del estudio en Lorca con el fin de demostrar cómo es posible que los dos factores extraliterarios – su muerte y su nacionalidad – determinaran su evaluación póstuma en húngaro y apenas fueran secundadas por motivos eminentemente literarios.

El primer caso que respalda la ausencia del aspecto literario de este autor en la cultura húngara se da en la entrada de García Lorca en el horizonte literario húngaro, pues fue más una incidencia histórica que poética. Por lo que los textos secundarios que tratan su figura también están, en la mayoría de los casos, impregnados de motivos ideológicos. Aquí debe hacerse una divagación imprescindible para tratar un movimiento de difícil calificación: el llamado "modelo bartokiano", un principio artístico de referencia en la Hungría de la posguerra, relacionado en ciertos ámbitos con la recepción lorquiana hasta hoy persistente. Es posible ver cómo este paradigma exhaustivamente tratado, aunque poco tangible, ha influido

¹ RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Akal, Madrid, 1994. 9.

² FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: García Lorca: "Historia de una evaluación, evaluación de una historia" En: Loureiro Ángel G. (ed.). *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona, Anthropos. 233-262.

en las traducciones y lecturas lorquianas hasta tal punto que prácticamente se ha apropiado de la obra lorquiana a excepción de unas aisladas interpretaciones autónomas.

En cuanto a la traducción literaria, vamos a dedicar atención primero a los textos líricos de László Nagy, dejando de momento a un lado la obra dramática de Lorca. La recepción de García Lorca está íntimamente ligada al personaje de Nagy: desde las antologías de literatura usadas por el sistema educativo húngaro hasta la investigación filológica más cercana al tema que se trata en este trabajo³. Se dan prioridad a las traducciones de Nagy del *Romancero Gitano* y del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*; a su vez, otro dato interesante se encuentra en que la pérdida de interés general en García Lorca es paralela con la que sufren las obras de Nagy. Es interesante analizar la técnica aplicada por el ideario bartokiano a los poemas mencionados, pues son los rasgos métricos, lingüísticos y semánticos divergentes los que hacen que la obra de Lorca se asemeje no sólo a la lengua húngara sino también al conjunto ideológico-cultural al cual perteneció el mismo Nagy. Esto es lo que permite que en Lorca se vea el modelo de los esfuerzos de Nagy, el cual no se percata de que con la devaluación rápida de los mismos también se echará a perder el modelo. Más adelante se tratará de explicar con estos hechos por qué los cambios del panorama literario iniciados a finales de los años setenta del siglo pasado que denominamos por el término posmodernismo no han afectado a la noción general que se tiene sobre García Lorca en Hungría.

A continuación, en el próximo capítulo la investigación conduce a un terreno menos tratado por la crítica, sin embargo potencialmente más relevante, en el cual veremos la influencia de García Lorca en la creación poética de la literatura húngara en textos primarios. Más allá de su figura y nombre emblemáticos, la investigación se centrará en las posibles huellas lorquianas, en las referencias concretas y más indirectas desde 1936, año de la muerte y curiosamente de la entrada de García Lorca a la literatura húngara. Para un mejor análisis, será necesario presentar la figura mítica de García Lorca, ya en los años sesenta reconocida en homenajes, laureada en críticas y expuesta como modelo del humanismo victimizado y después sacar de este conjunto los rasgos del autor cuyos métodos, temas y maneras de escribir en cierto grado sirvieron como inspiración auténtica para otros autores.

Aunque aparentemente sea un acto banal hacer esta distinción entre *qué* y *cómo*, en realidad es de máxima importancia tenerla en cuenta para entender cómo se lee a Lorca en Hungría – por ejemplo, en la defensa de la autonomía artística del *Romancero Gitano* con las palabras famosas "los gitanos son un tema, un tema nada más" puede osbevarse la distancia entre los ámbitos culturales respectivos de cada país. Para los admiradores húngaros de Lorca,

³ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*. Universidad de Almería, 2007.

László Nagy, László Németh o Sándor Csoóri la pertenencia étnica – sea vinculada a la etnia húngara, gitana o española – nunca puede ser *sólo* un tema. Aquí se halla la gran diferencia entre la interpretación extranjera y húngara de Lorca. Esta diferencia no está en el hecho de plantearse una pregunta moral o más bien considerar el gusto de si el pueblo es importante o no, sino en la pregunta estética de la exposición del tema de una obra literaria como rasgo destacado frente a su carácter evidentemente lingüístico y ficticio. Se trata de una visión que nace de la implícita insistencia en la lectura, al fin y al cabo, referencial de la obra lorquiana.

Este paradigma es fruto de una perspectiva que Szilárd Borbély, poeta y ensayista contemporáneo resume así: "Ya que la literatura en lengua húngara no puede ser sino una literatura nacional desde su nacimiento, el canon existente tampoco puede ser sino nacional."⁴ La consecuencia directa de ello es que el hecho de reconocer a Lorca implicaba hacer de él un autor "húngaro" y alejarle desde la interpretación viva y actual de un autor en cierta parte siempre incógnito. La ambición de trascender a García Lorca en un clásico que ha sido recibido como tal sin ningún antecedente receptivo por parte de la cultura húngara hace creer que desde el momento en el que el paradigma bartokiano no aparece como el único válido, sino como una de las varias maneras de percibir los fenómenos literarios, García Lorca se convierte en un asunto interno del hispanismo húngaro.⁵

El carácter cerrado del conjunto neopopular también ejerce su efecto sobre el próximo capítulo de esta tesis, ya que para intentar examinar y aclarar la influencia que Lorca tuvo sobre otro poeta y dramaturgo, János Pilinszky, no es posible recurrir a referencias más allá del hecho de que haya sido el propio autor quien ha reconocido la influencia del autor español sobre su obra. Esta relación es interesante también porque además de carecer de correspondencias ideológicas (sean orgánicas o forzadas), puede argumentar que los dramas más conocidos y el teatro imposible de Lorca no se encuentran tan distantes entre sí como podría parecer a primera vista. A nivel lingüístico y estructural, el mundo teatral de Pilinszky está más cerca de *El público* y *Así que pasen cinco años*, mientras que filológicamente parece más probable que en primer lugar sólo conociera las obras posteriores de Lorca, *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*; y del teatro imposible sólo tuvo el conocimiento de fragmentos concretos poco tratados en la época. Es posible que llegara a su teatro "evangélico" mediante la deconstrucción de los textos de la llamada "trilogía rural", por esto,

⁴ BORBÉLY, Szilárd: Hét elfogult kommentár a magyar lírához.

<http://www.avorospostakocsi.hu/2012/05/16/het-elfogult-kommentar-a-magyar-lirahoz/>

⁵ Al considerar García Lorca como autor ausente de la perspectiva de la literatura húngara contemporánea, no hablo de este ámbito filológico que desde la Asociación Húngaro-Española casi centenaria hasta la revista *Lazarillo – Fíatal Hispanisták Tanulmányai*, escrita en idioma húngaro y fundada por hispanistas jóvenes de la universidad ELTE en 2009, hace su trabajo valiosísimo aunque desapercibido por el público general.

y las semejanzas entre sus obras respectivas y *El público*, es posible considerar que la influencia de Lorca en su obra sea fruto de estos pasos.

Este diálogo entre los dos autores ofrece la posibilidad de hacer una interpretación alternativa del corpus lorquiano, ya que la obra de Pilinszky queda bastante lejos del ámbito bartokiano pero mantiene una relación bastante estrecha aunque polémica con el teatro del absurdo y también con la figura de Albert Camus. En el próximo capítulo se determinarán las consecuencias de una lectura, a falta de un término mejor, existencialista de García Lorca. No obstante, este término es también empleado por la crítica que se ocupa de la obra lorquiana. Desde el artículo de Carbonell Basset hasta las monografías de Frazier, Babín o Fernández Cifuentes (véase la bibliografía), una de las monografías más interesantes de los últimos años hace referencia a Nietzsche como uno de los antecedentes clave del mundo de Lorca⁶; en general, podría decirse que la mayoría de las interpretaciones occidentales ejerce cierto efecto ante un fondo diverso, vigoroso y polémico dentro del cual la experiencia existencialista con sus elementos respectivos, la incomunicación, la moralidad (o su ausencia), el carácter construido de la identidad etc. forman una parte autónoma del corpus.

Cabe destacar que dada la consonancia entre la traducción literaria y la ideología neopopular agraviada por el número bajo de hispanohablantes en Hungría hasta hace poco, la crítica húngara conserva sus preferencias tradicionales cuando se trata de las obras de Lorca y se determina en poner el énfasis en el sustrato social y nacional/popular del corpus (últimamente compendiado con las circunstancias biográficas en cuanto a la orientación sexual del autor) dejando al margen otras perspectivas en las que es posible leer a Lorca. Es a causa de esta falta de interés lo que permite continuar con el tema de argumentación en la comparación entre el Pilinszky y García Lorca, y a su vez obliga a dejar atrás al conjunto de textos dedicados directamente a la influencia de este autor en la literatura húngara. Interesa ahora intentar aclarar la relación enrevesada de García Lorca y Pilinszky con el legado existencialista bajo el denominador común extenso, pero al parecer insustituible, del sentimiento carnavalesco concebido por Mijaíl Bajtín: más allá de los rasgos de gratuidad y relativismo, la duda sobre la identidad por parte de ambos autores es lo que marca la diferencia entre sus mundos dramáticos y la Tragedia tal y como la había planteado Nietzsche en contra del teatro postsocrático, sobre todo el de Eurípides. Este contexto no sólo sirve para presentar la investigación bajo la perspectiva de las corrientes relevantes a nivel internacional. A su vez, también sirven como fundamentos para futuras investigaciones que posiblemente

⁶ CAMACHO ROJO, José María [ed.]: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, 2006.

pretenderán resumir, evaluar y actualizar las consideraciones existencialistas acerca de la obra lorquiana. Es en este punto donde la tesis presente termina, ya que el alcance potencial de sus asociaciones supera los marcos de su objetivo primario, el de presentar una imagen válida y productiva de la recepción húngara de Federico García Lorca.

1. Al sur de los Pirineos, al este de Leita – una visión rápida de la literatura española en la Hungría de los años 1900-1945

1.1. Panorama histórico-cultural

El comienzo del siglo XX de Hungría se ha comparado varias veces con el ámbito español de la misma época, más concretamente, con el ambiente noventayochesco, destacando el sentimiento de retraso, la atmósfera de crisis y la empresa cuyo objetivo es modernizar a la cultura nacional. Sería difícil evitar estas analogías y paralelismos entre los dos movimientos coetáneos, pero lo importante no son sus características comunes desde una perspectiva posterior sino la visión de España en la Hungría de entonces.

No es necesario investigar en profundidad las pruebas y los hitos de la percepción de España en la Hungría en tiempos del *Nyugat* (la revista emblemática de la apertura cultural destacada aún en el título: 'nyugat' en húngaro quiere decir 'occidente') para poder confirmar que para el espectador distante, desde un aspecto geográfico, la literatura española ha aparecido con la semejanza de una literatura nacional: un conjunto de actitudes, valores y señales lingüísticas que en última instancia se refieren a España y nada más. La tarea de establecer, representar y formar la literatura mundial se le atribuía a otros idiomas: al alemán, al inglés o al francés. Cuando László Németh, contemporáneo de la última generación del *Nyugat* llama la atención al "enciclopedista nuevo", Ortega y Gasset, también apela a la relevancia del estado *periférico* de su idioma y país. Sin embargo, para él esto no implicaba un motivo para restarle importancia, justo al revés: a la hora de buscar los puntos de orientación y referencia para sus propios esfuerzos de organizar y construir su enciclopedismo propio, el estatus secundario de las dos naciones le convenía para suponer una relación más íntima entre ellas; pero todo esto se tratará más adelante⁷. De momento el carácter nacional de la literatura española implica que la primera generación del *Nyugat* no podía prestar una atención destacada a la literatura de España ya que esta se consideraba más un conjunto de reliquias históricas de más o menos interés que un ambiente vigoroso con obras internacionalmente notables y modernas. Como estas no se percibían o no se juzgaban lo bastante meritorios, la literatura española poco podía contribuir a la empresa del *Nyugat* para construir una literatura burguesa, de perspectiva europea y de validez contemporánea. Es

⁷ Podría decirse que Németh buscaba a nivel individual a otro individuo para su apoyar su ideario de élite y nación no poco influido por Ortega y Gasset, mientras que a nivel generacional los del 98 no pudieron ser parte de las referencias para los autores del *Nyugat*, teniéndose por reconstructores estos y constructores aquellos. O bien que en 1908 (año de fundación del *Nyugat*) se buscaba modelos mientras que en 1934 (año de fundación del *Testigo*, la revista de Németh), parientes.

decir, aún si es verdad que "el interés por la cultura hispana cada vez más popular en las últimas décadas ha sido despertado por el *Nyugat*"⁸, tampoco es un error evaluar el principio de este interés como secundario, enfocado en el carácter peculiar de otra cultura, en fin, se presenta ante la curiosidad educada de un lector culto más que ante un interés vital.

Dentro del ámbito que desde entonces ha llegado a considerarse como definitivo, el diálogo se reservaba para unas literaturas privilegiadas: la francesa, la alemana, la inglesa y la rusa, mientras que aun dentro del enfoque europeo del *Nyugat*, las literaturas de las lenguas habladas en los territorios colindantes al país (que antes de la Primera Guerra Mundial formaban parte de él) tampoco recibieron mucha atención⁹. Por ejemplo, uno de los escritores más destacados de la época, Dezső Kosztolányi mencionó el premio Nobel de Echegaray para ilustrar que el reconocimiento no equivalía al valor artístico llamándole "dramaturgo pésimo"¹⁰, tradujo poemas de Antonio Machado y de Bécquer al igual que la obra *La señora y la criada* de Calderón, pero aun sus esfuerzos notables podrían contextualizarse como una lucha para conocer mejor una *terra incognita*: "apenas conocemos a España"¹¹.

Como sucederá en la obra *Historia de la Literatura Mundial* de Antal Szerb, en el caso de Kosztolányi tampoco se descubre en él un interés destacado hacia la cultura española, más bien se trata de un literato polígloto con una perspectiva lo bastante amplia para que *hasta* España quepa en ella¹². Es decir, tenía más información sobre España que la mayoría de sus contemporáneos, pero esta posición relativamente destacada no fue apoyada ni pudo ser fundamentada por un contexto más amplio que el hecho de establecer un diálogo con la literatura española de la actualidad: cuando Unamuno o Azorín caracterizaban "lo español" con el paisaje árido e inmóvil de Castilla, Kosztolányi describió a España como "silvana, azul y feliz"¹³, así que aún si destaca también como uno de los pocos traductores literarios que hablaban español, es posible afirmar que su más que notable contribución no bastaba para ofrecer una alternativa válida de la recepción neopopular, hasta hoy en día definitiva con respecto a la figura García Lorca.

⁸ BALDANGIN BÖRTE, Csilla: "A Nyugat és a spanyol irodalom". *Lazarillo*, 2009/1. 103-106. 104.

⁹ BALDANGIN BÖRTE, Csilla: "A Nyugat és a spanyol irodalom". Op.cit., 103.

¹⁰ KOSZTOLÁNYI, Dezső: "Levél egy írótarshoz". En: *Nyelv és lélek*. Osiris, Budapest, 1999. 383-385. 384.

¹¹ KOSZTOLÁNYI, Dezső: *Spanyol műfordítások*. Edición de Ildikó Józán y Dániel Végh. Kalligram, Bratislava, 2011. 435. El tomo entero es de máxima relevancia para el estudio filológico de la época, véase también la reseña sobre el mismo: SZOLCSÁNYI, Ákos: Lajtán innen a pireneusokon túlról. www.revizoronline.com

¹² Según la edición crítica mencionada, traducía de cinco idiomas (473.); podría decirse que entre los ocho mil libros que estaban en su posesión, por puro cálculo de probabilidades debía haber varias en castellano.

¹³ "Lombos, kék és boldog Spanyolország", En: KOSZTOLÁNYI, Dezső: *Spanyol műfordítások*, op.cit., 425.

1.2. España en la *Historia de la Literatura Europea* de Mihály Babits¹⁴

Antes de empezar este análisis breve, es preciso afirmar que el propósito de este apartado no está en la argumentación de la sensación de una ausencia lamentable ni en lo ya tratado hasta ahora ni en lo que queda por demostrar. A la hora de discutir qué relación tuvo la figura literaria tal vez de más autoridad de la época, Mihály Babits con la literatura española, o bien el motivo literario de España en su tomo de ensayos¹⁵, sólo es la ilustración del gusto y el modo de ver que la Hungría contemporánea adoptó hacia García Lorca, la cual – aunque indirectamente – determinó su recepción posterior.

Publicada en 1936, la *Historia...* es un tomo representativo del *Geistesgeschichte* húngaro. Frente al ideario romántico del siglo anterior, Babits ponía el foco en el espíritu de un tiempo y de una nación: de aquí que cuando trata de 'lo español', no sólo trata del idioma o de la literatura geográficamente limitada sino del fenómeno mismo como el escenario preferido de Corneille o de Byron, el *geist* como inspirador ocasional de las literaturas que podríamos llamar principales desde su punto de vista. Destaca el color local del *Carmen* de Merimée y Bizet, pero no menciona al *Lazarillo*.

En general, podría confirmarse que como tomo de ensayos tiende más al método deductivo. Cuando se quiere enfatizar la novedad de que *La Divina Comedia* fue escrita en una lengua nacional frente al latín, menciona que "los romances del Cid sólo son cantares heroicos en forma oral en aquel entonces"¹⁶. No sólo interesa que Babits ignore que el *Cantar del Mío Cid* ya había sido redactado en romance antes de la *Comedia*; también es notable que Babits no ve ningún inconveniente en referirse a él a pesar de su falta de información acertada. Es decir, no se trata de investigar y redactar una historia que engendrara un concepto sobre la literatura europea, sino al revés: un autor tiene un concepto claro y lo utiliza para evaluar el corpus elegido. Sería conveniente definir el lugar de la literatura española dentro de este concepto para dar una muestra de la imagen de la misma en esta época, ya que Babits fue

¹⁴ Edición usada: BABITS, Mihály: *Az európai irodalom története*. <http://mek.oszk.hu/06300/06304/>

¹⁵ Merecería una disertación más amplia el uso del nombre y cultura de los dos países en las literaturas del otro idioma. A falta de esto, aún omitiendo *Al primer poeta húngaro* de Borges, puede destacarse el carácter exclusivamente decorativo tanto de las "viejas luces de Hungría" en el *Pequeño vals vienés* de Lorca como los versos de Babits: "Spanyolhon. Tarka hímű rét. / Tört árnyat nyújt a minaret. / Bús donna barna balkonon / mereng a bíbor alkonyon." (*Messze... messze...*) [en traducción del pie a letra: "Hispania. Prado adornado. / La mezquita ofrece una sombra rota. / Una dama triste contempla / el ocaso en un balcón marrón." (*Lejos... lejos...*)] Basta mencionar una versión alternativa del motivo lorquiano en una variante del *Vals*: "soñando las nubes de Rumanía" como el hecho que Babits usa la palabra italiana *donna* cuando quiere decir mujer 'a lo español' para ver la profundidad en la cual las dos literaturas se aprovecharon de su conocimiento mutuo.

¹⁶ "A spanyol Cid-románok még megiratlan hősdalok ekkor.", BABITS, Mihály: *Az európai irodalom története*, op.cit.

una de las autoridades literarias máximas, su cultura, ideario y gusto marcaron un punto de referencia para los contemporáneos y la posterioridad, según puede apreciarse en el estilo de la *Historia...* también: su posición narrativa no es la de descubrir y hacer conocer sino la de evaluar y juzgar; diríase que es un lenguaje de poder, incapaz de indicar una falta de conocimientos o de admitir ciertas limitaciones dadas.

Es esta posición lo que hace que cuando resume el teatro del Siglo de Oro, salten a la vista las paradojas del burgués liberal¹⁷: primero expresa su incompreensión ante "esta *grandezza* española perpetua"¹⁸, que aún cabría en la categoría del *localismo* no ajena a la recepción de Lope o Calderón en España tampoco¹⁹, pero Babits siente que ya tiene bastante entre sus manos para añadir con vigor respecto a toda la literatura española: "donde la comprensión tiene tales obstáculos es justamente donde acaba la literatura mundial y donde comienza la literatura nacional."²⁰ Es decir, si algo queda fuera de su perspectiva internacional por algún motivo, ya por sí carece de relevancia también; es la jerarquía que hace el lector y no al revés: cabe recordar que es así como una de las figuras máximas de la apertura europeizante vio la literatura mundial. Fuera del *Quijote* reconocido como una obra de interés internacional, podría decirse que lo español era toda literatura nacional para Babits, aún lo que se ignora de él tenía poca relevancia²¹.

Evidentemente, en la imagen que él tuvo influyó la situación de la Europa que en aquel entonces, con palabras de Ortega y Gasset, "acaba con los Pirineos". Tampoco importa lamentar la falta de empatía en sus palabras. Con estas citas sólo se pretende documentar la falta de contexto a la hora de la aparición de García Lorca y el carácter peculiar que estos acontecimientos provocaron. Si desde esta ignorancia casi completa se ha llegado a la integración de un autor admitido por "húngaro", no sólo es por la aparición del sistema estético-ideológico neopopular, curiosamente menos autoritario en cuanto al rango histórico de una u otra literatura sino también porque faltaban referencias para leer a Lorca con respecto a Góngora o Tirso, Unamuno o Machado. En pocas palabras, García Lorca tenía que

¹⁷ Sobre la situación paradójica de la literatura burguesa húngara, véase los ensayos de László Földényi acerca del éxito literario de Sándor Márai en la Alemania del siglo 21.

¹⁸ Babits vuelve a utilizar el término italiano: "Ez a folyamatos spanyol *grandezza*", *Az európai irodalom története*, op.cit.

¹⁹ Véase UMBRAL, Francisco: *Lorca, poeta maldito*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1968. p. 27.

²⁰ "Ahol a megértésnek ilyen akadályai vannak, ott végződik éppen a világirodalom – és kezdődik a nemzeti irodalom.", BABITS, Mihály: *Az európai irodalom története*, ibid.

²¹ La dicotomía establecida entre lo nacional y lo mundial tampoco carece de ciertas trampas. Una generación y una guerra mundial después, el traductor-ensayista Gábor Tolnai escribe la primera monografía en húngaro sobre la obra de Lorca en la cual menciona que a principios de su carrera compartía la opinión de Babits, quien "aún en el drama español clásico, [...] no descubre lo humano, la sustancia humana universal." En su sitio, vamos a ver la diferencia inmensa entre la manera de concebir lo universal en 1936 y en 1967. Su frase en húngaro: "Még a spanyol klasszikus drámában sem fedezi fel Babits a humánomot, az egyetemes emberi mondanivalót." En: TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*. Budapest, 1968. 10-11.

ser "poeta húngaro" porque, por lo que respecta a Hungría, poetas españoles no había.

1.3. Un lector entre eruditos: la *Historia de la Literatura Mundial* de Antal Szerb²²

En su artículo, que trata la influencia de Ortega y Gasset, el hispanista contemporáneo Dezső Csejtej registra a Gábor Halász, László Németh y Antal Szerb como los principales afectados por el autor español²³. Más adelante se tratará el mundo textual de Németh con detalle; de momento interesa mostrar unas huellas textuales del tomo mencionado de Szerb que podrían demostrar los inicios prometedores de una interpretación autónoma de la literatura española.

El gesto de inicio puede notarse en el prefacio de la obra que plantea la literatura con sus respectivos cánones como un ambiente dinámico: "La riqueza infinita de los fenómenos no cabe entre los límites de ningún sistema"²⁴ de lo cual deduce que "lo que será interesante de mi libro pasados cincuenta años es lo que caducará de él, o sea, lo característico de la actitud de hoy"²⁵. Así la afirmación fundamental a la hora de hablar sobre su propia época tampoco llega a ser su convicción sino su contexto: "Pocos temas interesan más a nuestra época que la caracterización de los pueblos"²⁶. La riqueza mencionada también hace que el espectro de las obras estudiadas no se limiten por género tampoco: desde la obra ensayística hasta la correspondencia de un autor, todo puede tener valor literario²⁷.

Cabría decir que esta generosidad suya con respecto al rango literario del ensayo no es evidente en Hungría hasta hoy en día, pero para trabajar el tema de esta tesis es más importante tener en cuenta que aunque Szerb preste más atención a la literatura española

²² Edición usada: SZERB, Antal: *A világirodalom története*. Magvető, 2006.

²³ CSEJTEI, Dezső: La presencia de Ortega y Gasset en Hungría entre 1928 y 1945 <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593852213472942912257/032022.pdf?incr=1>

²⁴ "A jelenségek végtelen gazdagsága nem fér bele semmiféle rendszer keretei közé" SZERB, Antal: *A világirodalom története*, op. cit., 10.

²⁵ "Könyvemben ötven év múlva az lesz az érdekes, ami addigra elévül benne, az, ami a mai felfogásra jellemző" SZERB, Antal: *A világirodalom története*, op. cit. 12. Cabe decir que pocos autores húngaros se han limitado de tal manera en cuanto a García Lorca: en el conjunto de interpretaciones cuya validez está dada por hecho en la mayoría de los casos, esta afirmación de Szerb es productiva aún si en su libro publicado en 1941 no menciona directamente a Lorca. Confróntese el ideario bartokiano que consideraba al alma popular y humana *sub specie aeternitatis* (siendo la única cuestión es cómo acceder a la "fuente clara" exclusiva del arte auténtico de lo popular, como se verá más adelante) con, por no ir más lejos, la monografía de los Rabassó que estudia a García Lorca en el contexto diverso de la antropología cultural. Veremos a esta como otra disciplina con la cual perdemos toda referencia si nos quedamos dentro de las márgenes del "humanismo universal", término clave para entender a Lorca en húngaro, libre de la tarea de preguntarse si sus ideas *nolens volens* europeas y románticas sobre nación, lengua y cultura aún tienen vigor en la contemporaneidad.

²⁶ SZERB, Antal: *A világirodalom története*, op.cit., 876.

²⁷ Basta ver la autonomía con que Szerb trata los ensayos de Unamuno, Azorín o Rodó (p. 773., 774.), o bien la correspondencia en aquel entonces en gran parte inédita de Rilke (766.).

histórica y actualmente entendida que cualquier otro literato de su época, este interés suyo no es de ninguna manera exclusivo. No ponía el énfasis en España, más bien intentaba diluir todo énfasis jerarquizante en favor de la diversidad de la literatura mundial sin la metodología deconstructiva pero sí con una curiosidad y minuciosidad excepcionales. El canon literario, según se entendía en la Hungría de entonces, fue demasiado respetado por el mismo Szerb como para intentar alterarlo: se trata de presentar el "genio" español, no de provocar al húngaro.

Podemos afirmar que la evaluación estética de Szerb permite comprender cómo percibió al canon literario: se basa en la correspondencia de las obras particulares y su contexto sociocultural. El contraste entre el *Cantar de Mio Cid* y los romances del Cid lo resume de la siguiente manera: "[en el Cantar] vemos la parte material del heroísmo [...] un cantar heroico arcaico y desilusionante"²⁸ frente al "*Romancero* donde ya vemos el Cid en la pompa de sus gestos grandiosos a lo español, como modelo ejemplar del honor, orgullo y bravura"²⁹; es decir, no es la imagen de la España literaria que se adapta a los textos investigados con el matiz de la desilusión o materialismo sino al revés, el modelo no cuestionado define al *Cantar* como obra peculiar y a los textos respectivos del *Romancero* como manifestaciones fieles al alma popular de España.

En los dramas del Siglo de Oro se presenta al personaje, la trama y el lenguaje "típico" con una afirmación tan honesta como degradante en cuanto a la relevancia de sus investigaciones: "Todos los dramas españoles se parecen entre sí, por lo menos vistos desde tanta distancia"³⁰. Esta afirmación presentaría una ocasión excelente para caracterizar el distanciamiento y, a su vez, en cierto sentido apoderarse de dicha distancia, pero Szerb prefiere hacer una descripción de lo que "se ve": la figura del hidalgo, el factor social de la honra, la transición del drama popularizante de Lope en la "diversión real de reyes" en las obras de Calderón³¹. Es decir, en vez del juicio de Babits quien se contenta con justificar su primera impresión, para Szerb es todo matices, más razonados y admitidamente simplificados, aunque al fin y al cabo tampoco utiliza su extrañeza para dejar cabos sueltos: aún sin conocer el concepto de autonomía personal casi siempre presente en las obras de Lope que hasta permite el asesinato del rey como legítimo si no cumple con su deber social, resuelve los

²⁸ "A hősiesség anyagi részét látjuk [...] ősi és kiábrándító vitézi ének", SZERB, Antal: *A világirodalom története*, op. cit. 187-188.

²⁹ "A Romanceróban a Cid már spanyolosan nagyszerű gesztusokkal pompázik, mint a becsület, büszkeség és vitézség mintaképe" SZERB, Antal: *A világirodalom története*, op.cit., 187-188.

³⁰ "A spanyol drámák mind hasonlítanak egymásra, legalábbis ekkora távolságból nézve." SZERB, Antal: *A világirodalom története*, op.cit. 314.

³¹ "Királyok királyi szórakozása" SZERB, Antal: *A világirodalom története*, op.cit., 313.

desenlaces recurrentes de Lope con el t3pico de "justicia po3tica"³².

El problema no es que Szerb desconozca el contexto social de la 3poca sino que no permite dar lugar al elemento de lo inc3gnito. Aunque enfatice sus limitaciones, m3s bien las justifica, por ejemplo subrayando el car3cter peculiar de Calder3n con el juicio del canon *que cuenta*, el europeo: "los rasgos muy barrocos de Calder3n y su peculiaridad que radica en el catolicismo espa3ol hacen que haya permanecido ajeno a la escena europea"³³. Al fin y al cabo se aprecia una versi3n menos autoritaria pero igual de respetuosa de la evaluaci3n literaria que sigui3 Babits, con la diferencia de que Szerb no tachaba de secundarias a las literaturas que se consideraba como tales sino que las presentaba. Su gesto, el del lector curioso, podr3a haber sido seguido m3s adelante por otros estudiosos: 3l no escribi3 sobre la literatura espa3ola por su rango, pasado, car3cter nacional y tampoco por su contribuci3n a "lo humano universal" sino s3lo porque, por as3 decirlo, estaba all3.

Sin embargo, tanto sus contempor3neos como los que vinieron despu3s quedaban y quedan bastante lejos de estudiar la literatura de otro idioma por s3 misma. El concepto de las periferias planteado por L3szl3 N3meth pr3cticamente simult3neo a Szerb no hacia refer3ncia a su jerarqu3a tradicional: dio m3s importancia a la literatura espa3ola justamente por la similitud supuesta en la posici3n marginalizada de ambas culturas (la espa3ola y la h3ngara) con respecto al *mainstream* europeo. En fin, aunque Szerb note muy agudamente los rasgos modernos de G3ngora en sincron3a con los de la generaci3n del '27 y al parecer sin saber de su enfoque respectivo³⁴, este resultado suyo poco pudo influir a la hora de los primeros intentos para contextualizar a Garc3a Lorca en los a3os cincuenta y sesenta del siglo XX cuando las observaciones matizadas y meticulosas de un ensayista burgu3s ya se consideraban anticuadas y superadas hist3rica e ideol3gicamente. Sus referencias a Unamuno y Ortega y Gasset como experiencias e inspiraciones vivas tambi3n indican una atenci3n prometedora y actual³⁵, pero para argumentar la falta de influencia de Szerb ya no es posible evadir la necesidad de hablar del factor hist3rico, el cual en esta parte de Europa ha ejercido un efecto m3s notable y violento sobre la vida cultural, m3s de lo acostumbrado en otras regiones del continente.

Para ilustrar lo dif3cil que es distinguir entre el elemento po3tico y pol3tico al hablar de la investigaci3n literaria de la 3poca y, salvo algunas excepciones, lo poco que se hac3a en aquel entonces para hacer tal distinc3n, se entrar3 ahora con m3s detalle en el an3lisis de una

³² "K3ltd3i igazs3gsg3lgtat3s", SZERB, Antal: *A vil3girodalom t3rt3nete*, op.cit., 314.

³³ "Calder3n nagyon is barokk von3sai 3s a spanyol katolicizmusb3l foly3 különlegess3ge k3vetkezt3ben idegen [is] maradt az eur3pai sz3npadon." SZERB, Antal: *A vil3girodalom t3rt3nete*, op.cit., 313.

³⁴ SZERB, Antal: *A vil3girodalom t3rt3nete*, op.cit., 310.

³⁵ V3ase SZERB, Antal: *A vil3girodalom t3rt3nete*, op.cit., pp. 772-773. 3 796.

obra que podría llamarse emblemática o por lo menos característica de la época, *La Historia de la Literatura Española* del hispanista húngaro, Albin Kőrösi.

1.4. Raza, positivismo y soledad: la imagen de España de Albin Kőrösi³⁶

El título mencionado ya indica que a diferencia de los tomos de Babits o Szerb, el libro de Kőrösi es una obra centrada en la literatura en cuestión: a primera vista este enfoque es justamente lo que necesita esta investigación. Sin embargo, no está fuera de lugar tratar con cierta distancia este fenómeno: la publicación de un libro que trata la historia de la literatura española. En cuanto a su influencia sobre la posterioridad, basta decir que uno puede sacar un máster en letras hispánicas sin encontrarse con este tomo o que para preparar una presentación sobre este tema el único retrato disponible sobre el autor se hallaba en una página web española donde Kőrösi fue laureado como el primer catalanófilo húngaro y, según nos enteramos por la portada de *La Historia...*, miembro de la RAE; tal vez merece la pena indagar en los motivos del olvido de esta obra.

Sería difícil intentar definir con exactitud el tema del libro: aunque el primer capítulo del libro, *La raza española*, trata de ser concreto a la hora de presentar la "raza" cuya literatura va a establecer, su terminología ya en 1930 contaba por anticuada³⁷. Esto delimitará todo el libro hasta su final dejando de forma indeterminada las características que permiten esclarecer qué se entiende por español y qué no: al hablar de los judíos y semitas de la península el autor afirma que "ya que estos pueblos se mezclaron con los indígenas con respecto a su sangre también, podemos decir con seguridad que en la sangre de los españoles de hoy encontramos una parte significativa" y a esto añade en una nota al pie de la página: "pero sólo influyeron en su aspecto físico, es decir, su espiritualidad se ha mantenido intacta. Por lo tanto, aun si la asimilación infectó su raza, no les dañaba"³⁸. A continuación describe el

³⁶ KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*. Budapest. 1930.

³⁷ Aquí se habla del uso de la palabra húngara para raza, "faj", que en la Europa Central de 1930 pocos intelectuales podían usar sin tener en cuenta sus implicaciones políticas, la proximidad del vocabulario del fascismo. Según se verá más adelante, el libro de Kőrösi muestra más un ideario conservador, moralizante y religioso en su totalidad, por eso es posible plantearse que más bien se trate de un ejemplo a tener en cuenta para la caractereología nacionalista heredera del siglo XIX y no el de un seguidor del ideario totalitario del siglo XX. Aún así, podría preguntarse la razón de su análisis. Entre otros factores, su libro permite también trabajar una noción de la condición del saber sobre España, la *tabula rasa* efectiva que pudo llenar la experiencia de la Guerra Civil y la de García Lorca, el poeta asesinado, al parecer para siempre ligado a este hecho biográfico. Para resumir en una frase, podría decirse que Németh y los neopoulares vencieron porque no había a quién convencer.

³⁸ "Mínthogy ezek a népek vérbelileg is kereszteződtek a bennszülöttekkel, bizvást állíthatjuk, hogy a mai spanyolok vérében jelentős rész jut nekik." y la nota: "De csak fizikumukra folytak be, lelkeségük úgyszólván teljesen érintetlen maradt. Vagyis a beolvadás, ha fajukat meg is fertőztette, nem volt kárakra." KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op. cit., 6.

cráneo típico de los vascos y trata de calmar las preocupaciones supuestas del lector: "sus comerciantes son de fiar"³⁹. No sólo se ignora las líneas maestras según las cuales Kőrösi va a juzgar si un texto forma parte de la literatura *española* o no, sino que tampoco queda claro cómo distingue entre texto literario y no literario, si menciona el carácter decente de los comerciantes españoles. Para matizar más la sensación extraña en cuanto a este libro, puede añadirse que es el primer foro en el cual se reconoce la importancia del Lazarillo, "de fama mundial", para mencionar después su traducción reciente y destacar "la sátira ácida de los morales de las clases bajas del siglo XVI"⁴⁰: aquí, Kőrösi da lugar a la denominación de otro término clave del libro: la *fama* de la cual goza una u otra obra fuera de Hungría, ya que registrar el panorama de estas obras según se las considera a nivel mundial es uno de los propósitos más recurrentes de Kőrösi, aunque escasas veces menciona sus fuentes.

Otro rasgo ensayístico de la obra es que más adelante tampoco aclara la referencia lingüística o cultural del término *español*, así como el autor no siente la necesidad de distinguir entre los hechos históricos, culturales o literarios. Cuando presta importancia a los trovadores como participantes de las victorias cristianas de la Reconquista o destaca que Alfonso VIII fue "digno de su abuelo, porque [...] se le atribuye la segunda victoria decisiva sobre los moros"⁴¹, postula una realidad evidentemente reconocible de la que se deriva una interpretación objetiva. El libro comienza sin prólogo ni nota previa del autor, se inicia con el término "la raza española". Esto sirve para indicar la intención del autor por reconstruir poco a poco el propósito de divulgación científica de Kőrösi en su propio trabajo, siempre "fiel [...] a los intereses del público ampliamente entendido"⁴², y también fiel a cierto positivismo peculiar. El tomo puede leerse como un vasto inventario cronológico con abundantes menciones de obras y a la vez casi sin citas, ni en los párrafos de evaluación crítica.

El autor califica de gigantes y enanos a los autores tratados sin la menor reserva, siendo su norte por un lado la fidelidad al carácter español ya presentado y, por otro lado una expectativa romántica de la originalidad. Es por estas normas que los autores más grandes del Siglo de Oro forman parte de un conjunto mayor sólo por vivir en el mismo siglo y país: "¡Vaya grupo!", expresa al hablar de Fray Luis de León, Cervantes, Lope y Quevedo, o en cuanto a Teresa de Ávila, "merece que España celebre esta hija suya de alma varonil, ya que

³⁹ "Kereskedők megbízhatók", KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op. cit., 15.

⁴⁰ "Világirodalmi nevezetességű [...] a XVI. század alsóbb rétegű erkölceinek maró szatírja", KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op. cit., 149-150.

⁴¹ "Méltó volt nagyapjára, mert a második döntő győzelem a mórokon az ő [...] nevéhez fűződik", KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op. cit. p.31.

⁴² "A nagy olvasó közönség érdeke [...] állandóan szem előtt" KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op. cit. 28.

sólo su inspiración, tierra y atmósfera pudo darle a luz"⁴³. De su biografía no interesan las referencias que podrían establecerse a sus obras, pero no pasa desapercibido que "por su madre puede que fue pariente del general heroico Ahumada que se hirió contra los turcos cuando la reconquista de Timisoara"⁴⁴. He aquí otro rasgo del método científico del siglo XIX: para Kőrösi, no cuentan las obras, el filólogo positivista está interesado en la historia del autor, no la del texto, acercar la cultura española al lector húngaro significa más acercar la familia de una autora que incluir una cita de sus obras⁴⁵.

Un ejemplo elocuente, casi simbólico del método de Kőrösi es su modo de presentar el Romancero Viejo: el autor enumera treinta nombres y añade que "estos no son nombres vacíos"⁴⁶. Sin embargo, sus temas o estilo, importancia póstuma y contexto inmediato quedan sin explicarse. No es que el autor no explique su posición con respecto a los autores tratados, pero esta con frecuencia parece influida por motivos bastante alejados de un lector en pos de valores literarios: "este amigo del *entente* ha obtenido fama europea con su agitación política"⁴⁷, según nos explica sobre Unamuno, otra vez dando por hecho el acuerdo tácito del "público amplio" y sin considerar que dicho público de la época necesitaba cada vez menos instrucción *ex cathedra*.

Se han mencionado los esfuerzos de Kosztolányi para presentar la literatura española al público húngaro. Aunque la meta reconocida de Kőrösi parece coincidir con esto, puede afirmarse que en las presentaciones efectivas supone la presencia de un lector tan familiarizado con las obras como él mismo. Por ejemplo, en vez de dar una muestra atractiva del *Libro de Buen Amor*, resume su contenido de la siguiente manera: "contiene mucho de lo bueno y de lo bello a la vez que mucho de lo escandalizante. Su dirección es educativa, igual lo fue su propósito, pero no es recomendable para niños ni jóvenes. Sólo una mente madura y razonable puede con su ambiente contradictoria y caprichosa"⁴⁸.

En otro fragmento, se aprecia que en ocasiones Kőrösi queda bastante lejos de sus principios positivistas en pos de los hechos: no carece de ironía que al argumentar que el Cid fue una persona real, se refiere a las palabras de otra persona, en este caso ficticia: "Todo esto

⁴³ "Spanyolország méltán ünnepli ezt a férfias lelkű leányát, mert csak az ő ihlete, földje és légköre szülhette meg őt." KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op. cit., 123-124.

⁴⁴ "Női ágon rokona lehetett annak a hős Ahumada tábornoknak, aki Temesvárnak a töröktől való visszahódítása alkalmával sebesült meg" KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op. cit., 129.

⁴⁵ Esta afirmación se limita al libro presentado, el mismo Kőrösi fue un traductor prolífero de la literatura española. Aún así merece mención su distinción aguda entre hablar de las obras y dejar que se vean.

⁴⁶ "Nem üres nevek ezek." KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op. cit., 358-359.

⁴⁷ "Az entente e barátja politikai izgatásaival európai hírnévre tett szert" KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op. cit., 444.

⁴⁸ "Sok szépet és jót, de sok megbotránkoztatót is tartalmaz. Oktató az iránya, talán a célja is az volt, de gyermeknek, ifjúnak nem való. Az érett, józan ész birkózhatik meg csak egymásnak ellentmondó, szeszélyes hangulatával." KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op. cit., 66.

¿cuánto tiene de verdad y cuánto de poesía? Es una pregunta válida en cuanto la mera existencia del Cid ha sido dudada, contra lo cual ya había protestado Don Quijote⁴⁹. Espronceda recibe gran elogio de parte de Kőrösi cuando este admite que el poeta español tenía el alma parecida a la de Sándor Petőfi⁵⁰; pero tampoco encontramos ninguna comparación concreta de sus poemas referentes. Para *construir* un homólogo español del poeta húngaro, Kőrösi omite la prosa y ensayística de Mariano José de Larra, por ejemplo. En cada página surgen los hechos históricos, literarios o culturales más divergentes al parecer sin cualquier principio estructural y con la única meta de relacionar la literatura española y el lector húngaro, pero a falta de la claridad de sus términos y metas, tampoco podemos llegar a ninguna conclusión constructiva de sus hechos meticulosos.

Como forma de resumen de este apartado cabe destacar que un erudito, que de ninguna manera podría tacharse de ignorante, tampoco pudo dar una contribución definitiva para un concepto de la literatura española, la cual habría podido constituir el fondo de una discusión más viva en la posteridad. No pudo definirla debido a su aislamiento con respecto a los foros más vigorosos del público literario⁵¹, y la otra razón fue porque su perspectiva e inventario científicos eran lo bastante serios como para impedirle el acceso al "público ampliamente entendido", sin embargo eran a la vez demasiado anticuados con respecto a las ciencias humanas contemporáneas como para que incitaran seguidores. Su obra merece, como el de todo estudioso, todo el respeto pero la tradición de las letras españolas hasta hoy en día viva en la literatura húngara es el resultado de los esfuerzos individuales de László Németh, así como el de otros pocos, y no el fruto de un discurso con antecedentes y contexto.

1.5. De buscar padres a buscar hermanos: la España y la Hungría semiperiféricas

Se ha mencionado que en la mayoría de los casos la literatura húngara se define como una literatura nacional. Este afán por la particularidad parece ordinaria en la época de entreguerras: aún el representante por excelencia de la modernidad y del europeísmo, Antal Szerb concluyó su retrato del poeta destacado, Endre Ady haciendo hincapié en su

⁴⁹ "Mi az egészből a valóság és mi a költészet? Jogos ez a kérdés annyiban, amennyiben Cid létezését is kétségbe vonják, ami ellen már Don Quijote is tiltakozott." KÖRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op. cit., 41.

⁵⁰ Quizás es el elogio más grande posible de la época posromántica, en gran parte ocupada de la vida y las obras reverenciadas al máximo de Petőfi.

⁵¹ Basta mencionar que en el inventario ya mencionado de Baldangin sobre los autores del *Nyugat*, el nombre de Kőrösi no aparece ni una vez. Los orteguianos húngaros, Márai y Németh tampoco entran en diálogo con este mundo textual.

"hungareidad" en la conclusión de su ensayo⁵². Un dato a tener en cuenta es que, pasado medio siglo, el hispanista Dezső Csejtej también termina su monografía sobre Unamuno y Ortega y Gasset con un ensayo que investiga su visión sobre España⁵³, aunque el título indique *Historia del existencialismo español*, una corriente filosófica no primariamente comprometida con el entorno nacional de la condición humana. El motivo de esta estructuración de Csejtej está íntimamente ligado a la manera en la que sus autores son tratados en el horizonte cultural húngaro: para los primeros lectores húngaros de los años veinte (los que Csejtej llama "la generación ensayista"⁵⁴), España apareció más semejante a Hungría que para Babits o Kosztolányi que no la concibieron en este marco de referencia. Para estos autores España fue considerada en su comparación con las naciones de interés prioritario como Francia o Inglaterra. Según explica Csejtej, para Németh o Sándor Márai España fue un país semiperiférico del "centro desarrollado", otro "lugar de operaciones militares contra las cunas expansivas del Islam", y de aquí viene la "vivencia contradictoria de pertenecer a Europa"⁵⁵.

Esta relación recién descubierta no sólo abrió una perspectiva para esta generación; Ortega y Gasset o Unamuno influyeron en su propio lenguaje, su perspectiva y sus temas. Por ejemplo, el Kőrösi (cabe decir que era contemporáneo a Márai) poco influido por estos autores identificó a Don Quijote como símbolo de una vida tradicional, idealista y creativa, frente al Sancho materialista, egoísta, preso del aquí-y-ahora, figura ejemplar del hombre *moderno* de siempre. Márai, impresionado por la obra de Unamuno, llamó a Don Quijote el *urbano*, "el que construye a base de piedras en vez de la «tierra arcaica»"⁵⁶, haciendo referencia a una de las discusiones fundamentales no sólo de la época sino también la de

⁵² "Ady magyarsága", véase su *Historia de la literatura húngara*. Nota bene, en el perfil que Szerb dibuja de Ady este destaca como figura representante de la burguesía húngara que no obstante funde y resuelve en sí todo el complejo del problema nacional e histórico.

⁵³ CSEJTEJ, Dezső: *A spanyol egzisztencializmus története: Miguel de Unamuno és José Ortega y Gasset filozófiájának fő kérdései*. Budapest, Gondolat, 1986.

⁵⁴ CSEJTEJ, Dezső: "Ortega y Gasset Németh László és Bibó István munkásságában". En: Dénes Iván Zoltán (ed.): *Megtalálni a szabadság rendjét. Tanulmányok Bibó István életművéről*. Új Mandátum, Budapest, 2001. 211-234. 211. Aquí sólo puede mencionarse que el "ensayo lírico" definido por Csejtej como el ensayo típico de esta generación a nivel del género literario también indica un déficit parecido al que se trata con respecto a la recepción de la literatura española. Si Ortega y Gasset pudo tener el impacto que tuvo, este hecho también se debe a esta falta de tradición que en Hungría siempre ha habido con respecto al ensayo.

⁵⁵ CSEJTEJ, Dezső: La presencia de Ortega y Gasset en Hungría entre 1928 y 1945 <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593852213472942912257/032022.pdf?incr=1> No ha sido el propósito de Csejtej ni el del estudio presente matizar en detalle estos paralelismos, pero tanto la ocupación islámica como la convivencia con los Habsburgos que menciona son experiencias muy divergentes en la memoria histórica de las dos naciones ya que tanto la casa de los Habsburgos como los conquistadores islámicos fueron a España con intenciones muy diferentes que a Hungría; igual basta mencionar a Granada y Córdoba como centros políticos y culturales de su época y el hecho que Hungría no puede enumerar tales sedes.

⁵⁶ "Aki kövekből, nem pedig az «östalajból» építkeznek". Le cita FRIED, István: "Márai Sándor és a spanyol világ". *Nagyvilág*, 2001/7. 1131-1140. p. 1135.

cualquier momento de la angustiosa modernidad húngara: la dicotomía popular/urbano. Los modelos encajan en ambas construcciones entre sí bien contradictorias: parece que los símbolos aportados por una cultura tienen poca influencia en su uso más allá de ofrecer signos y referencias para que Márai o Kőrösi puedan expresar lo que iban a decir independientemente de su conocimiento respecto a Unamuno⁵⁷. Lo que le importaba a Márai fue "la civilización española y la relación que tenía con respecto a la caractereología que construyó sobre sí misma" en la Europa de entreguerras⁵⁸. No se tratará esta visión general en detalle ya que aunque sí podría haber aportado los gérmenes de una individuación póstuma, la historia puso en paréntesis las perspectivas de una evaluación más espontánea de la literatura española⁵⁹. Con el fin de la segunda Guerra Mundial y la emigración de Márai, la tarea de construir el marco receptivo de García Lorca (y por lo tanto, gran parte de la literatura española) en Hungría quedó en manos de otro admirador de Ortega, László Németh.

Sin embargo, en este punto es necesario hacer una aclaración en cuanto a los términos. Se puede esclarecer sin mucha innovación que la tendencia del neopopularismo es fácilmente asociable a la obra de García Lorca: basta leer el artículo de Álamo Felices para ver que el término indica una interpretación válida, matizada y actual de la crítica lorquiana⁶⁰. El problema es que en Hungría esta corriente no sólo tuvo un impacto mayor que las demás, sino que se trata de una construcción según la cual el "Lorca húngaro" es casi exclusivamente el modelo del artista inspirado por su pueblo, tradición y lengua, con un toque de los ismos de la vanguardia. Si en esta tesis aparecen argumentos que insisten en la diversidad del contexto de García Lorca, su meta no es excluir las connotaciones de sus textos referentes al arte popular sino matizar o en ciertos casos desplazar esta figura monofacética y supuestamente bien conocida.

Jánosi dice de García Lorca que fue "acogido con un cariño sin par" en Hungría⁶¹. En el siguiente punto se retratará un contexto histórico y se identificarán los motivos de este

⁵⁷ Sin menospreciar la influencia lingüística que por ejemplo Ortega tuvo sobre estos autores, la construcción posterior de László Németh que se denominará como el modelo bartokiano tampoco habría sido muy diferente sin García Lorca o sin la inspiración orteguiana en general presente en Németh. (Otra cosa es que García Lorca en Hungría sí habría tenido una recepción muy diferente sin este marco ideológico.)

⁵⁸ "A spanyol művelődéshez és a spanyol önkaraktereológiához való viszonya", FRIED, István: "Márai Sándor és a spanyol világ". op.cit., 1130.

⁵⁹ Hay que mencionar que *La historia breve de la literatura* (GINTLI, Tibor-SCHEIN, Gábor: *Az irodalom rövid története*. Jelenkor, Pécs, 2003.) maneja la literatura española con algo más de atención y sobre todo libre de la carga absurda de tener que dar una evaluación válida de toda la literatura universal; las referencias al drama del Siglo de Oro, Cervantes o García Lorca, aunque breves, no siguen la consternación indiferente de Babits ni comparten el entusiasmo por el "alma española" tan característico de las épocas anteriores.

⁶⁰ ÁLAMO FELICES, Francisco: "La música como símbolo y expresión de lo inefable: la relación Lorca/Falla". en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 387-393.

⁶¹ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op. cit., 24.

acogimiento. Antes de continuar es preciso consultar la bibliografía de su monografía publicada en 2007 para contrastar que dicho cariño no se ha manifestado en forma de crítica y textos que tratan su obra en los últimos treinta años. Es posible plantearse que se trata de un agotamiento receptivo dentro del proceso normal de redescubrir y olvidar obras y autores consagrados. Cifuentes describe en detalle las fases de entusiasmo y fatiga en su artículo de la monografía centenaria⁶², sin embargo, no parece haber nada que confirme que Lorca en Hungría haya acabado agotado por la sensación de que se haya dicho todo lo que cabría decir sobre él. Más bien es muy posible que el paradigma literario que le había laureado perdiera su rango destacado tras la muerte de sus últimos representantes, Gyula Illyés y László Nagy, y con el descenso del prestigio de esta corriente también disminuyó el de García Lorca. Aquí cabría destacar dos puntos de vista particulares para ilustrar esta desaparición: el papel destacado del elemento nacional y el del biografismo. Para los neopopulares la literatura española (desde el concepto de casticismo de Unamuno hasta el *Romancero Gitano*) contribuyó a desarrollar una justificación externa para su propia visión de dar prioridad a lo que Illyés llamaba "patria en lo alto", una sociedad en relación viva con su pre- o más bien intrahistoria, respaldado por su pasado y arte frente al consumismo moderno del capitalismo y al internacionalismo sordimudo del socialismo. Este esquema y el lugar de García Lorca dentro de él sí parecen agotados pero como se tratará en el próximo capítulo el motivo de la falta de aproximaciones innovadoras es el carácter estático de la imagen de Lorca construida a base del paradigma neopopular.

La otra causa que influyó en la recepción de García Lorca afectó al otro "aval" de su único rol en la escena húngara: la aparición y la popularidad creciente de las teorías literarias que restaron importancia normativa a la biografía del autor. Como se tratará en el capítulo cuarto, en la mayoría de los homenajes el tema central tiene más que ver con el asesinato de Lorca que con sus obras, lo cual resulta una inversión arriesgada en la época cuando el poeta tal vez más asociable con la literatura política, György Petri, justamente trabajaba en contra de la mitificación del tema y del escritor. Hoy en día a nivel institucional no faltan funciones conmemorativas y por ejemplo es posible asistir a un simposio en el cual se compara el destino de Lorca y el del poeta húngaro Miklós Radnóti (también asesinado por los fascistas en 1944); no obstante, más allá de mantener vivo el recuerdo *histórico* del autor español, no parece posible hablar de una presencia *literaria* en cuanto a sus textos poéticos, dramáticos o ensayísticos.

⁶² FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: "¿Qué es aquello que relumbra? (Una última cuestión.) Examen de agotamientos". en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 220-237. 222.

He aquí la razón por la cual, a pesar de la discreción refinada de Németh a la hora de presentar a García Lorca al público húngaro, al fin y al cabo se trata de un texto de interés histórico que a su vez se considera como una guía que actualmente tampoco precisa de revisión. Hablando sobre *Mariana Pineda*, Németh menciona que "hoy también podría representarse en cualquier país, salvo España quizás, donde por su tema deberán incluirlo más en las publicaciones aniversarias, creo"⁶³, y evita lo evidentemente político con una elegancia llamativa, pero estos guiños no están motivados por una visión apolítica ni mucho menos, pues acaban subrayando lo supuestamente esencial de Lorca. Como el crítico dice, "consideraba la escena como el medio más importante del desarrollo nacional"⁶⁴, lo cual permite plantear la siguiente cuestión: como en su estudio no hace ninguna distinción entre creación literaria y vida personal, más bien se esfuerza para sintetizarlas en una sola figura, no puede dejar de considerarse que esa figura es antes que nada un contribuyente destacado al proceso de "hacer una civilización mundial de la civilización occidental"⁶⁵. Y esta figura parece situarse encima del denominador común del arte popularizante que, de acuerdo con el modelo bartokiano de Németh, utiliza de las "fuentes claras" equiparables y universales.

Es decir, la historia de la recepción húngara de García Lorca es una historia de síntesis, lo cual provoca que el corpus lorquiano también se conciba como un conjunto de textos homogéneo y organizado. Esta es la idea general que determina el discurso sobre este conjunto, al igual que las traducciones, y es esta idea planteada la que se ha de refutar en esta tesis. Sin embargo, para cumplir este objetivo es necesario exponer con detalle los sucesos acontecidos en la historia de la literatura en Hungría: por lo tanto, en los capítulos siguientes se partirá de la presentación de cómo la literatura húngara se ha apropiado de estos mundos textuales en tres ámbitos: su recepción inmediata, es decir, los textos secundarios que tratan a las obras y a la figura; las traducciones de sus textos; y, en el capítulo cuarto, el efecto que Lorca ejerció en la creación literaria húngara.

⁶³ "Ma is elő lehetne bármely országban adni, a legkevésbé tán Spanyolországban, ahol tárgya miatt, úgy hiszem, inkább a díszkiadásban lehet a helye." NÉMETH, László: "García Lorca színpada". *Nagyvilág*, 1957/6. 899-918. 904.

⁶⁴ "A színpadot tekintette a nemzeti épülés legfontosabb eszközének", NÉMETH, László: "García Lorca színpada". op.cit., 900.

⁶⁵ "A nyugati civilizáció világcivilizációvá válása", NÉMETH, László: "García Lorca színpada". op.cit., 917.

2. Las trampas de la ideología: la recepción crítica de García Lorca en Hungría

2.1. Enfrentando lejanías: el contexto político-histórico de la dictablanda húngara, 1957-1989

2.1.1. Poder y pueblo

Al intentar determinar la posición o "rango" que García Lorca tiene en la literatura húngara, se encuentra un contraste notable: leyendo la monografía de Jánosi, se aprecia en repetidas ocasiones que fue acogido y aceptado en el momento en el que fueron publicadas las traducciones de László Nagy, y esta estima no se ha visto alterada desde entonces. Si se aproxima con ciertas reservas hacia la historia narrada por Jánosi contrastándola con el desconocimiento que rodea a las obras de García Lorca en la actualidad, se encuentra en una situación incómoda ya que al parecer el autor célebre se ha vuelto incógnito como de golpe sin que ninguna crítica afectase directamente a su posición.

En este punto sólo interesa destacar la relación problemática que el "Lorca húngaro" y sus seguidores han establecido con el estatus virtuoso de la minoría "que se entienda [...] como grupo de «resistencia» (una resistencia que aspira sólo a desvincularse del poder, a delatarlo y desmarcarse)" frente a una "mayoría como cómplice del poder instalado y oprimente."⁶⁶ Esta relación es calificada como problemática porque tanto el movimiento literario que recibe el nombre del neopopularismo como el ideario del modelo bartokiano se definió *en contra* del régimen comunista y su estética normativa del realismo social. No obstante, sus autores máximos no eligieron la desvinculación del poder como menciona Cifuentes. Tanto a nivel de su figura social de intelectuales destacados como a nivel lingüístico de sus obras respectivas se vieron en una situación de compromiso con el poder sobre todo político. Se trata de una situación que no es posible que sea identificada, aunque tampoco puede ser separada completamente de la complicidad referida en la cita anterior.

A su vez, lo que se podría entender por *poder* en la Hungría posterior a la revolución del cincuenta y seis, tampoco era opresión tal cual; podría decirse cuanto más *instalado*, menos *oprimente*. Si en otro artículo suyo Cifuentes considera la supuesta "inofensividad" de García Lorca como la razón por la cual pudieron publicarse sus Obras Completas en 1954⁶⁷,

⁶⁶ Ambas citas de FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: "¿Qué es aquello que relumbra? (Una última cuestión.) Examen de agotamientos". op.cit., p. 229.

⁶⁷ FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: García Lorca: "Historia de una evaluación, evaluación de una historia", op.cit., p. 241.

podría añadirse que en Hungría esa misma característica suya fue la garantía de su éxito⁶⁸: sin embargo, para llegar a esta inofensividad hacía falta un reajuste en el énfasis del corpus para que el efecto en última instancia de las obras tuviera un sentido más histórico que metafísico, a la vez más afirmativo que subversivo; y debería afirmarse que este reajuste se ha llevado a cabo de manera definitiva hasta hoy en día⁶⁹. De las varias posibilidades existentes para construir una figura consistente y limitada del corpus lorquiano tenía que ser el Lorca popular que sobrevivió (mejor dicho, el que nació a falta de otros intentos), porque este al fin y al cabo mostraba conformidad con el orden establecido del socialismo "concluso" de la época.

Es interesante observar el contraste equiparable en las estrategias de domesticación que las dos dictaduras respectivas, la española y la húngara, emplearon. En la cita siguiente de Iglesias: "nadie, ningún poeta entre los actuales españoles, con tantos derechos como Federico García Lorca para ser pura y hondamente popular, mucho más en tierra como la nuestra, donde todo es pueblo; lo que aquí no es pueblo, no es nada, como podemos comprobar ahora. El pueblo, para vivir en calidad de tal, necesita a su lado quien le comprenda y quien le ame [...] y quien por comprenderle y amarle no sea ya pueblo sino fuerza suya ejemplar, poeta o dramaturgo, según su sino"⁷⁰ se percibe la imagen del poeta que *ya* no es del pueblo, destacado por su destino a su vez asequible, comprensible y explicable. Se le quita lo individual para dejar sitio a lo colectivo, en este caso, la fuerza propia de la tierra y pueblo español. Esta interpretación resulta ser bastante parecida a la imagen de Lorca descrita en la monografía de Tolnai, pero con una vuelta bastante irónica: según se observará más adelante, el origen y orientación supuestamente ajena al pueblo se manifiesta aquí como la de alguien que *todavía* no es del pueblo, cuya conversión profana e históricamente determinada sólo había sido interrumpida por su asesinato. En ambos casos, la serie de elementos que no encajan en la idea del 'pueblo' quedan fuera del perfil del autor o se manejan con un biografismo bastante anticuado ya en la época de ambos autores.

Sin embargo, es necesario hacer una distinción enfática con respecto a la evaluación posterior de estas dos imágenes. Mientras que, según explica Benyhe⁷¹, el popularismo es una

⁶⁸ Tanto esta similitud como el término *dictablanda* utilizado en el título de este subcapítulo pueden sugerir ciertas correspondencias con el régimen franquista y el de János Kádár – a lo largo de esta investigación intentaré identificar y distinguir los diversos rasgos de las dos estructuras para desarrollar el tema, pero no parece necesario hacer un análisis detallado de ellas.

⁶⁹ Hay que tener en cuenta que no se trata de una falsificación premeditada. Lo que se describe aquí es cómo se percibió a Lorca y cuál fue el objetivo de esta percepción. László Németh o László Nagy intentaron asimilar a García Lorca a lo que creían que era la literatura húngara.

⁷⁰ IGLESIAS RAMÍREZ, M.: *Federico García Lorca. El poeta universal*. DUX, Barcelona, s/a. p. 38.

⁷¹ BENYHE, János: "Populismo y vanguardia {convergencia y síntesis: Federico García Lorca poeta}", en: Horányi, Mátyás (ed.): *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978. pp. 177-179. 178.

tendencia literaria que en España se ha convertido en una corriente de importancia regional, en Hungría se ha mantenido vinculado a la identidad sociocultural (y al fin y al cabo política) de un fragmento decisivo de la vida literaria nacional. Para comprobarlo es posible recurrir a la ensayística del poeta quizás más reconocido y laureado de la segunda mitad del siglo veinte, Gyula Illyés, para ver cuán afectada estaba toda la cosmovisión literaria oficial del ideario popular. Por un lado su simpatía por el nacionalismo vasco aún precisa de una explicación, conforme a la expectativa de la época: "sólo el primer nivel, el superior es nacional de la verdad de los vascos; todo lo que viene debajo de él es social en el sentido internacional, representa la lucha de las clases con validez mundial. Es por eso que estas dos palabras no indoeuropeas: «¡Gora Euskadi!» pueden provocar un eco de entusiasmo de todos los rincones del mundo como lema de toda libertad humana"⁷². Por el otro lado declara sin tapujos que "tres pueblos grandes de Europa occidental rompieron los muros mas no la integridad del único pueblo no indoeuropeo del oeste" (entendiendo por estos tres pueblos a España, Francia y Alemania)⁷³.

Para entender lo que Illyés entendía por libertad y pueblo, es necesario mencionar que en el corpus de Illyés el pueblo vasco puede entenderse fácilmente como representante alegórico de las minorías húngaras que vivían en los países vecinos a consecuencia de la primera Guerra Mundial perdida. Hace falta mencionar que estas minorías sufrían una opresión colectiva e individualmente tanto en la época de entreguerras, como en el socialismo (posnacionalista según su autodefinición, luego la realidad efectiva podía mostrar bastante divergencia dentro de esta categoría). Es necesario mencionar que la posición representativa de Illyés y esta manera de expresión semioculta no estaban en contradicción: el espacio otorgado por el estatus fue dependiente de atenerse a las reglas de juego del habla y del silencio de las cuales fue fruto la distorsión lingüística en cuestión. Es necesario mencionar toda una serie de circunstancias del contexto político y social de la época. Lo que no es necesario para la evaluación de la postura de Illyés es justamente su tema, la realidad social de los vascos en la época posfranquista de 1978: este elemento simplemente no tiene importancia cara a la metaforización completa de Illyés. Con estas citas se pretendía dar ejemplos de la aparición del nacionalismo plebeyo en vigor aún en la época, y además también permite

⁷² "A baszkok igazságának csak első – a felső – szintje nemzeti; minden, ami alatta van: nemzetközien társadalmi, világérvényűen osztályharcos. Ezért kaphat a föld minden részéről mint minden emberi szabadság jelszavára visszhangzó éljent ez a két nem indoeurópai szó: «Gora Euzkadi!»" ILLYÉS, Gyula: "A filozófia zöld útja". En: *Szellem és erőszak*. Magvető, Budapest, 1978. 191-193. p. 193.

⁷³ "Három nagy nyugat-európai nép törte meg Nyugat-Európa egyetlen nem indoeurópai népének védfalát, de nem a gerincét." ILLYÉS, Gyula: "Személyes – távoli – élmény". En: *Szellem és erőszak*. Magvető, Budapest, 1978. 175-197. p. 184.

ilustrar los pasos introvertidos de esta transculturación peculiar, ya que cuando a la hora de tratar la función de los textos y la figura de Lorca en este ámbito, se percibirán pasos y gestos muy parecidos.

Este punto será ampliamente desarrollado más adelante, pero antes de esto es preciso mencionar que esta actitud en cuanto al popularismo no se caracterizaba por ser ingenua. De otro fragmento de un poema de Illyés que trata la destrucción de Guernica, *Néma népek* (Gentes mudas) es posible suponer que estaba al tanto de los vínculos potenciales de su ideario con el concepto de *intrahistoria* unamuniana: "reúnen una palabra / cada siglo, densa como una piedra [...] ni ellos lo oyen sino por dentro [...] hasta sus sueños explican otra cosa: / a sus señores."⁷⁴ Es más acertado destacar que aquí, o bien en las obras de László Nagy, se manifiesta un intento de superación y, a la vez, conservación tanto del estatus privilegiado del tema *social* como la imagen de un humanismo al fin y al cabo intacta o hasta victoriosa (o futuro victoriosa) a lo largo del siglo XX. Es decir, Illyés y los demás autores de la "literatura comprometida" simplemente no sentían la necesidad de superarse a nivel paradigmático: aunque fueran partidarios de la diversidad cultural, utilizaron los términos *español*, *andaluz*, *duende* o *pueblo* al referirse a García Lorca como si no hubiera elementos desconocidos en cuanto a su saber con respecto al contexto sociocultural de Lorca, sólo una parte histórica y referencial que era sabida y otra parte intuitiva y artística que *ab ovo* era imposible conocer del todo.

Evidentemente esta ausencia de actitud metacrítica no sólo caracteriza a la recepción lorquiana y tampoco era colectiva⁷⁵. A la periferia del *mainstream* se encuentra el sustrato de hispanistas bien informados como Dezső Csejtei cuyo libro *La historia del existencialismo español* demuestra que lo tratado hasta ahora, y de aquí en adelante en cuanto a la imagen de España percibida, no es aplicable para toda la inteligencia húngara de la época. Sólo se expone la hipótesis de que la mayoría de los interpretadores identificaba a Lorca con el paradigma neopopular sin dejar mucho margen a "las múltiples lecturas"⁷⁶. Esto se debe a que

⁷⁴ "Századonként gyűjtenek össze / egy szót, kő-tömörét [...] Maguk sem hallják, csak belül [...] Álmaik is mást magyaráznak: / Uraikat." (Néma népek) En: ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*. I-III. Budapest, Szépirodalmi, 1993. Vol. 2, p. 475. En cuanto a las traducciones de poemas, la mayoría de las veces el texto se limitará a la inclusión de una traducción del pie a letra sin intentar reflejar la obra poética misma. En las excepciones serán indicadas las fuentes.

⁷⁵ Dado que su enfoque queda muy lejos del ámbito literario, sólo se menciona en una nota el nombre de István Bibó ya que toda su ensayística histórica y social es fácilmente interpretable como un sólo esfuerzo inmenso de dicha metacrítica. Aunque su obra sigue siendo más lauderada que seguida, el intento de dibujar el panorama intelectual de la época sería bastante menos completo sin la mención de su nombre.

⁷⁶ La expresión es de Erzsébet Dobos quien daba por hecho la existencia de varias interpretaciones posibles en cuanto a *El público* para añadir una más, como debería pasar y como no ha pasado muchas veces. Para el artículo completo ver DOBOS, Erzsébet, Dra.: "Máscaras y biombos. La búsqueda de la identidad en El público de F.G.Lorca". en: *Actas del Coloquio Internacional "La metamorfosis en las literaturas en lengua española"*; Instituto Cervantes; marzo de 2006. 107-112. p.107.

esta misma mayoría se encontraba ligada a un poder que, fiel a su posición, no estaba interesado en presentar una diversidad de interpretaciones sino controlar las que pueden surgir.

2.1.2. Poder y legitimidad

Se ha mencionado que el régimen instaurado tras la caída de la Revolución del cincuenta y seis participó en un pacto tácito con las figuras representativas de la vida cultural de la época. Podría decirse que, más allá de estos compromisos de una participación social limitada, había otros nada menos característicos entre el sistema y la sociedad a la que este régimen dio forma; un ejemplo elocuente de la simbología de los valores en vigor se encuentra en los billetes usados de la época. Además de los tres personajes políticos que más o menos podrían tildarse de revolucionarios y reformadores, se encuentran las figuras de dos poetas y también el compositor Béla Bartók cuyo impacto se investigará más adelante. Transmitido el mensaje plebeyo de que ningún rey, emperador o santo "cabe" en los billetes de la república *popular*, también se observa que, según este autorretrato del sistema, la vida cultural tiene la misma importancia que la política. No se trata de analizar en detalle qué se entiende por *pueblo* y hasta qué punto tenían importancia sus puntos de vista con respecto a la dirección política del estado; pero sí cabe añadir que se trata de una situación en la cual el carácter enrevesado de la historia húngara ya por definición había hecho que los escritores no fueran exclusivamente autores de textos ficticios sino también puntos de referencia y de orientación en cuanto a las cuestiones políticas y sociales en la vida de la nación húngara.

Para esta ambigüedad de lo político y lo cultural pueden hallarse ejemplos abundantes en los ensayos de los autores neopopulares. Entre estos ejemplos, destacan las obras de László Németh o de Sándor Csoóri que analizan (y en pos del genio húngaro supuesto, sintetizan) las figuras de Lajos Kossuth, István Széchenyi, Sándor Petőfi o Endre Ady sin reparar en su profesión, postulando que son representantes de sí mismos en conexión directa del carácter húngaro visto *sub specie aeternatis*. La necesidad de delimitar claramente lo personal y lo social, la de crear instituciones en vez de mantener vivo el recuerdo de genios individuales, la de reclamar la presencia del poder circunstancial en vez de la autoridad moral directa de una élite destacada se mantiene hasta hoy en una utopía respetable de István Bibó.

Aunque no se pretende llevar a cabo una crítica detallada de esta corriente, es importante señalar que un paralelo literario en la literatura española, por ejemplo, entre García Lorca y Góngora indican una continuidad relativa aún si se trata de lo popular: "[Góngora] ha

dejado su vena popular en algún pasaje del poeta granadino"⁷⁷, mientras que hacer algo similar con el poeta barroco húngaro Miklós Zrínyi y un poeta contemporáneo ya da en la parte más sensible del complejo nacional. En pocas palabras, se percibe la sensación agobiante de que Hungría *ha de crearse*, y esta misión no puede prescindir del elemento político. En fin, puede constatarse que esta interpretación general del papel social del escritor, sea poeta, novelista o dramaturgo, el del participante no sólo activo sino privilegiado en cuanto a sus capacidades (las del vidente, según se destacará en las obras de László Nagy), responsabilidades (las de representar a su pueblo *entero*⁷⁸) y el área específica (la de la lengua, constituyente primario de la identidad en Europa Central) no se ha visto alterado en lo más mínimo en la época de modernización quizás más larga y constante de nuestra historia para el gremio intelectual más influyente y de más importancia en cuanto a García Lorca.

A consecuencia de esta interdependencia, no sólo la política se legitima apoyándose en los escritores máximos de la época, sino también los autores se legitiman en cierto grado tratando las cuestiones del bien y mal sociales, en cierto sentido cumpliendo con su deber. Cabe decir que este gesto suyo, en gran parte de las veces, tiene una credibilidad cuestionable justo a causa de su consonancia relativa pero, a la vez, innegablemente existente con un régimen que apenas tenía el derecho moral para instruir a sus súbditos. Es esta complicidad, y no una aversión general a la literatura comprometida, la que hace que Illyés pudiera ser tachada desde un aspecto ridículo en lo didáctico cuando arguye en favor del incremento de la natalidad húngara, de acuerdo con "la ley de la musa", todo ello en un texto prosaico editado en medio de su Poesía Completa⁷⁹.

Respecto a las cuestiones más directas que implicarían el concepto de la libertad, teniendo en cuenta sus significados políticos, estos autores tampoco se arriesgaban a provocar un enfrentamiento con el régimen: "no anhelo la libertad de los poetas occidentales. En cuanto a mis decisiones humanas y la realización de mis propósitos poéticos hasta ahora, [...] soy libre."⁸⁰ Sin cuestionar esta frase de valor confesional de Nagy, conviene resaltar que al mencionar "aquellos cuya simpatía tenemos" y "estos «libres» que nos miran de reojo" no aclara a quién incluye en la primera persona plural⁸¹: a sus paisanos, a su pueblo, a los

⁷⁷ FUENTES, Tadea: *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*. Granada, Universidad de Granada, 2004. 10.

⁷⁸ Véase otro poema de Illyés: "si el poeta no habla [...] palidecen respirando con él todos / cuya boca abierta para hablar sería él" (ha költő hallgat [...] vele sápadnak mind, zihálva / kiknek ő volna nyíló szája" En: Költők egymás közt. ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei. I-III.*, Vol. 2. op.cit., p 378.

⁷⁹ Egy körkérdés tanulsága. ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei. I-III.*, Vol. 2. op.cit., pp. 388-389.

⁸⁰ "Nem sóvárgom a nyugati költők szabadságát. Ami emberi döntéseimet, költői szándékaim eddigi megvalósítását illeti, [...] szabad vagyok." NAGY, László: "Interjú". En: *Seb a cédruson*, Magvető, Budapest, 1995. p. 727.

⁸¹ "A velünk rokonszenvezők [...] a ránk ferdén néző «szabadok»" NAGY, László: "Interjú". op.cit., p. 727.

representantes culturales o bien políticos de su estado... Esta identificación vaga con el "nosotros" supuesto presta un campo semántico muy versátil y flexible, por eso sirve para legitimar al hablante cargado con la misión trascendental de comunicar en vez de los que no pueden hacerlo, o bien para otorgar el visto bueno a una estructura monopartidaria ante un crítico verdadero o supuesto.

Para aclarar la recepción lorquiana en Hungría es preciso presentar lo más detalladamente posible los marcos del horizonte receptivo entre los cuales ha podido tener lugar este encuentro intercultural. Hasta este punto se han dado unas muestras del lenguaje de este sustrato cultural y la función peculiar de su vaguedad. Es necesario ahora añadir un rasgo que es innegable aún con la licencia semántica más amplia: la seriedad. La literatura, la palabra escrita, la profesión del literato son asuntos calificados como 'serios' para estos representantes suyos: sin discutir que tanto la poética de Nagy como la de Illyés tienen su perspectiva juguetona, puede afirmarse que a la hora de dar a conocer y traducir a García Lorca, el tono dominante era el de la reverencia, desafortunadamente más propia de los intérpretes que del mismo autor español.

Según se tratará más adelante, eran conocidos los más sutiles detalles biográficos referentes a la relación que Lorca tenía con el movimiento comunista, pero la imagen del Lorca reflexivo e irónico, el del "socialismo / de guante blanco" no era compatible con este modelo⁸². En cierto sentido macabro tenían suerte: los muertos no resisten a la interpretación; y esta circunstancia, es decir, el hecho de tratar a un autor asesinado a la hora de sus primeras traducciones también contribuyó a su mitificación, siendo otro factor que le "hace muy buena propaganda"⁸³ dado que se trata de un asesinato llevado a cabo por el bando reaccionario, denominador común negativo de los diversos idearios de la posguerra europea.

No debe pasar desapercibido otro rasgo nada evidente y es que en cierta forma el "Lorca húngaro" *nolens volens* contribuyó a esta legitimación. El humanismo, tal y como lo concibieron Nagy e Illyés, trataba las crisis del siglo XX o como perteneciente al pasado o como exterior, considerando la crisis como moral, histórica, cultural o lingüística. El gran desafío poético y cultural de estos autores estaba en encontrar, desarrollar y demostrar que el hombre como criatura cósmica, permanecía intacto al sistema de valores en el cual queda

⁸² Para el texto completo y la geneología de esta canción burlesca, ver GIBSON, Ian: *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Crítica, Barcelona, 1998. 158-159.

⁸³ Antonio Gala utiliza esta expresión para ilustrar los beneficios de la prohibición de un drama suyo. Por hiperbólico que suene, un asesinato entendido como prohibición máxima puede compaginarse con su frase irónica. Para el contexto de su anécdota, véase GALA, Antonio: *El teatro de Lorca*, Salamanca: Publicaciones de los Cursos de Verano de la Universidad de Salamanca, 5, 1972. p. 7.

basada su vida, en fin, el triunfo de la vida a pesar de los catástrofes⁸⁴. En el capítulo 3 se contemplarán las soluciones lingüísticas de los traductores de García Lorca, por ahora solo es posible afirmar que los gestos de domesticación y pacificación que aparecen a lo largo de los textos concretos no son fruto de una falsificación premeditada sino consecuencia directa de la situación. En esta situación los portavoces y representantes del progreso intelectual y social no tenían lenguaje para la crisis que no incluya una perspectiva trascendental y un ser humano intacto y, si es posible calificarlo de esta manera, positivo alrededor y en lo más intrínseco del hombre. Con esta exposición se trata de argumentar que con tal fundamento no negociable la interpretación, la traducción y la influencia de García Lorca produjo, evidentemente, resultados convergentes con una cosmovisión afirmativa fueran quienes fueran los que llevaron a cabo la integración de dicho autor en esta literatura.

En absoluto se trata aquí de una evaluación moral de las estructuras sociales, ideológicas y artísticas en las cuales la figura de Lorca se integraba en Hungría, ya que es posible confirmar que el problema no reside en la invalidez de las mismas. La interpretación lorquiana se desvía en medio del esfuerzo que al fin y al cabo resta toda posibilidad de la duda en cuanto a estas categorías fundamentales del humanismo a la hora de la lectura. Si Albert Camus afirma que la muerte de García Lorca estaba conforme con "el orden de las cosas, el orden sucio en el cual seguimos viviendo desde entonces"⁸⁵, la asimilación y comprensión de esta idea en Hungría no habría podido ser apartada, sino que habría precisado de una conclusión que explicase que este orden es uno anterior (fascista) o exterior (capitalista), pero de ninguna forma equiparable con el orden dado en la vida cotidiana del lector. El corpus lorquiano basado en las circunstancias extraliterarias de su autor ofrece enseñanzas e instrucción útiles y justas sin la identificación *hic et nunc* vigorosa, dotada de una catarsis potencial. Podría decirse que entre presentar un Lorca conforme con las estructuras que constituían los marcos del público húngaro más ampliamente entendido o presentar otro Lorca que posiblemente revuelve la paz frágil de un lector individual se elegía al primero⁸⁶.

El ansia de la legitimación que trascendiese lo dado y real en lo verdadero también

⁸⁴ Por ejemplo, en este fragmento de un poema de Illyés escrito en 1945: "En la tierra, el cadáver se estrecha oscuramente por Europa, pero el manzano vuelve a florecer blanco, ¡no es sangre lo que deja caer en mí!" ("A földben a hulla sötéten nyúlik / végig Európán / de az almafa újra fehérén nyílik, / nem vért csöpögtet rám!", Tavaszi) En: ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei. I-III*. Vol. 1., op.cit., p. 550.

⁸⁵ O'NAN, Martha: "Albert Camus: Director of García Lorca Translations". *García Lorca Review* 6-8. (1978) 19-31. 19.

⁸⁶ Tampoco parece equivocado que esta manera de "proteger" al lector y lo estudiado hasta ahora sobre la responsabilidad que el papel social del escritor suponía para los neopopulares sea comparable con la actitud descrita por Unamuno del intelectual ilustrado de *San Manuel...* frente a los creyentes sencillos. En ambas situaciones, la humildad de la virtud no ejerce su efecto en contra de la posición privilegiada del intelectual, no provoca la deconstrucción y negación de la misma sino hace que se acepte el rol trágico del *Imitatio Christi* por el bien de los demás.

hacia que el *antes y después* marcado por la Segunda Guerra Mundial tuviese una influencia restringida a la hora de influir sobre la percepción de la violencia. No obstante, esta perspectiva se encuentra presente y representada en la escena y el mundo textual lorquianos. Podría esclarecerse la paradoja que Lorca plantea de este modo: "La pólvora mata a la poesía – o la salva"⁸⁷ desde el punto de vista legitimador aparece como una de las cuestiones centrales del arte: si *cumple* con su tarea, hasta la pólvora es un instrumento entre sus manos. Sin negar la validez de esta presentación afirmativa, y con varios antecedentes en la literatura europea de la creación artística como la creación de un mundo nada menos autónomo que la realidad de la cual surge, podría añadirse que con respecto a Lorca pocos se han planteado un proceso ambiguo en el cual la pólvora puede matar y salvar a la "poesía"⁸⁸. Esta perspectiva, en la cual la experiencia histórica y poética no se han amputado mutuamente para subrayar la dicotomía insuperable de lo banal y lo trascendental, poco ha tenido que ver con las recepciones ideológicas (típicas aunque de ninguna manera exclusivamente de Hungría) que no podían arriesgarse a no tener respuestas conclusivas. Puesto que las recepciones ideológicas buscan conformidad en la negación de la accesibilidad de todo lo ideológicamente problemático con la categoría ya muy recurrida de "lo simbólico" para hacer referencia tanto al autor⁸⁹ como a sus personajes⁹⁰, y así más tarde hacer uso de los vacíos generados de acuerdo con lo que podría denominarse como fines divergentes.

2.1.3. Poder y lenguaje

En este apartado se tratará cuál es el proceso cultural que dominaba la época de la introducción, apogeo y olvido de García Lorca en la literatura húngara recurriendo al uso de dos términos clave de la época: el del pueblo y el de la legitimidad. Podría decirse que su significado destacado se debía justamente a la falta de referencia que ambos padecían: "la época de Kádár en absoluto fue la «democracia popular» socialista que se declaraba, más bien se trataba de un estado policial de aire de pequeño burgués escondido en la sombra de un

⁸⁷ Comedia sin título. Uso la edición de GARCÍA POSADA, Miguel (ed.): *Obra Completa I-VII*. Akal, 2008. Tomo V. p. 292.

⁸⁸ Con palabras de Imre Kertész, "Después de Auschwitz, sólo se puede escribir poemas sobre Auschwitz." ("Auschwitz után már csakis Auschwitzról lehet verset írni." KERTÉSZ, Imre: "Hosszú sötét árnyék", en: *A száműzött nyelv*. Magvető, Budapest, 2002. 59-71. p. 60.)

⁸⁹ "[El de Lorca] era un nombre simbólico [...] aunque no hubiésemos conocido sus obras" ("jelképes név [...] ha műveit nem is ismertük – TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit. 21.) - a lo largo de toda la tesis vamos viendo lo definitivo que era la circunstancia de conocer el nombre y la biografía de García Lorca antes que las obras mismas.

⁹⁰ "Son la personificación dramática de una idea", SÁNCHEZ, Roberto G.: *García Lorca. Estudio sobre su teatro*. Madrid, 1950. 107.

poder más grande. En lo esencial se parecía más al régimen franquista que a una república soviética"⁹¹. Por tentador que sea, no se puede realizar una comparación entre las dictablandas respectivas: en este subcapítulo se trabajará más detalladamente cómo el lenguaje queda determinado por el resultado de esta situación histórica y cómo se le encargó el deber de construir un pueblo y una legitimidad virtuales para mantener el control sobre sus referencias verdaderas. Parece paradójico si se considera que uno de los problemas más fundamentales con respecto a la figura de García Lorca consiste en aclarar la relación de su imagen húngara con las estructuras dominantes establecidas. Es decir, el querer hablar de la recepción húngara de García Lorca comienza por hablar del lenguaje del poder.

Para sacar un ejemplo cercano, puede considerarse que si el hispanista G. Sánchez plantea una apología de la protagonista de *La casa de Bernarda Alba* de esta manera: "Bernarda sufre profundamente, a pesar de ser el símbolo de la tiranía. Aquello es su deber, un mandato de suma fuerza invisible, pero algo portentoso"⁹², esta argumentación sólo difiere en su dirección pero no en sus métodos o estilo de los textos respectivos de la crítica húngara. Tanto G. Sánchez como el autor húngaro de la monografía sobre García Lorca, Gábor Tolnai, establecen sus hipótesis primero para luego asimilar las obras en cuestión a su presuposición. Para el crítico español, el fundamento axiomático es la imagen romántica del genio sin contexto político inmediato; Tolnai comunica con el mismo grado de convencimiento su imagen lorquiana basada en una interpretación marxista de sus dramas. Para una actitud así, poco importa lo que queda fuera del esquema: en vez de articular o aclarar la tensión entre las obras de Lorca y las estructuras sociales alrededor de la interpretación, ambos autores proponen resolverla. Además de esta dependencia del *status quo*, puede añadirse cierta ternura presumida entre las características de este lenguaje crítico.

Se presenta así como una frase ejemplar de este registro crítico la siguiente afirmación: "García Lorca es un escritor del pueblo como lo es Attila József, habiendo recorrido otro camino, con otro nivel de desarrollo ideológico y político"⁹³. Ante todo, encontramos el reconocimiento más grande que en aquella época fue posible: nombrar a un autor junto con Attila József, el poeta proletario *por excelencia* según la estética del realismo socialista. El motivo de esta comparación es su fondo ideológico supuesto, el de "ser del

⁹¹ "A Kádár-éra valójában korántsem az a szocialista «népi demokrácia» volt, aminek hirdette magát, hanem egy nagy hatalom árnyékában meghúzódo kispolgári rendőrállam. Lényege szerint inkább hasonlított a Franco-rezsimhez, mint egy tanácsköztársasághoz." (KERTÉSZ, Imre: "Jelentés a költészet birodalmából". En: *Élet és Irodalom*, 2004/14.

⁹² SÁNCHEZ, Roberto G.: *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, op.cit., 67.

⁹³ "Népi író García Lorca, ahogy József Attila az; más utat járva meg, más ideológiai, politikai fejlettséggel." TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., 22.

pueblo", y justo después se hallarán las excusas anticipadas de Lorca (no de Tolnai) por si esta comparación pudiera resultar deficiente. Más adelante, en Cuba y en Nueva York, el poeta "estudia la condición del pueblo"⁹⁴, o sea, se establece un recorrido que guía a este autor en su camino hacia el pueblo desde la familia burguesa cuya información se presenta con menos rigor: "su padre es un campesino adinerado, su madre, maestra de escuela"⁹⁵. En cuanto a las perspectivas de su "desarrollo ideológico y político", más adelante se descubrirá que "el internacionalista de primera fila, Dezső Jász, le invitó entre los primeros a la Unión Soviética" y que el viaje no se había realizado debido a la muerte temprana de Lorca⁹⁶.

Estableciendo una referencia histórica o biográfica, no se trata de falsificaciones, sino el matiz que permite dar prioridad al crítico en construir un retrato conforme con el ambiente político húngaro. A su vez, se permite poner el énfasis en la historia española con una certeza ideológica, por ejemplo, Tolnai no desarrolla en detalle el papel de la generación del 98 o del modernismo en el contexto estético de Lorca, pero sí se afirma que "en enero de 1936 fue instaurado el gobierno de la Frente Popular en Madrid, y con esto el estado atrasado entró en el camino del desarrollo democrático"⁹⁷, sin otorgar mucha importancia a la República antes existente como "asunto interior de este país infinitamente atrasado"⁹⁸, ni matizar la función de la cultura o bien de la Barraca dentro de esta estructura.

Lo que cabe destacar de esta construcción, como se contemplará más adelante en el estudio de Jánosi, reside en que el papel de Lorca se usará fácilmente para el László Nagy antitotalitario, destacando el remordimiento y la pena que sintió por la revolución húngara antisoviética y que posiblemente inspiró la traducción del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. Estableciendo un referente sintáctico, es posible afirmar que la crítica lorquiana húngara trató a Lorca como un autor afirmativo pues ella misma ha sido enfocada en una literatura constructiva y 'positiva'. A su vez, la tensión insoluble entre esta querencia inamovible y el corpus lorquiano, nada menos resistente a las fórmulas cerradas, la resolvió con la suposición de que las cuestiones de la obra recibieron su respuesta histórica en el socialismo existente y su respuesta poética en el modelo del literato popular. Cabe decir de ambas construcciones que podrían ser calificadas de *falsas*, aunque sí encajaron perfectamente en la estructura sociocultural de la época, fundada en silencios y compromisos tácitos o de voz baja. En el

⁹⁴ "Tanulmányozza a nép helyzetét", TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit. 23.

⁹⁵ "Apja módos paraszt, anyja tanítónő", TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit. 23.

⁹⁶ "A kiváló internacionalista, Jász Dezső elsőként hívta meg a Szovjetunióba", TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit. 94.

⁹⁷ "1936 januárjában megalakult Madridban a népfrentkormány, s ezzel az elmaradt állam a demokratikus fejlődés útjára lépett." TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op. cit., 13.

⁹⁸ "E végtelenül elmaradott ország belügye", TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op. cit., 13.

análisis de las traducciones se tratará de demostrar más ampliamente qué consecuencias tenía este concepto que consideraba la realidad como remedio del complejo de problemas planteados por Lorca cuando es posible plantearse que para Lorca esta realidad fuera el mismo problema.

Si la crítica oficial de la dictablanda española evaluó a Lorca como un autor parnasista (como vemos en la monografía ya mencionada de G. Sánchez) y uno de los logros de la recepción posterior es subrayar el sustrato de crítica social tampoco demasiado oculto⁹⁹, en Hungría puede hablarse de un proceso más bien inverso. El punto de inicio es la imagen del García Lorca mártir, en consonancia con el desarrollo histórico que fue evocada en cada mención suya. Dado que este desarrollo histórico tomó la forma de la "revolución cotidiana" según el lema del régimen, queda registrada una pérdida de crédito constante de la posición ética tanto de la figura de Lorca como de todo el movimiento nepopularista. No se está llevando a cabo una evaluación normativa del mismo, más bien se trata de aclarar una posición que permita estudiar la figura de Lorca desde los límites académicos. Por ello es posible hablar del idioma del poder de la época y afirmar que la corrupción y desgaste de sus fundamentos no se debe, según suigere János sobre Nagy, a una venganza dramática digna de Shakespeare por haber creído en el sistema en los años de "los vientos luminosos"¹⁰⁰ sino más bien a un cansancio paulatinamente creciente y agónico. El resumen de János sobre la acogida de García Lorca prácticamente termina con los años setenta sin registrar ningún quiebro, discusión o cambio paradigmático o siquiera polémico que justificara la ausencia del interés por relatar todo lo ocurrido con "el Lorca húngaro" entre 1978, año de la muerte de László Nagy, y 2007, el año de la publicación de su libro.

⁹⁹ Ver por ejemplo SAINERO SÁNCHEZ, Ramón: *Lorca y Synge: ¿un mundo maldito?* Universidad Complutense de Madrid, 1983., 327.: "Las obras de Lorca tienen un sustrato que es una verdadera crítica social y que puede ser entendido por los más inteligentes."

¹⁰⁰ Se resume así la época entre el fin de la segunda Guerra Mundial y el comienzo de la instalación de la dictadura proletaria, 1945-1949. Entre estas fechas y en cierto grado en la posterioridad también gran parte de los escritores en general y los neopopulares en particular apoyaban al ideario izquierdista.

2.1.4. Poder y poder

"Alfa y Ortega"
/ Pedro Salinas /¹⁰¹

En el capítulo anterior se ha intentado circunscribir el vacío que precedió a la recepción de García Lorca. Más adelante se tratará demostrar los marcos efectivos entre los cuales ha tenido lugar su lectura. A su vez, es necesario destacar que el poder *textual* más influyente respecto a László Németh y su ensayística, las obras de Ortega y Gasset tiene que ver con ambos temas: no es posible entender los textos secundarios que presentaron a Lorca en húngaro sin tener alguna idea de la perspectiva en cierto grado orteguiana de László Németh y tampoco se debe concebir a esta sin tener en cuenta la arbitrariedad literaria a la cual fue sujeta el corpus de Ortega debido a dicha falta de contexto con respecto a la cultura española.

Se ha presentado la proyección poco reflexionada la cual Illyés utilizaba para definir la entidad cultural de los vascos. Podría decirse que en cierto grado su actitud es ejemplar si se considera como una visión ampliada a la percepción húngara de 'lo español'. Si "el descubrimiento de Ortega *en* Europa significaba para él [Németh], en un cierto sentido, el descubrimiento mismo *de* Europa"¹⁰², aquella experiencia puede servir como el fundamento para apoyar el "nuevo enciclopedismo", propósito prioritario de Németh en los años treinta, pero puede apreciarse que Ortega ejerce su efecto a pesar de los cambios históricos que sí provocaron un cambio en la ensayística de Németh. En su presentación del teatro de García Lorca puede identificarse el anhelo de una estética de validez universal, y el hecho de que seguirá imaginando el arte "unificado" bajo un liderazgo europeo está en perfecta consonancia con sus lecturas orteguianas, sobre todo con respecto a la tarea histórica de 'mandar'. Aunque este contexto pre- o intrahistórico supuesto parezca dar un espacio sin límites temporales al drama lorquiano, no puede evitarse el planteamiento de los textos lorquianos como descripciones de un cosmos al fin y al cabo ordenado y operativo (por sangriento, amoral o inaceptable que parezca su funcionamiento)¹⁰³. Es en este punto donde el concepto húngaro

¹⁰¹ Le cita MAURER, Christopher: Sobre "joven literatura" y política. Cartas de Pedro Salinas y de Federico García Lorca (1930-1935). en Loureiro Ángel G. (ed.). *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 1988. 297-319. p. 307.

¹⁰² CSEJTEI, Dezső: "La presencia de Ortega y Gasset en Hungría entre 1928 y 1945", op.cit., p. 4.

¹⁰³ En esta tesis se defiende la emancipación de un García Lorca en cuyo lenguaje y poética se vislumbra su relación con un mundo caótico, inescrutable, construido a base de particularidades irreversibles, uno conocido por pocos, entre los cuales se incluye el poeta y dramaturgo János Pilinszky poco mencionado en referencia a Lorca.

respecto al mundo lorquiano está secundado por el poder ideológico de la época ya mencionado con respecto a su afirmación, orden y constructividad.

A su vez, cabe decir que la recepción húngara de Ortega tampoco prescindía de las limitaciones políticas e ideológicas de la época. Es sabido que Németh se inspiraba en la imagen y ejemplo de Ortega y es posible suponer con bastante certeza que su idea de "un proyecto sugestivo de la vida en común" tenía que ver con los fundamentos morales del corpus entero del autor húngaro¹⁰⁴. Sin embargo, dada la obligación de compaginar cada elemento de ese proyecto, o su equivalente húngaro, con la realidad efectiva del régimen socialista monopartidario, estos esfuerzos, sin duda notables, no pudieron conducir a un cambio paradigmático en cuanto a la orientación estética (en comparación con el mundo de Lorca) conservadora del realismo social. El ideario neopopular, el "plebiscito cotidiano" de Renan como fundamento de verdad de una nación¹⁰⁵, la emancipación del arte vanguardista y la actitud crítica y libre ante las circunstancias vitales, considera que lo que había de revolucionario en Ortega no podía ser asimilado con todas sus consecuencias por nadie que quería mantener cualquier estatus dentro del establecimiento que entre otros también dio lugar a los bartokianos. Pocos llegaron a identificar y rechazar el pacto de la dictablanda como el de una *situación falsa* (expresión prestada de uno de estos pocos, el ya mencionado Bibó) imposible de sugerir cualquier proyecto social, sea estético o político.

La manera arbitraria con la cual se ha asimilado la figura de Ortega no sólo muestra oscilaciones interesantes con respecto al tono confidente que en castellano obtiene su validez basado en su integridad intelectual. Aunque en húngaro pocas pruebas pueden encontrarse de dicha integridad, como por ejemplo, la confesión de que "hablar de la historia de España es hablar de lo desconocido"¹⁰⁶. Cuando Németh presenta a García Lorca a la literatura húngara, o cuando construye el modelo bartokiano, hace buen uso de la retórica y de los recursos lingüísticos ofrecidos por el corpus orteguiano. Sin embargo, evita completamente cualquier polémica con las afirmaciones que no encajan en la construcción como por ejemplo que "el «pueblo» [...] no puede hacer ciencia, ni arte superior"¹⁰⁷ a la vez que mantiene intacto su propio concepto de la "revolución de la calidad", lema de inspiración definitivamente orteguiana.

Entre los elementos fundamentales del marco receptivo de García Lorca en Hungría se destaca la influencia orteguiana. Pero sólo en el sentido de que es aquí donde menos se trata la

¹⁰⁴ ORTEGA Y GASSET, José: *España invertebrada*. Alianza, Madrid, 2004. 33.

¹⁰⁵ Citado por ORTEGA Y GASSET, José: *España invertebrada*, op.cit., p. 50.

¹⁰⁶ ORTEGA Y GASSET, José: *España invertebrada*, op. cit., p. 94.

¹⁰⁷ ORTEGA Y GASSET, José: *España invertebrada*, op. cit., p. 93.

influencia directa del poder político-cultural y, a su vez, es más acertado hablar de un malentendido válido. Se utiliza el término 'válido' porque frente a las necesidades efímeras de un régimen acabado, el contexto supuesto del universalismo europeo desarrollado por Németh alrededor de García Lorca sí tiene algo que aportar a la interpretación intersubjetiva del corpus. No obstante, aun así se limita a constituir un tipo de malentendido porque la voz narrativa que efectivamente llevó a cabo la integración de Lorca en este contexto hacía esfuerzos por asimilar la voz orteguiana sin contar con que dicha voz sólo es compaginable con la misión de "instruir a la nación desorientada"¹⁰⁸. Como Németh fue uno de los intelectuales más reconocidos y apreciados del poder dictablandista, puede descartarse la autonomía intelectual libre de limitaciones ideológicas, propia de Ortega y Gasset y también de García Lorca. A continuación se expondrán los problemas y el trabajo que Németh consideraba como el denominador común entre Lorca y los húngaros: el modelo bartokiano.

2.2. De las fuentes claras a la niebla intangible: el modelo bartokiano

2.2.1. Intentos de definición

Se ha mencionado varias veces la influencia de Ortega y Gasset en la generación ensayista de la entreguerra húngara. Para aportar una noción de la posición desde la cual es posible aproximarse más al concepto del modelo bartokiano, es necesario subrayar una enseñanza especialmente atractiva de este corpus: la riqueza de "todo aquel tesoro de intuiciones desde el precipitado de un preconocimiento sintético"¹⁰⁹, ya que se consideraba que el papel de la figura de Bartók en la sociedad y el pensamiento artístico de los neopoulares tenía esa función. Dicha función consiste en la síntesis axiomática que luego se ofrece como fundamento para construcciones individuales, la de dar forma y estructura para "lo entero" ante el cual la creación científica o artística cumple con el "rigor" necesario¹¹⁰.

Para los críticos que mantienen la validez de este paradigma hoy en día, esta perspectiva es ideal para sostener alguna noción de integridad ante el desafío de la posmodernidad analítica y deconstructiva, pero en su momento también fue utilizado como respuesta frente al realismo social poco sensible con respecto a las culturas nacionales o bien contra el existencialismo que tampoco daba por hecho la prioridad del sentimiento social (sea

¹⁰⁸ "Az irányítót vesztett nemzet tájékoztatása", en: NÉMETH, László: "Levél Veress Dánielhez". En: *Megmentett gondolatok*. Magvető, Budapest, 1975. 573-593. p. 587.

¹⁰⁹ ORTEGA Y GASSET, José: "La deshumanización del arte". En: *La deshumanización del arte y otros ensayos*. Alianza, Madrid, 1994. 11-54. p. 28.

¹¹⁰ Ambos términos de ORTEGA Y GASSET, José: "La deshumanización del arte", op.cit., p. 27.

nacional, étnico o religioso) frente a la sensibilidad individual.

Tal y como se entendía, el énfasis único de lo intuitivo también aportaba cierto alivio al género del ensayo en cuanto a las incógnitas de la materia en cuestión. Tanto László Németh como el texto posterior de Jánosi podían emplear el término "universal" con la misma inocencia con la cual Ortega aclaró la magnitud de su tema: "el arte nuevo es un hecho universal"¹¹¹, para luego concretar el alcance de este universo enumerando las ciudades de París, Berna, Londrés, Nueva York, Roma y Madrid. Lo interesante es que tanto Németh como Jánosi conciben esta validez total de la misma forma sin considerar los resultados de la antropología cultural o siquiera descartar la aspiración a la totalidad aún cuando serviría su propósito: "la concepción defendida por László Nagy, un «continente común» entre todos los países que han quedado excluidos del desarrollo occidental"¹¹². Es decir, en contra de un fenómeno global, el del capitalismo entendido en este caso como fuerza sociocultural, se instala otro al parecer nada menos homogéneo y sin que se aclare si, por ejemplo, la obra de Ortega y Gasset pertenece al occidente "desarrollado" o no. Lo importante es el propósito de mantener un denominador común para un "todo".

Antes de concretar las consecuencias literarias de este intento de captar lo universal, es preciso constatar que la retórica orteguiana hacía imposible admitir las limitaciones que obliga a un crítico a enfrentarse a tratar con este supuesto continente ahistórico y un autor social y geográficamente determinado, García Lorca. "La inclinación a enlazar sin más dos producciones tan radicalmente lejanas surge, primeramente, de nuestra falta de un conocimiento real y concreto de la mentalidad arcaica"¹¹³, es decir, el "pueblo" como lo entienden Nagy o Németh no es la sociedad contemporánea suya ni la de Lorca. La "fuente clara" del pueblo no afectada por la ilustración civilizatoria lo es en el grado en que no forma parte del *hic et nunc*. A consecuencia de esta suposición, la explicación especulativa no es una incidencia de la estructura sino un paso inevitable¹¹⁴.

Sin embargo, Németh no veía preciso limitar la validez de lo que tenía que decir de ninguna manera. Por ejemplo, podemos enterarnos de su ensayo ya citado que, entre las

¹¹¹ ORTEGA Y GASSET, José: "La deshumanización del arte", op.cit., p. 19.

¹¹² JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op. cit., 22.

¹¹³ MORALES ORTIZ, Gracia María: "La significación mítica de la muerte en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: un esquema contradictorio". en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. pp. 614-627. p. 615.

¹¹⁴ En cuanto a lo que tenía de musical el modelo bartokiano, cabe mencionar que la ópera titulada *Bodas de Sangre* del compositor húngaro János Szokolay no ponía el énfasis en la unidad pura de una comunidad prehistórica: el texto de Lorca más bien le servía para presentar la desintegración violenta y apasionada de la misma. Para ver lo novedoso que era ese gesto en la escena musical de la Hungría de aquel entonces comprometida con el ambiente rural como metáfora de lo idílico, ver BÓKA, Gábor: *Mi és ti*. En <http://operavilag.net/kiemelt/mi-es-ti/>

lenguas neolatinas, el castellano es lo que es el noruego entre las germánicas o el serbio entre las eslavas: ya que los tres se parecen en su "temperamento, masculinidad y densidad"¹¹⁵. No se encuentran más argumentos que el saber supuestamente enciclopédico del autor y la base "intuitiva" desde la cual lleva a cabo su labor ilustrativa. Esta posición del hablante es más parecida a la de Kőrösi medio siglo antes que a la de Morales Ortiz medio siglo después.

A su vez, es posible afirmar que los motivos morales e ideológicos son reconocidos por el mismo Németh: "Para mí, Bartók es más un símbolo que una experiencia musical, y con el análisis de sus esfuerzos no quería facilitar el entendimiento de su música sino enseñar este símbolo."¹¹⁶ Cabe decir que este mismo texto, aunque posteriormente sirviese como base de referencia para los neopopulares, se mantiene dentro de los límites de un ideario autónomo, o por lo menos, la tendencia prescriptiva no le es inherente. En cuanto a los "esfuerzos" de Bartók, se trata de una reacción musical frente a la civilización moderna que subraya la importancia de la inspiración popular, en la construcción de Németh. La forma de esta preferencia es el romanticismo literario, al cual la reacción de Bartók es posterior por el carácter particular de la música¹¹⁷. En este concepto, la memoria y el arte populares tienen un interés destacado. Son las "fuentes claras" de inspiración para el artista contemporáneo cuya misión sería mantener y transmitir la perspectiva ahistórica tal y como la conserva la sociedad históricamente apenas influida por el proceso enajenante cada vez más influyente desde la ilustración hasta la modernidad.

Este concepto tiene dos postulaciones con sus consecuencias respectivas. Por un lado, se encuentra el ideario nietzscheano que encaja en lo dicho sobre la música y su referencia poética, o con palabras de Álamo: "la poética de la música como verdad trascendental, lugar de lo desconocido, escenario de la profundidad no contaminada por la sociedad – considerada como decadente, mercantilizada."¹¹⁸ Más adelante se analizará que esta manera de concebir la sociedad moderna y la función del arte es empleada como el medio para contradecirla. Se comprobará cómo es casi perfectamente convergente con las aspiraciones

¹¹⁵ "Vérmérsék, férfiaság, tömörség", NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., p. 900.

¹¹⁶ "Bartók az én számomra inkább jelkép, mint zenei élmény, s törekvései szételemezésével nem zenéjét akartam értetni, hanem ezt a jelképet felmutatni." - NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene". En: *Megmentett gondolatok*. Magvető, Budapest, 1975. 52-72. p.71.

¹¹⁷ Este razonamiento de Németh fundado en la diferencia de la materia de las dos artes parece poco válido; basta ver la aspiración de Imre Kertész para desarrollar una literatura *atonal*, término usado por la música moderna en gran parte contemporáneo o hasta anterior a Kertész y cuya inspiración fue reconocida por él mismo en varias partes de su obra.

¹¹⁸ ÁLAMO FELICES, Francisco: "La música como símbolo y expresión de lo inefable: la relación Lorca/Falla". op.cit., 389. Nota bene, concebir la "verdad trascendental" como meta de la creación artística tampoco cuenta con el individualismo de un autor particular – veremos más adelante cómo este ideologema hace que tratar la persona biográfica de García Lorca entre paréntesis no sólo se debe a incidencias socioculturales como lo desconocido que era la misma persona o su fondo social, sexual, educativo etc. sino que es un elemento inevitable de la interpretación marxista o bien bartokiana de García Lorca.

poéticas y sociales del traductor húngaro de Lorca más destacado, László Nagy, a la vez que no constata ningún criterio formal o lingüístico. De acuerdo con el propósito de Németh, el de enseñar un símbolo que es Bartók en vez de tratar lo hecho por Bartók, su música.

Sin embargo, no se trata exclusivamente de una exigencia moral tradicionalista y respetable por ser la minoría frente al desafío de la sociedad del consumo. No sólo porque este modelo ha sido elaborado y empleado en una democracia popular al este del telón de acero (por lo cual podía contar con cierto apoyo de parte de la política cultural del estado socialista con respecto a la actitud artística frente al consumismo), sino también porque el "instinto y la cultura que yacen bajo Europa" son elementos de una estructura¹¹⁹ que, al fin y al cabo, reivindica las reservas estéticas y morales ante el individualismo moderno, ya que, con palabras de Jánosi, es este modelo desde el cual "surge la conciencia de lo inseparables que son la literatura y las cuestiones referidas al destino de la nación"¹²⁰.

Hay que fijarse en que ya no se trata del pueblo dotado de la fuente clara del arte puro sino de la *nación*, aquí utilizada sobre todo como contraria a la experiencia posmoderna del relativismo. El crítico István Margócsy registra esta ambigüedad de tradición y propósito de exclusividad de la siguiente manera: "como ideología artística, el «modelo bartokiano» fue evidentemente creado en su tiempo principalmente en contra de la categoría del «popularismo» marxista políticamente forzado, como la promesa o el recuerdo de un popularismo «auténtico». Es esta oposición a la cual debía su éxito y popularidad en su día, pero cuando esta oposición perdió su sentido político e ideológico, su validez también se volvió cada vez más estrecha hasta extinguirse del todo debido a la vaguedad de sus principios básicos"¹²¹. No es necesario incidir en el asunto polémico de si el modelo ha perdido toda validez tras el cambio de régimen de 1989 al cual se refiere Margócsy, lo interesante es que es esta tendencia la que principalmente asimiló a García Lorca en la literatura húngara. Su obra sirve como munición para esta tendencia más que como arte autónomo: "refiriendo a Bartók, iba a proclamar la modernidad del siglo XX de inspiración *de poesía popular* de hecho exclusiva"¹²².

¹¹⁹ Sándor Csoóri citado por JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 44.

¹²⁰ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 33.

¹²¹ "A «bartóki modell» mint művészeti ideológia, a maga korában nyilván elsősorban a marxista «népiség» politikailag erőltetett kategóriájával szemben fogalmazódott meg, mint az «igazi» népiségnek az ígérete vagy emléke – ennek a szembenállásnak köszönhetette korabeli sikerét és népszerűségét, midőn azonban a szembenállás – politikailag és ideológiailag – oka fogyottá vált, alapkérdéseinek tisztázatlansága folytán, érvénye is beszűkült, majd kihunyott." MARGÓCSY, István: "Hová lett a bartóki modell a mai magyar költészetből?", *Élet és Irodalom*, 2006/29.

¹²² "Bartókra hivatkozva, tulajdonképpen kizárólagosra törve a *népköltészeti* ihletettséggű XX. századi modernséget hirdette [volna]meg." MARGÓCSY, István: "Hová lett a bartóki modell a mai magyar költészetből?" op.cit., 16.

Visto desde hoy en día, parece que "la universalidad nueva [...] de validez sintética"¹²³ al dar una "respuesta digna [...] para las preguntas vistas cada vez más agobiantes de su época"¹²⁴ ya no sólo pretende *incluir* el arte de inspiración popular entre las otras corrientes consideradas como históricamente más prestigiosas sino también *excluir* las tendencias y a los autores que no destacan la función social o bien nacional del arte, sino que "llevan a cabo el menosprecio de la literatura"¹²⁵. El resultado de esta separación de la perspectiva fundamental y las disciplinas que admiten los principios de la relativización cultural y antropológica hace que por un lado se le pueda dar la razón a Jánosi en cuanto a su afirmación al declarar que "el «modelo bartokiano» presenta muchos rasgos extraordinariamente análogos a las aspiraciones artísticas de Manuel de Falla y Federico García Lorca"¹²⁶. Sin embargo, no tiene lenguaje, términos y principios para aclarar el contexto sociocultural e histórico de Lorca más allá de subrayar la autenticidad del autor y de sus temas, por ejemplo diciendo que Andalucía es "la tierra española más española"¹²⁷. Esta afirmación se remite a las fuentes claras mencionadas para ilustrar el sentido que Andalucía tenía como unidad cultural. No obstante, el modelo bartokiano es más una herencia moral y estéticamente vaga y comprometedora que un medio o ideario útil¹²⁸, si se considera que no tiene medios ni perspectiva para dar lugar a una comparación entre Andalucía y Castilla (o bien las relaciones entre Lorca y los del noventa y ocho, entre la Andalucía del *Romancero Gitano* y la del teatro popularizante de principios del siglo veinte). Sin estos contrastes, tampoco puede entenderse el contexto del autor en cuestión, el trabajo interpretativo se limita a dar por hecho la conformidad de los textos traducidos con el genio nacional supuesto en su fondo, ambos siendo construcciones posteriores de Nagy y de Németh, respectivamente.

¹²³ "Szintetizáló érvényű [...] új egyetemesség" en: GÖRÖMBEI, András: "Nagy László költői világa", en: Görömbei, András (ed.): *Havon delelő szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 307-323. 308.

¹²⁴ "Méltó választ [...] korának egyre aggasztóbbnak ítélt kérdéseire" GÖRÖMBEI, András: "Nagy László költői világa", op.cit., 308.

¹²⁵ "Az irodalom leértékelését végzik" GÖRÖMBEI, András: "Nagy László költői világa", op.cit., 308.

¹²⁶ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., 17.

¹²⁷ "A legspanyolabb spanyol vidék" BAKA, István: "Federico García Lorca". En: *Az idő térképjelei*. Jelenkor, Pécs, 1999. 57-59. p. 58.

¹²⁸ Sólo se menciona en una nota que esta herencia también da lugar a encontrar un apoyo y una justificación de parte del ídolo hecho *a nuestra imagen*. Hace unos años se realizó un recital de poemas de García Lorca en cuya introducción el presentador destacó que Lorca nunca había sido criticado por la representación excesiva de su identidad *española* frente a las figuras destacadas del neopopularismo húngaro cuyas categorías estéticas a menudo resultan cuestionadas. La argumentación instrumentalizó a Lorca y se refería a la actualidad húngara tan claramente que ni siquiera faltaba de ella la consideración de si el mismo Lorca se consideraba "español", como una categoría homogénea y de interés prioritario, ni el hecho literario de que efectivamente sí fue acusado por varios críticos de "gitanismo" tras la publicación del *Romancero*. Aquella noche se veía claramente la utilidad de lo incógnito y distante que es García Lorca en Hungría: aun si la representación de valor dudoso enumeraba los tópicos relacionados a "lo español" mejor, o por lo menos con más vigor que un catálogo turístico, se podía proyectar el fenómeno de Lorca en un espacio receptivo ideal (aunque ficticio) para alguien fiel al paradigma popularizante.

Sin dar por acabada o válida la síntesis propuesta por el modelo, es posible afirmar que, en vez de ser el marco común de un universalismo moderno, ella forma parte de los esfuerzos de acercar a García Lorca al público húngaro. László Németh identifica los años entre 1928 y 1936 como la "aparición de Lorca como dramaturgo"¹²⁹ y añade que la vida intelectual de Hungría y España se encontraba en el mismo camino, con los españoles "unos pasos por delante"¹³⁰. No sólo importa el tono conocido del ensayista intuitivo, y al parecer familiar con las condiciones de ambos países con respecto a su pasado y a su presente, sino también la meta del texto: hacer del autor introducido uno de "nosotros". Considerando la bibliografía que se ocupa de García Lorca, es necesario decir que este propósito no es de ninguna manera exclusiva, pero hay una diferencia entre este gesto y el de indicar que como poeta "mediterráneo" Lorca pudo contar con el interés destacado de Camus¹³¹. Esta categoría no afecta a sus rasgos étnicos, sexuales ni la preferencia de sus temas, sólo es un fragmento que establece cierta unión limitada entre los dos autores. Sin embargo, el criterio de pertenecer entre los autores "bartokianos", inspirados más que nada de las fuentes claras del arte popular, incitan a los estudiosos a argüir en favor de la prioridad de la influencia de las nanas infantiles ante la influencia de Bach, subrayar la amistad de Lorca con Falla y mencionar entre paréntesis la que tenía con Dalí; destacar la época de La Barraca y dar por secundarias las experiencias que podrían haber contribuido a *Doña Rosita*; enfatizar la solidaridad como motivo de las obras de Lorca en terreno social pero calificar como arcaísmos propios de una precivilización idílica las implicaciones sexuales que podrá tener, etc.

Además de establecer una jerarquía no cuestionada entre las numerosas perspectivas del mundo lorquiano, es necesario añadir que sus propias categorías tampoco están del todo claras. La referencia que Tolnai hace al sustrato prehistórico del *Llanto...* demuestra con claridad esta paradoja: lo menciona como un tiempo "cuando los españoles veneraban toros"¹³², sin considerar que la palabra misma "español" encierra una construcción histórica que no es el marcador estático de las sociedades que vivieron en la península. El lector se ve, otra vez, ante la obligación de dar por hecho un elemento de la estructura ideológica y explicar una realidad ajena. Además, lo tiene que hacer no sólo sin conocer dicha realidad sino que también la aleja aun más de la posibilidad de otra investigación menos preconcebida.

¹²⁹ "García Lorca drámaírói fellépese", NÉMETH, László: "García Lorca színpada". op.cit., p. 900.

¹³⁰ "Ők egy-két lépéssel előttünk", NÉMETH, László: "García Lorca színpada". op.cit., p. 900.

¹³¹ O'NAN, Albert Camus: "Director of García Lorca Translations". op.cit., p. 20.

¹³² "Amikor a spanyolok bikákat imádtak", TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit , p. 51.

El modelo bartokiano no es responsable de los que lo aplicaron, pero es posible calificar estas anomalías e incongruencias del sistema como sintomáticas. Es más, la validez y autenticidad del paradigma también resulta cuestionable si por ejemplo Honig llega a resultados muy parecidos sin construir toda una corriente artística prescriptiva alrededor de sus categorías. Su dicotomía impregnada de caracterología nacional en la cual describe a la mujer y al hombre españoles como "fertil, terreno, leal y sufrida [y] donjuanesco y fuera de lugar" tampoco remite a ninguna tendencia universal¹³³. Es posible catalogar como cierta ironía triste la posición geocultural de Hungría, ya que esta habría podido servir perfectamente para cuestionar estas categorías, dado que son casi idénticas a las que conciben al hombre y a la mujer *rusos* de la épica del siglo anterior, una circunstancia fácilmente perceptible para un ensayista como Németh. Sin embargo, se trata justamente de que, por evidentes que fueran las imperfecciones de estas simplificaciones, superarlas no era el objetivo ya que el modelo precisaba de ellas.

Para entender este paso de basar el modelo en la intuición poética y la caractereología nacional en vez de la tradición de las culturas, que efectivamente tuvieron una influencia en la obra de García Lorca, es necesario aclarar que Németh y los neopopulares no podían referirse a estas fuentes reales, ya que por un lado no las buscaban y por el otro no eran conscientes de que había algo que buscar. Cuando Rodríguez califica de "estilización ideal (un pasado ucrónico) [...] una imagen popular/estilizada tomando como modelo el lenguaje dinámico de los muñecos de las farsas, de los romances y las coplas guiñolescas" la comparación con el ámbito receptivo en cuestión¹³⁴, desvela que para Lorca hasta la ucronía se refiere a unos géneros históricos y tradicionales. Mientras que para Németh o Nagy la interpretación y traducción de Lorca implicaba un esfuerzo individual santificado por el compromiso personal con la literatura popularizante¹³⁵, bastante más aislada, reciente y ficticia que el contexto cultural dado para el mismo Lorca. Se necesita de una ideología porque la cuestión no consiste en alterar un paradigma, sino en crearlo, y en esta tarea el corpus lorquiano no fue un terreno para hacer funcionar el modelo bartokiano. Su contribución más bien consistía en que un autor a primera vista adecuado y cercano servía como justificación del modelo. Es decir, que en vez de aprovecharse de los medios que esta

¹³³ "Fertile, earthly, loyal and suffering [...] Don Juan-like, out of place" en: HONIG, Edwin: *García Lorca*. Editions Poetry, London, 1945. 139-140.

¹³⁴ RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. op.cit., p. 51.

¹³⁵ No es del todo relevante para esta tesis, pero este gesto de *crear la tradición* también tiene su antecedente en el siglo XIX cuando el programa nacionalista y romántica proclamó la necesidad de conocer, propagar y desarrollar el arte popular – no es casualidad que el ensayo de Németh se titule *Bartók y la música del siglo XIX*.

tendencia poseía, se trataba de sacar los medios mismos desde el corpus para la evaluación, traducción y creación de los textos aprobados por los criterios más morales que estéticos del modelo.

2.2.2. Forma y ethos

En el apartado anterior se ha mencionado la referencia que Németh hizo a la herencia del Romanticismo a la hora de construir el modelo bartokiano. Al manejar esta herencia con el fin de conseguir una autenticidad nueva, también se proponía reflexionar sobre los fundamentos verdaderamente nacionales de la música intercultural del siglo anterior: "confesémos: en estos bailes húngaros, eslávicos, españoles, rusos casi da lo mismo el nombre de la nación que llevan puesto, tanto les une el afán por lo exótico disuelto en la poesía del compositor"¹³⁶. Es interesante que el mismo Németh no siente la necesidad de controlar su intuición con la misma rigurosidad; por lo menos, menciona sin mucha meditación o aclaración los motivos disonantes de Debussy que podrían haber inspirado a Bartók como "característicos de la poesía popular oriental, o quizás, española"¹³⁷.

Este tipo de revelaciones poco explicadas, reflexionadas o justificadas son muy frecuentes en este texto, tanto como en el análisis de los dramas de Lorca¹³⁸. Tal situación incita a preguntarse cómo es posible que estos ensayos pudieran llegar a ser escogidos como los textos fundamentales para la evaluación posterior de García Lorca en Hungría. Por sí no bastara la consecución temporal según la cual *La casa de Bernarda Alba* es la última obra teatral concluida de Lorca, para evaluar todo el corpus dramático desde el punto de vista del realismo. No es ajeno a los perfiles de escritores publicados en la época interpretar una trayectoria artística como una *evolución*, pero Németh evalúa años y obras enteros de Lorca aplicando la perspectiva del realismo de una manera exclusiva. Por ejemplo, *Don Perlimplín* o el *Retablillo* no son sino rebeliones equivocadas¹³⁹ contra el realismo que iba a ser la

¹³⁶ "Valljuk meg: ezekben a magyar, szláv, spanyol, orosz táncokban majd mindegy, milyen nemzet van fölibük írva: annyira közös bennük a zeneköltő lírájában feloldott egzotikum-keresés." NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene", op.cit., p. 57.

¹³⁷ "A keleti vagy tán spanyol népköltészetre jellemző", NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene", op.cit., p. 62.

¹³⁸ Como por ejemplo la identificación del drama del siglo XIX como el de Eurípides frente al del siglo XX como el de Aristófanes (NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., 900.): lo que es, lo es porque sí, para averiguar el cómo y el porqué el lector tiene que resolver la *lección* de Németh él solo. Es interesante esta posición pedagógica tampoco ajena a Ortega en la cual el papel del lector no es llegar a su conclusión propia mediante los argumentos y circunstancias facilitadas por el autor sino al revés, se trata de esforzarse para poder estar de acuerdo con él.

¹³⁹ NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., p. 907.

tendencia atribuida a Lorca, hasta concebir el "harén"¹⁴⁰ de Bernarda Alba, cumbre y culminación de su mundo dramático. Németh construye un ensayo autoritario cuyo narrador no comparte los datos biográficos y una interpretación de las obras del autor con el propósito de dar a conocer a Lorca sino para que este encaje en la estructura ya construida: "de estos discursos [...] y apuntes sería fácil hacer una recopilación de citas en la cual todo el linaje bartokiano de nuestra literatura podría reconocer sus aspiraciones desde Ady hasta László Nagy."¹⁴¹

Es posible calificar como un instinto bastante acertado el hecho de que Németh se reservara de identificar a Lorca como autor "bartokiano", aunque tampoco pareciera su intención la idea de construir la imagen de un Lorca cuya evolución consistía en una figura de soledad y cuyos temas de escritura fueran cada vez más privados. Teniendo en cuenta los antecedentes orteguianos y el estilo propio de Németh, no sería posible alegar rotundamente su ensayo autónomo como un texto carente de validez o de observaciones agudas y relevantes. El problema que se plantea hace referencia a la recepción de este ensayo, pues no fue considerado como una contribución instructiva aunque sospechosamente convergente con el contexto literario de su época, ni como un inicio formidable aunque superable, sino que ha servido como una justificación para dar por conocido y entendido el contexto sociocultural de García Lorca. Es esta falta de actitud crítica hacia sus afirmaciones que luego dio lugar a afirmaciones como esta: "el cante jondo es un canto popular gitano primitivo y breve, y dado que los gitanos no lo cantan en otros sitios, podría considerarse también como un cante español" sin lugar a la menor duda en cuanto a la categoría de *lo español*¹⁴².

Es posible registrar una contaminación tal vez poco afortunada de dos tradiciones literarias: por un lado, la afición por construir y redactar estructuras sintéticas apoyada por la autonomía de la subjetividad ensayística; por otro lado, el deber o, más concretamente, la misión de realizar el ideario concebido. Ortega caracteriza el arte nuevo con el "afán por lo primitivo, lejano"¹⁴³ y lo relaciona con la falta de tradición de la misma tendencia para un tema ya definido como valor "universal" y panartístico: "el músico joven aspira a realizar con sonidos exactamente los mismos valores estéticos que el pintor, el poeta y el dramaturgo, sus contemporáneos"¹⁴⁴. Con todo esto hace afirmaciones con respecto a un arte que está por

¹⁴⁰ "Hárem", NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., p. 916.

¹⁴¹ "Ezekből az előadásokból [...] jegyzetekből könnyű volna olyan idézetcsokrot kieszteni, amelyen Adytól Nagy Lászlóig irodalmunk egész bartóki vonala ráismerne a maga törekvéseire." NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene", op.cit., p. 901.

¹⁴² "A cante jondo primitív, rövid cigánynépdal, s mivel a cigányok máshol nem éneklék, tekinthető spanyolnak is." NAGY, László: "Kis krónika a fordításról". *Új Írás*, 1962/8. 806-807. p. 806.

¹⁴³ ORTEGA Y GASSET, José: "La deshumanización del arte", op.cit., p. 46.

¹⁴⁴ ORTEGA Y GASSET, José: "La deshumanización del arte", op.cit., p. 12.

hacerse con el propósito claro de entender mejor un fragmento de su realidad dada.

Sin embargo, pasados doce años desde la publicación del artículo sobre Lorca, Németh deja las referencias cuidadosas a la recopilación de citas y habla del "modelo Bartók y Lorca"¹⁴⁵ sin considerar que su modelo implica tratar a un autor recién introducido en el panorama literario húngaro, lo que implica la posibilidad de tener más de una interpretación: para el lector póstumo "la «literatura mundial» nueva" no se ha construido¹⁴⁶, sólo es posible atestiguar otro ejemplo para el triunfo de la ideología sobre el texto.

El hecho de estudiar la figura de García Lorca como justificación para el modelo no ha provocado la revaloración propuesta de la literatura mundial. No obstante, sí ha servido para dibujar el retrato de un autor casi perfectamente conforme con la posición ética, la cual se atribuye al modelo más ampliamente entendido con el contexto de la literatura neopopular. Esto permite esclarecer dos rasgos del Lorca 'español' que concuerdan con el 'húngaro' de una manera que llama la atención. Si García Lorca habla de una "máscara terrible [...] que se llama carácter regional"¹⁴⁷, para una perspectiva que busca lo homogéneo y lo afirmativo que conforma su idea de valor universal parece insistir en la unidad de lo nacional, en este caso, de lo *español*. No obstante, Lorca mantiene una distancia del simbolismo comprometido para subrayar el aspecto de la música como arte a secas ("[...] técnicos tan profundos como Falla") omitido por Németh y el arte individualista ("intuición artística de primer orden") que dentro del modelo bartokiano sólo es un medio para expresar lo colectivamente humano.

Estas dos posiciones que tratan de Lorca no resultan imposibles de compaginar; pero cuando Németh o Nagy hablan de Lorca apenas se plantea el problema que hubiera que resolver. Determinar a Lorca como un autor popular da lugar a que, una generación después, Csoóri asegure que "según Lorca, sólo ellos los españoles y los mejicanos tienen duende"¹⁴⁸, aunque el mismo Lorca afirme en un lugar bastante destacado del corpus que "todas las artes y aun los países tienen capacidad de duende"¹⁴⁹. Aquí no interesa la contradicción, lo relevante es su exclusividad, y aún más, la insistencia en apoyarse en lo incógnito cuya distancia se ha presentado en el capítulo anterior: "La raza usa de ellos [los cantantes] para relatar su dolor y su historia de verdad. Sólo son medios de expresión de la poesía de un

¹⁴⁵ "Bartók és Lorca modell", NÉMETH, László: "Levél Veress Dánielhez", op.cit., p. 593.

¹⁴⁶ "Új «világirodalom»", NÉMETH, László: "Levél Veress Dánielhez", op.cit., p. 593.

¹⁴⁷ Tanto esta como las dos siguientes citas en: "Canciones de cuna españolas", en *OCC, Vol I*. 293-309. p. 306.

¹⁴⁸ "Lorca azt állítja, hogy duendéjük csak nekik, a spanyoloknak van, és a mexikóiaknak." CSOÓRI, Sándor: Megleltem igazibb hazámat,

<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/CSOORI/csoori01215/csoori01247/csoori01247.html>

¹⁴⁹ "Juego y teoría del duende", en *OCC, op.cit.*, vol. 6. p. 333.

pueblo."¹⁵⁰

No es necesario entrar en un análisis detallado de las incongruencias supuestas o reales del paradigma neopopular. La clave es que la unidad básica de la voz literaria es el *pueblo*, la cual no aparece como una construcción histórica y culturalmente definida y criticable sino como un paso inevitable entre la creación individual y su aspecto universal. Esto conlleva la omisión de las referencias que, limitándonos al texto sobre el duende, implican a Paganini, Nietzsche, Goethe, Sócrates o Descartes. Si no se da por hecho la validez incuestionable y completa del modelo, al fondo del "Lorca húngaro" no es posible encontrar la hermandad de los pueblos fuera del desarrollo occidental como sugerido por Jánosi. Más bien es posible estudiar la gran divergencia ignorada entre las condiciones de Lorca y de sus seguidores húngaros. Como argumenta Gala, "él sorprende la tradición popular en una fase estrictamente actual de su desarrollo [...] Lorca aprovecha lo que se le ofrece"¹⁵¹, entendiendo como oferta el contexto cultural ampliamente entendido de la España de entonces, desde Dalí a Falla, desde Unamuno a los del veintisiete. Para Németh o Nagy, Bartók había muerto una década antes de concebir el modelo al que le fue dado su nombre; *lo popular* era un término que había que retomar de un sistema capaz tanto de falsificar su contenido como de comprometerlo admitiendo sus principios. En absoluto era algo "ofrecido", más bien se trataba de un ideario que tenía que construirse y defenderse y para ello se necesitaba de capital moral más que de una experiencia estética posiblemente cargada con una catarsis revulsiva.

Es posible encontrar otra diferencia no menos llamativa al comparar las tradiciones disponibles para Lorca y sus intérpretes húngaros: para los bartokianos el arte *anónimo* también quería decir de origen *popular* y de forma *oral*, pertenecía a su pasado literario histórico como tal, claramente distinguido de la tradición neoclasicista¹⁵² por ser conocida esta y en cierto grado perdido aquel. Németh o Nagy no aportaron gran relevancia en la crítica con respecto a la circunstancia de que para Lorca aún los romanceros de hacía varios siglos fueron una fuente conocida y bien evaluada, hasta de moda en la época, así que su gesto de componer *romances* tampoco tenía el contenido *volens nolens* político de dirigirse más o menos exclusivamente al "pueblo" que a este lado del Leita se le había atribuido.

¹⁵⁰ "Öket [az énekeseket] használja föl a fajta, hogy fájdalmát és igaz történetét elmondhassa. Csupán médiumok, egy nép lírájának kifejezői." CSOÓRI, Sándor: Megleltem igazibb hazámat, op.cit.

¹⁵¹ GALA, Antonio: *El teatro de Lorca*. op.cit., pp. 12-13.

¹⁵² En este contexto, el neoclasicismo también tiene sus aspectos de cultura política. Sin ir más lejos, su figura máxima, Ferenc Kazinczy puede percibirse no sólo como representante de la ilustración occidental, traductor literario y reformador del idioma húngaro, sino que a la vez fue una autoridad estética del siglo XVIII cuya imposición alejaba aun más el renacimiento de la cultura popular tal y como la concebían los bartokianos del siglo XX.

La falta de conocimientos respecto al contexto de García Lorca ya mencionado antes puede justificar que tampoco podían integrar el "andalucismo" o "gitanismo" del *Romancero*... como la emancipación literaria de una tierra que no se concebía para superar a otra sino para borrar las distinciones de rango: en español es evidente que la Andalucía de Lorca no invalida a Castilla como tema literario (tierra preferida por la generación anterior a él, del noventa y ocho), pero para destacar el marco referencial del *Romancero*..., el paisaje suyo, en húngaro se le llama la tierra *más española* como se ha denominado anteriormente en este estudio, con lo cual se pierde el valor del título de Lorca quizás más relevante estéticamente para enseñar una tierra típica de "fuentes claras". Se aprecia la preferencia de invalidar la experiencia entera de la particularidad íntima en favor de destacar una tierra como símbolo de una nación. En otras palabras, a Hungría no se transmitió el gesto de reformar una categoría hasta entonces metafísica y tangible sólo por unos pocos concibiéndola como una realidad de la cual se toma posesión por derecho de ser de esa región¹⁵³.

En la larga serie de discrepancias entre el corpus lorquiano y su versión húngara, en este estudio sólo se anticipa una actitud poética respecto a la traducción de sus obras. Margócsy afirma que "en la literatura del siglo XX, mejor dicho, en la poesía, el carácter popular, queramos o no, significaba la articulación *simple* – donde el texto [...] se complica radicalmente, toda influencia popular desaparece."¹⁵⁴ Sin embargo, en el capítulo 3 se entrará en detalle en el análisis de la multitud de metaforizaciones, semantizaciones, estilizaciones que hacen que las traducciones (en primer lugar las de su poesía, y sobre todo, las de László Nagy) no sean capaces de recrear la tensión entre el lenguaje poético y el hablado, omitiendo un medio fundamental para el Lorca español rítmica y estéticamente hablando. Es posible calificar estas soluciones como poco acertadas porque la actitud de la traducción por *alejar* el tema, los personajes y la acción del aquí-y-ahora de la lectura también ejerce su efecto en favor del ideario y en contra del texto: cuanto más solemne es lo que se lee, más cerca se sentirá del ámbito metafísico y etéreo de "la patria en lo alto", ignorando que aún el ensayo de Lorca sobre las nanas presenta una visión sincrónica con respecto al autor y no una desvelación de dimensión histórica de la vida arcaica y oculta del pueblo¹⁵⁵.

¹⁵³ Según interpreta el ya mencionado Szilárd Borbély, se atestigua una democratización semejante en un poema del romántico Sándor Petőfi; aunque no es posible hablar de una influencia lorquiana en este texto, parece adecuado para modelar la apertura liberal del *Romancero*...: BORBÉLY, Szilárd: serie "Kétflekkén", www.litera.hu

¹⁵⁴ "A XX. századi irodalomban, a költészetben a népi jelleg, akarjuk, nem akarjuk, az *egyszerű* formálást jelentette – ahol a szöveg radikálisan bonyolódik, minden népi hatásnak nyoma vész." MARGÓCSY, István: "Hová lett a bartóki modell a mai magyar költészetből?", op.cit. p. 16.

¹⁵⁵ Ver la distinción elocuente siguiente: "El amor y la brisa de nuestro país vienen en las tonadas o en la rica

Es necesario insistir que el objetivo de este estudio no es 'depopulizar' a García Lorca. (Cabe decir que Margócsy también distingue entre la *influencia* viva y válida y la *ideología* que le atribuye exclusividad.) Evidentemente, es posible encontrar consideraciones imprescindibles también dentro de este ámbito: La afirmación de Csoóri según la cual "las obras [de Lorca] no las elevan ideas de la representación del pueblo ni dolores históricos como a las de nuestros poetas, sino cierto éxtasis que brota de una sensibilidad colectiva" muestra una de las pautas que se pretenderán seguir más adelante en esta tesis (intentando relacionar este "éxtasis" a la tradición carnavalesca de Bajtín)¹⁵⁶. Sin embargo, dado que Csoóri lo identifica como "colectiva", en este contexto: la de los españoles, o mejor dicho, de lo español, y además tampoco es tema principal en aquel ensayo enfocado en la balada húngara, esta perspectiva permanece sin explorar por los autores bartokianos: es justamente allí donde paran, ante lo que es percibido como propio de otro pueblo. Esta actitud no carece de respeto por lo desconocido, pero en su efecto tampoco añade mucho a la de Babits quien, como se ha tratado en el capítulo anterior, trazó la línea sin cruzar entre literatura mundial y nacional.

Resumiendo lo trabajado con respecto al modelo bartokiano como modelo estético o ético, cabe decir que si consideramos el texto de Németh como ensayo autónomo y fruto de una deliberación individual (para emplear una categoría de Ortega: si es tratado como una *idea*) ofrece unas consideraciones productivas que más adelante podrían haberse empleado como punto de inicio para la interpretación de Lorca. Sin embargo, como es una referencia que no precisa explicaciones ni correcciones pertenece más al conjunto del ideario político del neopopularismo húngaro (o en palabras de Ortega: es una *creencia*). Para aportar un ejemplo, Németh afirma que Bartók "sabía que el «carácter» sólo puede definirse mediante comparación"¹⁵⁷, no obstante la tarea del modelo puesto en práctica pocas veces se ha metido en tales comparaciones ya que el contraste mediante el cual se definía su posición fue compuesto por el arte de inspiración popular (sean cuales sean las coordenadas geográficas o culturales de dicho pueblo) frente al individualismo (pos)moderno y a la vulgaridad de lo cotidiano (sea el fondo social de esta vulgaridad el socialismo insensible a las peculiaridades nacionales o el consumismo capitalista). La inconsecuencia entre el ejemplo reconocido y su

pasta de turrón, trayendo vida viva de las épocas muertas, al contrario de las piedras, las campanas, las gentes con carácter y aun el lenguaje." en "Canciones de cuna españolas", *OOCC*, op.cit, p.294.

¹⁵⁶ "[Lorca] műveit nem népképviselési eszmék, nem történelmi fájdalom ragadják magasba, mint a mi költőinkét, hanem valamiféle közös érzékenységből fakadó önkívület." CSOÓRI, Sándor: "Egykor elindula tizenkét kőműves". En: *Tenger és diólevél*. Püski, Budapest, 1994. 653-673. p. 668.

¹⁵⁷ "Tudta, hogy a «jelleg» csak összehasonlítással határozható meg", NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene", op.cit. 66.

práctica posterior podía ocultarse destacando la importancia de la misión cultural que suponía la conservación de la cultura del "pueblo" cada vez más difícil de captar y evocar, lo cual encajaba perfectamente en toda la construcción moralizante.

2.2.3. Lo universal y lo que deja fuera: manchas blancas del modelo bartokiano

Analizando las baladas húngaras anteriores a la experiencia del nacionalismo del siglo XIX, Sándor Csoóri afirma que "enfrentada con la multitud de variantes de la pregunta del ser o no ser, [nuestra literatura] siempre la responde desde las alturas del ser o no ser de la nación"¹⁵⁸. Frente a esta identificación colectiva, la balada "nunca tiene el furor dedicado a los siglos: siempre es elección"¹⁵⁹. Csoóri hace la misma distinción fundamental entre la literatura de la preilustración y la posterior de manera convincente y correcta, pero aunque destaque el valor lírico del hablante individual típico de la primera, esta lección no influye en absoluto en el empleo de las categorías de caractereología nacional con respecto a García Lorca: la "sensibilidad colectiva" como ya se ha mencionado rige sus obras según Csoóri si sirve para dar alguna noción del *Romancero Gitano*, pero en base de esta perspectiva poco se puede tratar en gran parte de las obras de Lorca. Si en la *Tragicomedia de Don Cristóbal y la seña Rosita* se entera de la "gracia y poesía del pueblo andaluz"¹⁶⁰ y se le aplica el modelo bartokiano, no se llega a la admisión de los límites del mismo ni a la diversidad de atributos que un pueblo puede tener: entre estas circunstancias, la tarea interpretativa está en ampliar el concepto que se tenía sobre 'lo andaluz', compaginar la gracia y la "pena" que se conoce del *Romancero* o bien mencionar que se trata de una obra temprana de Lorca que aún buscaba su voz auténtica (o sea, la de su pueblo); pero se carece del método y de la sensibilidad para percibir el juego *individual* del autor que desarrolla variantes opuestos del mismo tema en la *Tragicomedia...* y el *Retablillo de Don Cristóbal*, o si se percibe, se abre para el menosprecio crítico debido a su mínima aportación al perfil idealizado del artista de inspiración superior de lo popular¹⁶¹.

¹⁵⁸ "A száz változatban előtörő lenni vagy nem lenni kérdéseit [irodalmunk] mindig a nemzet lenni vagy nem lenni kérdéseinek a magaslátáról válaszolja meg" CSOÓRI, Sándor: "Egykor elindula tizenkét kőműves", op.cit., pp. 664-665.

¹⁵⁹ "Sose századoknak szóló hév – mindig választás" CSOÓRI, Sándor: "Egykor elindula tizenkét kőműves", op.cit., p. 665.

¹⁶⁰ *OOCC*, Vol. 3, op.cit., p. 95.

¹⁶¹ En las numerosas menciones del compromiso popular de Lorca y el de Bartók tampoco es perceptible la diferencia en la dirección de su misión cultural: Bartók *recogía* canciones y letras en vinilos y cuadernos vacíos; Lorca, siendo miembro de La Barraca, recorría a España con un repertorio teatral dado para *dar* a conocer los dramas elegidos.

El rango destacado de este artista ideal mencionado es un motivo recurrente en varias obras de los autores implicados en el modelo bartokiano. Se ha mencionado que el sistema de valores que puede ser llamado *humanismo* se mantiene intacto a pesar de las crisis históricas o ideológicas del siglo; este fondo seguro también aparece en un homenaje de László Nagy dedicado a Bartók: cuando habla del "ser que se quitó su humanidad"¹⁶², no es la idea misma que pierde su validez, es el sujeto de la frase que la deja atrás; frente a él, es justamente la figura de "Bartók, estrella terca y autónoma"¹⁶³ que – siendo fiel a la posición moral – se levanta "como artista, victorioso"¹⁶⁴. En cuanto a la estructura interpersonal de este posicionamiento del artista, se ha mencionado que sus virtudes éticas se manifiestan como instrucción, enseñanza y conservación de los valores supuestos del ser humano. Pedagógica o socialmente hablando, esta actitud podría caracterizarse – para utilizar otro término orteguiano – como la del victorioso, la que "no ha hecho el menor ademán para convencer al que no estuviese ya convencido"¹⁶⁵, tal vez fiel al concepto de élite compartido por Németh, pero a largo plazo, es decir, pasado medio siglo, es más notable su exclusividad que su razón o calidad destacada. También ha de añadirse que para la interpretación que aquí se está tratando sobre los dramas de García Lorca no aporta valor alguno la idea de que el propósito del texto literario en general es ante todo una *revelación*, ya que parece más productivo, como se intentará demostrar más adelante, aplicar el concepto bajtiniano de la verdad según el cual una idea sólo existe *entre* conciencias¹⁶⁶.

Siguiendo el hilo de los sujetos implicados en el modelo bartokiano, la base referencial y el destinatario a última instancia acaban coincidiendo: la raza humana, la que por un lado es fuente del "universalismo desvelado"¹⁶⁷, por el otro, los miembros de esta raza sean quienes sean en última instancia pueden recibir sin limitaciones culturales el arte de inspiración popular que "sin perder su carácter, se acerca a lo «humano»"¹⁶⁸. El problema no es la propuesta ambiciosa de hacer arte para "todos" sino que esta ampliación del público supuesto también implica la ampliación de lo dicho acerca de la historia mundial que al fin y al cabo forma parte orgánica del modelo como presentador del momento oportuno para aplicar el modelo y hacerlo florecer: "ahora que la historia nos ha sacado del saco en del cual

¹⁶² "Az emberségéből kivetkőzött lényt", Bartók és a ragadozók, en: NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., p. 378.

¹⁶³ "Bartók öntörvényű, konok csillag", NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., p. 378.

¹⁶⁴ "Mint művész, diadallal" NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., p. 378.

¹⁶⁵ ORTEGA Y GASSET, José: "España invertibrada", op.cit., p. 64.

¹⁶⁶ BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*. Traducción de Tatiana Bubnovna. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004. p. 130.

¹⁶⁷ "Föltáruló egyetemesség", CSOÓRI, Sándor: "Egykor elindula tizenkét kőműves", op.cit., p. 663.

¹⁶⁸ "Anélkül, hogy jellegét elveszítené, a közös «emberi»-hez közeledik." NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene", op.cit., p. 66.

Bartók y el arte occidental estaba intentado rescatarse"¹⁶⁹. Si el modelo está anclado de esta manera al final de la segunda Guerra Mundial (y el hecho de que Németh data su ensayo en 1954 parece dejar bastante claro que se refiere a este acto al mencionar la ayuda de la historia), esto también postula una crisis *acabada*, lo cual permite la reconstrucción cultural de una nación y también implica tratar lo ocurrido hasta 1945 como un mero episodio instructivo en el camino del desarrollo humano.

En vez de enfatizar las posibles reservas con respecto a esta interpretación de la historia, cabe decir que es ese vacío, el de un público claramente definible, que hace que otra afirmación más directamente estética de Ortega se quede entre paréntesis en cuanto al modelo: aquí el pueblo no puede ser "«sólo pueblo», mero ingrediente, entre otros, de la estructura social [...] factor secundario del cosmos espiritual"¹⁷⁰, y como consecuencia, la inspiración popular de Lorca tampoco puede ser una de sus inspiraciones equiparables aunque no necesariamente equivalentes como la antigüedad griega, el Siglo de Oro, la vanguardia o Nietzsche. Como compensación por esta exclusividad, el concepto de 'lo popular' también se amplía o mejor dicho absorbe prácticamente toda la cultura europea según requiere la situación estética concreta: si Lorca es autor bartokiano demostrablemente influido por la tragedia griega, el modelo no se limita a ser una influencia más sino que intenta hallar y subrayar los rasgos populares que Eurípides o Sófocles podrían haber tenido¹⁷¹. Si además es considerado que la meta final del modelo bartokiano según su conclusión es "mantener en equilibrio a contradicciones enormes"¹⁷², se presenta alguna noción de la multitud de interpretaciones posibles que quedan fuera de la imagen del Lorca húngaro.

2.2.4. La herencia del modelo bartokiano

En su tiempo, el modelo tratado hasta aquí tenía sus propósitos más o menos claros: dar una perspectiva más amplia a las tendencias neopopulares de la literatura húngara contemporánea a él desarrollando un marco y un denominador común para el "linaje", con el término de Németh, de los escritores "bartokianos". Aunque es verdad que se trataba de un

¹⁶⁹ "Most, hogy a történelem kirántott minket abból a zsákból, amelyből Bartók és a nyugati művészet ki próbálta vágni magát" NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene", op.cit., p. 70.

¹⁷⁰ ORTEGA Y GASSET, José: "La deshumanización del arte", op.cit., p. 14.

¹⁷¹ Veremos en las traducciones algo similar, por ejemplo en la domesticación de la tradición del romancero para encajar en la actitud arcaizante y moralizadora propia de László Nagy aunque lejana de García Lorca.

¹⁷² "Hatalmas ellentmondásokat egyensúlyban tartani", NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene", op.cit., 72.

conjunto de autores formado y alterado más por constelaciones políticas e ideológicas que puramente estéticas, es posible afirmar que su ambición por integrar una cultura nacional en un contexto más amplio tiene sus aspectos actuales y relevantes hoy en día también. No obstante, su dimensión problemática se halla en su definición de ese contexto, ya que aunque sea llamado *universalismo*, es poco dudable que efectivamente se ha concebido más como una cultura europea 'universalizada' que aun cuando está enfocada en la figura del ser humano. Por ejemplo, en el *Romancero Gitano*, se define lo exótico y lo esencial de la tierra andaluza desde su base interpretativa definida, la de la civilización e historia húngaras, sin tener en cuenta las limitaciones de la misma, o mejor dicho, negándolas, dado que las "fuentes claras" del arte popular supuestamente no sólo son equivalentes sino equiparables también.

Esta visión no puede admitir incógnitas y como se establece por un lado en rivalidad con la ideología oficial del realismo socialista, pero también como un movimiento conforme con las estructuras culturales establecidas, no puede sino compartir su actitud unificadora e integradora. Si Németh menciona que para los húngaros García Lorca también puede indicar lo cerca que están de verdad los escritores urbanos y populares¹⁷³, no sólo ejerce un gesto de paz (que puede parecer bastante fuera de lugar dado que unas páginas antes ya nos ha asegurado que "es un poeta de instinto mucho más sano [...] su talento joven y fogoso es todo menos pirandellino, no vale la pena dejar atrás la tierra revitalizadora de sus fuerzas, la Andalucía suya, por el escándalo de la reforma teatral"¹⁷⁴). Németh también utiliza la potencia artística de Lorca y la polivalencia de esta potencia para ampliar la validez de su modelo más que para relativizarlo e integrarlo de verdad entre otros conceptos posibles que podría haber con respecto a la literatura de su tiempo o a García Lorca en particular¹⁷⁵.

Por lo tanto, tampoco es sorprendente que la monografía de Tolnai publicada una década después admita el nombre de Bartók pero no la consideración del Lorca por encima de la disputa popular-urbano llamándolo "pariente de Béla Bartók"¹⁷⁶ a quien "seguramente le

¹⁷³ Ver NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., p. 917.

¹⁷⁴ "Sokkal egészségesebb ösztönű költő [...] az ő ifjú, tüzes tehetsége minden, csak nem pirandellói, a színházi reform botrányáért nem érdemes elrúgni az erőt újító földet, az ő Andalúziáját" NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., pp. 909-911.

¹⁷⁵ Frente a este concepto del Lorca en evolución orgánica hacia las realidades históricas y su talento verdadero, ver las consideraciones de WALSH, John K.; Lázaro, Reyes (tr.), "Las mujeres en el teatro de Lorca", en Loureiro Ángel G. (ed.). *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 1988. 279-295. Aquí se aprecia otro Lorca, uno motivado más bien por el éxito teatral y las preferencias de Margarita Xirgu quien rechazó participar en *El público* y *Así que pasen cinco años*, un hecho que también ejercía influencia sobre el dramaturgo español en cuanto a sus obras posteriores.

¹⁷⁶ Que Bartók sea símbolo más que influencia artística no sólo tiene sus consecuencias en cuanto a lo literario: también es posible añadir que con este entendimiento de su música, Németh poco ha podido informar sobre sus óperas o cuartetos para cuerdas más allá de dar unos apoyos ideológicos para registrar el grado de

habrían inspirado a componer" las obras de Lorca, los motivos populares, ya que "se siente la tonalidad de la guitarra en su poesía, la música, el ritmo, el ambiente del instrumento popular de los españoles, sus cantos sostenidos y duros"¹⁷⁷. Como en aquel entonces, en 1967, el horizonte receptivo de las obras de Lorca ya estaba prácticamente determinado por las traducciones del *Romancero...* y del *Llanto...* de László Nagy que más se tratará con más detalle, Tolnai se refería a una tradición ya existente con esta contextualización.

La terminología utilizada por Németh también presenta otra trampa respecto a la interpretación de Lorca. Si la influencia popular se concibe como algo puro, esta categoría de matices morales también determina la dimensión ética de los textos lorquianos. Si se interpreta a *Yerma* como la reanimación estupenda de unos héroes, un lenguaje, y en fin, un mundo arcaico que constituyen un valor superior estéticamente hablando, también se obtiene una justificación para una ideología artística concebida en Hungría para uso interior aunque con una supuesta perspectiva universal. Pero este esquema justamente ocupa el lugar de una lectura que perciba el tejido textual y estructural sobrecargado de conflictos e interrogativas que plantean toda una serie de cuestiones desde la posibilidad de la comunicación hasta las alternativas que se le presentan al ser en pos de una vida auténtica¹⁷⁸.

La cuestión ya no es referente al hecho de si Lorca fue o no un autor 'bartokiano'; se trata de los problemas que la crítica ha de enfrentar cuando los medios y antecedentes para leerlo e interpretarlo son sobre todo *afirmativos*. No obstante, su motivo quizás más impregnado de la mitología popular: el duende es todo menos 'puro', consecuente y honesto en la interpretación de García Lorca. Si se considera que dicho motivo no sólo es el tema de una u otra representación particular suya sino también tiene influencia sobre el *cómo* de su arte, es posible afirmar que una interpretación que no da por establecida la prioridad de la inspiración popular de los textos lorquianos, tampoco podrá tomar como referente el modelo bartokiano.

A su vez, los autores húngaros que pertenecían a este conjunto también seguían los principios y propuestas de Németh de manera que estos nunca superaban sus propósitos primarios, con palabras de Margócsy "László Nagy, el representante más consecuente de la

inspiración popular que el compositor habrá podido tener. Otra consecuencia de esta orientación es que de Bartók puede establecerse un enlace directo a Zoltán Kodály a base de Németh, pero a otro compositor contemporáneo, György Ligeti no, y para las interpretaciones de poemas de Lorca compuestas por George Crumb, aún menos.

¹⁷⁷ "Bartók Béla rokona"; "bizonyára kompozícióra ihlették volna"; "a gitár hangvétele érződik költészetében is, a spanyol népi hangszernek a zenéje, ritmusa, hangulata, elnyújtott kemény énekei", en TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., pp 44-45.

¹⁷⁸ Aquí sólo se hace referencia a unos temas de la monografía de Frazier y del artículo de Carbonell Basset para dar unos ejemplos de los temas intocables con el lenguaje de Németh.

teoría formaba su figura poética con un individualismo tan intensivo y grandioso que ello ya por sí se encontraba en conflicto con la tradición de la poesía popular que suponía una voz colectiva"¹⁷⁹. Por sí misma, la mera aplicación de la autonomía artística no supondría ningún problema; el problema surge cuando se trata de *otro* autor, en este caso, de Lorca. Por lo tanto, el carácter exclusivo del modelo no sólo habría precisado la admisión de que sólo subraya "uno de sus componentes esenciales"¹⁸⁰ porque es lo que la razón inquisitiva normalmente puede ofrecer, sino que en ausencia de esta admisión es posible que la historia de la recepción del Lorca húngaro prácticamente coincida con la de la literatura neopopular, o más concretamente, con la de su traductor más destacado, László Nagy¹⁸¹.

2.3. Lo infinito limitado: el perfil del Lorca húngaro en su recepción directa

2.3.1. El genio nacional y el habla colectivo

En este subcapítulo se recogerá y contextualizará unas aproximaciones más concretas con referencia a García Lorca. Esto es necesario debido a la sentencia siguiente de Jánosi que plantea varios problemas: "En la segunda mitad del siglo veinte la poesía de García Lorca se convirtió en un auténtico estímulo para la corriente más viva de la lírica húngara"¹⁸². Dejando por un lado que el autor no menciona los principios estéticos según los cuales ha llegado a la conclusión de que los poetas influidos por Lorca representan la corriente más viva de su tiempo, tampoco queda del todo claro qué se entiende bajo el estímulo mencionado. Dicho de otra manera: ¿qué quiere decir que un autor influyó sobre otros?

En cuanto a la atención filológica, es posible registrar una curiosidad vigorosa. La versión completa de *El público* fue publicado la primera vez en las *Obras Completas* en 1976¹⁸³ y cinco años más tarde ya vio la luz la traducción húngara junto con la *Comedia sin título*¹⁸⁴. Sin embargo, también ha de mencionarse que ni esta obra ni los dramas de Lorca

¹⁷⁹ "Nagy László, a teória legkövetkezetesebb képviselője pedig oly intenzív és nagyszabású individualizmussal formálta meg saját költői figuráját, hogy az eleve összeütközésbe került a népköltészeti hagyomány közösséginek állított megszólalásmódjával" MARGÓCSY, István: "Hová lett a bartóki modell a mai magyar költészetből?", op. cit., p. 16.

¹⁸⁰ El autor delimita con estas palabras el tema de su monografía respectiva: ORTEGA, José: *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Universidad de Granada, 1999. p.10.

¹⁸¹ Basta ver las proporciones del libro ya mencionado de Zoltán Jánosi para ver lo imposible que parece hasta hoy en día un a lectura húngara de García Lorca fuera de este ámbito.

¹⁸² JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*. op.cit., p. 29.

¹⁸³ Aunque Dobos indique el año 1980 en DOBOS, Erzsébet, Dra.: "Investigaciones lorquianas en el último decenio". en: *Acta Litteraria de la Academia de Ciencias*. Budapest, 1990. 421-432. p. 421.

¹⁸⁴ Referencia a la traducción de ANDRÁS, László: *Két "új" Lorca-dráma. A közönség / Címtelen színdarab*. Magyar Helikon, 1981.

constituyen la base a la que Jánosi se refiere, basta ver que en ninguna parte de su monografía menciona este resultado. No obstante es una prueba elocuente de la importancia de García Lorca para la vida literaria húngara de aquel entonces. Aquí se trata de argüir que lo que gran parte de la crítica húngara entiende por *influencia* constituye más bien en atribuir una serie de pretensiones al autor español con más o menos razón para construir una figura que, mediante sus obras literarias traducidas al húngaro y mediante su rango, autoridad y fama, aporta cierta justificación para dichas pretensiones.

La crítica ya mencionada de Németh aporta un ejemplo fundamental al argumentar que si Lorca experimentaba con la poesía popular y la tradición gongorina, fue para "dar una base social en la cual apoyar su aspiración individual; cuando sigue la llamada de sus vísceras ocultas, lo hace en la conciencia segura de que de hecho pronuncia al pueblo suyo"¹⁸⁵. Sacando estos dos elementos de los numerosos impulsos que Lorca tenía, Németh ya organiza la jerarquía de ambos: por "arriba" está la influencia barroca, debajo de la cual la tierra firme del arte popular; todo ello sin dar ninguna razón o motivo para argumentar esta preferencia suya. Es posible afirmar que se mantuvo dentro de los límites de un ensayista subjetivo, pero también es una orientación determinante cara a la recepción posterior que daba por hecho lo que para Németh fue convicción personal e intuición.

Se ha aludido a las distintas bifurcaciones que supone el término *lo social* en esta subcultura. En la *Guía de instrucciones* de los tres tomos de su poesía completa, Illyés subraya su importancia de la siguiente manera: "entre los poemas patrióticos serán incluidos los poemas revolucionarios y políticos; de hecho, todos estos brotan de la misma raíz, el sentimiento social"¹⁸⁶. Es decir, cuando el rasgo más destacado de un autor es su carácter *social*, este no sólo constituye un contraste en el sentido político con las categorías del *conservador* o *reaccionario*, sino también con *lo individual* como atributo sobre todo a nivel temático. No es casualidad que mirando este criterio se encuentre una fuerte contaminación de los puntos de vista estrictamente poéticos e ideológicos, ya que observadas en detalle las obras dramáticas de Lorca poco tendrán que ver con el "drama popular sencillo y sano" según concebido por Németh¹⁸⁷. Es en este punto donde surge la figura del Lorca simbólico por necesidad, más una construcción a base de su biografía y su mito que la de sus obras, dado que el ejemplo moral, la representación de "las mejores causas humanas" es inseparable del

¹⁸⁵ "Az egyéni útkeresésnek ezzel az összekapcsolással közösségi alapot ad; amikor idegrendszeré titkos zugaira hallgat, abban a biztos tudatban teszi, hogy népet mondja ki." NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., p. 903.

¹⁸⁶ ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei. I-III. Vol I.* op.cit., p. 673.

¹⁸⁷ "Egyszerű, egészséges népi dráma", en: NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene", op.cit., p. 58.

perfil de cualquier autor considerado como neopopular¹⁸⁸, de hecho es un rasgo tan característico como su actitud lingüística.

En el homenaje dedicado a Lorca, László Nagy llega a esta visión conclusiva: "el sueño ingenuo se hace realidad / el delincuente responde por el crimen"¹⁸⁹. Sería equivocado suponer que se trata de una justicia referente a la dimensión moral de las obras de Lorca: más adelante, e intencionadamente algo separado de su recepción húngara, se indagará más en esta dimensión. A partir de la base de la interpretación de Lorca: la suposición firme y constante de que se trata de un autor cuyos esfuerzos están enfocados en elevar la cultura popular a la posición de igualdad o hasta de superioridad frente a las corrientes artísticas rivales, también son dadas las consecuencias y los detalles: el carácter moralizante, el rango secundario del individualismo poéticamente entendido y el papel destacado de la biografía.

En general, puede afirmarse que lo lingüístico tenía poco valor a la hora de indicar el sitio de Lorca en la interpretación húngara, ya que el fondo dentro del cual se ve preciso orientarse es sobre todo ideológico también: "un gran estallido universal, un gran y común programa" que "destapaba las fuentes de energía intelectual de las culturas arcaicas y primitivas ante la cultura universal"¹⁹⁰, pero en vez de la identificación de los criterios según los cuales se puede hablar de un programa común se halla una enumeración de los autores que según Jánosi pertenecen en esta corriente literaria, como si su nombres ya hablasen por sí mismos debido a su importancia: Yeats, Asturias, Carpentier, Arguedas, Lorca, Nicolás Guillén y Neruda. Aun si Jánosi tratara este conjunto como punto de inicio de una interpretación autónoma, tendría por delante el obstáculo de que al fin y al cabo homogeniza la obra de estos autores tanto o más como el "centro" frente al cual declara esta emancipación de las periferias, o mejor dicho, de *la* periferia concebida como una sola entidad cultural monolítica y convergente.

Sin embargo, para el enfoque de este estudio, el sitio de Lorca dentro de esta construcción, parece más relevante tratar los atributos más llamativos de estas fuentes: por un lado, se aprecia la distancia geográfica de los autores; salvo el Yeats irlandés y el Lorca (en este aspecto) andaluz, se trata de autores americanos cuyo contexto sociocultural se presta fácilmente a una interpretación a base de construcciones ideológicas como el modelo bartokiano por defecto, es decir, por ser incógnito. El otro factor que destacaría es el énfasis en la distancia temporal de estas fuentes: lo arcaico/primitivo puede entenderse como anterior a todo el proceso (en estos ejemplos, profundamente afectado por el cristianismo) de la

¹⁸⁸ "Jobb emberi ügyek", en: GÖRÖMBEI, András: "Nagy László költői világa", op.cit., p. 307.

¹⁸⁹ "Naiv álom teljesül / bűnös a bűnért felel", de László Nagy: Lorca, en: *Seb a cédruson*, op.cit., 416.

¹⁹⁰ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 18.

civilización, pero de todas maneras anterior a la Ilustración y a los primeros pasos de la modernidad.

Dentro de este paradigma, hasta hoy en día admitido por la mayoría de la crítica que se ha ocupado de Lorca, parece imposible realizar una interpretación de sus obras que no concluya en la alabanza de la tarea heroica y del autor dignificado por ella, ambos mencionados en el párrafo anterior. Aun en los noventa, el poeta y dramaturgo István Baka emplea los términos de este lenguaje como justificación parcial del autor: "lo que [Lorca] de verdad tiene de español y de campesino, es la majestad austera aunque algo limitada de lo desafiante que menosprecia a la muerte [...] todas las palabras están avaladas por la muerte"¹⁹¹, es decir, al ver que Lorca no encaja del todo en su perfil "húngaro", en vez de indicar qué tiene de válido el modelo y qué no en este respecto, trata de qué tiene de español y campesino el autor, sacando lo importante de él con este gesto¹⁹².

Se halla la misma estrategia argumentativa y los mismos valores establecidos por Németh medio siglo antes, quien aun destacando la calidad de la prosa de Lorca la justificó de la siguiente manera: "es una prosa excelente, sencilla, aguda, rápida [...] que sigue los cambios de color del alma meridional sin filtrarlos o atenuarlos en absoluto"¹⁹³, es decir, la primera calidad estética de un texto extranjero sería el grado de fidelidad en cuanto al carácter supuesto de su ambiente cultural. Se trata de una aproximación válida entre sus circunstancias respectivas, aunque se puede afirmar que este concepto sobre el carácter nacional sigue los mismos pasos que el de Kőrösi, con la diferencia notable de que Németh no incluyó en su texto afirmaciones sobre la *raza* española antropológicamente entendida.

Tampoco es posible argumentar que se trate de una simplificación exagerada sin parentesco en la crítica lorquiana. El ya mencionado G. Sánchez también hablaba con la misma seguridad y peso del "espíritu de su patria" o de la "realidad dramática de la vida española"¹⁹⁴. El modelo bartokiano tiene una importancia destacada porque su contribución a la crítica lorquiana no es la de un comienzo que luego ha provocado reinterpretaciones, matizaciones o hasta rechazos sino la de dar la sensación de una tierra firme sobre la cual lo arcaico obtenga una referencia a la "pureza" ya discutida o bien a unas afirmaciones sociológicas que rayan en lo vulgar sin siquiera notarlo: "El análisis de los fenómenos [...]"

¹⁹¹ "Ami igazán spanyol és paraszti benne, az a halálmegvető ráartóság komor, bár kissé korlátozott fensége [...] minden szónak a halál a fedezete." BAKA, István: "Federico García Lorca", op.cit., p. 58.

¹⁹² Eso sí, la tensión semántica entre las palabras *majestoso* y *campesino* genera cierto efecto irónico en húngaro también, pero es un recurso que Baka no ha explotado a continuación.

¹⁹³ "Kitűnő próza, egyszerű, éles, gyors [...] a déli lélek színváltásait minden szűrés, tompítás nélkül követő", NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., p. 906.

¹⁹⁴ Ambas citas de SÁNCHEZ, Roberto G.: *García Lorca. Estudio sobre su teatro*. op.cit., pp. 51-52.

bizarros [de las corridas de toros – Á.Sz.] podría poner más luz en el mundo del pueblo de la Península Ibérica, así entendiendo el retraso social de varios siglos de este pueblo"¹⁹⁵. Para esclarecer cuánto aportan estas consideraciones sobre el estado de la sociedad española a la imagen de García Lorca, cabe destacar que Tolnai sólo menciona el origen popular del motivo literario de las corridas como innovación de la generación del veintisiete pero no discute los esfuerzos textuales algo menos sencillos que el autor en cuestión, Lorca, tenía acerca del motivo.

A su vez, el universalismo de lo popular también fracasa a la hora de dar un sentido seguro y de fiar a los distintos elementos de raíz popular que surgen en la obra lorquiana. Como ejemplo, la crítica identifica con bastante acierto el motivo de la lluvia como un referente de la fertilidad y el del caballo como el de la fuerza varonil. Si se construye el mundo de Lorca a base del uso que sus hablantes – sean líricos o dramáticos – hacen de sus palabras, es posible llegar a una conclusión acertada en mayor o menor grado con respecto a estas identificaciones. No obstante, si la conclusión a la cual se llega está basada en el sentido que el arte popular atribuye a estos motivos y además se declara que la perspectiva 'primitiva' constituye un conjunto homogéneo de los mismos, *es necesario* tener razón en toda una serie de consideraciones antropológicas que a su vez no necesariamente vendrían al respecto.

Asimismo, el texto lorquiano en cuestión depende de toda una serie de compromisos que no proceden del mismo texto sino que son consecuencias del modelo de validez universal¹⁹⁶. En este sentido, Lorca en Hungría no es un autor autónomo cuyo perfil tenía unos atributos con más influencia sobre la vida literaria húngara que otros, sino un autor cuya percepción anterior a la traducción y a la lectura efectiva ya había sido preformada por la orientación bartokiana de Németh y de sus seguidores que, por un lado pretendió dar una respuesta exhaustiva para las preguntas posibles y relevantes en torno a Lorca, y por el otro, se veía en una actitud exclusiva frente a otras posibles interpretaciones. Como resultado de estos esfuerzos, se ha construido la imagen del Lorca comprometido, profundamente moral y español/andaluz, pero se ha ignorado el rasgo propio presente en una parte sustancial de su

¹⁹⁵ "A bizarr [...] jelenségek elemzése bevilágíthatna az Ibériai-félsziget népének világába, s megragadhatnánk ilyen módon ennek a népnek a sok évszázados társadalmi elmaradottságát." TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., p. 50.

¹⁹⁶ Por ejemplo, los caballos fotografiados bajo la lluvia en la última escena de la película *Andriy Rublev* de Aleksandr Tarkovsky evidentemente no indican una proliferación orgiática de la fuerza varonil. Si esta observación parece banal o irrelevante para el pensamiento más o menos libre de presuposiciones ideológicas, otra mentalidad más comprometida se vería obligada a restar "popularidad" a alguno de los dos artistas o subrayar que la universalidad es el criterio de las metas, no de los medios, lo cual hace plantearse el problema inicial: el modelo interpretativo para la recepción húngara de Lorca prácticamente carece de aspectos estéticos.

obra, el que Juan Carlos Rodríguez ha llamado "otredad"¹⁹⁷.

2.3.2. Consecuencias de la homogeneidad

En lo anterior, se han destacado varios ejemplos para apoyar la teoría de que a pesar del cariño y de la atención excepcional que la recepción húngara afirma de sí misma acerca de García Lorca, el modelo bartokiano al fin y al cabo se ha convertido en parte de la "industria Lorca" que sobre todo subraya su orientación política y su fondo cultural¹⁹⁸. Aun a nivel del uso metafórico de su nombre, Csoóri destaca una sola característica suya hablando de "el estado fuera de ley [...] la oscuridad lorquiana de la poesía" para dar una imagen de la atmósfera de las baladas húngaras¹⁹⁹. Sin discutir si esta referencia es acertada, es posible esclarecer en este sintagma el carácter *sintético* que se le atribuye al autor español, irónicamente en el entorno de un género, el de la balada popular, que a su vez presenta amplias oportunidades para sacar a luz la diversidad lingüística de los diferentes tonos, la mezcla de lo dramático, lírico y épico: cabe decir que Csoóri se aprovecha de estas oportunidades pero ya no se apoya en Lorca como referencia, dado su papel e imagen en la vida intelectual húngara. Es decir, Lorca no pudo evaluarse en Hungría dando lugar a cambios de tono o inconsecuencias entre distintas opiniones ya que su figura ha acabado teniendo un rango simbólico en vez del mero rango de un escritor disponible para la experiencia espontánea de una lectura.

Otro ejemplo para demostrar esta manera de tratar a Lorca: se ha de mencionar que aunque la traducción inglesa del *Romancero Gitano* podía ser *Gypys Ballads*²⁰⁰, en húngaro tenía que ser *Cigányrománcok* ('romances gitanos') como la única alternativa posible porque la traducción y la asimilación de sus obras no podía exponerse a una transculturación excesiva para no arriesgar un proceso literario más allá del esquema ya planteado y en vigor, el del Lorca neopopular que sólo puede contribuir al gran esfuerzo emancipatorio y universal de lo popular como autor español/andaluz. Así se evita la relativización del carácter único de ambos mundos textuales (el del *Romancero...* y el de las baladas húngaras), Lorca puede aparecer como representante de la tradición sin indagar en la elaboración individual con que la

¹⁹⁷ RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, op.cit., p.57.

¹⁹⁸ "Lorca industry", con palabras de CUETO, Ronald: *Souls in anguish. Religion and spirituality in Lorca's theatre*. Iberian Papers, Leeds, 1994. p. 13.

¹⁹⁹ "A törvényen kívüliség állapota [...] a költészet lorcai sötétje", CSOÓRI, Sándor: "Egykor elindula tizenkét kőműves", op.cit., p. 668.

²⁰⁰ La referencia en inglés es de WELLINGTON, Beth: *Reflections on Lorca's Private Mythology. Once Five Years Pass and the Rural Plays*. Peter Lang Publishing, New York, 1993.

convirti6 en literatura y tambi6n se ofrece una *tabula rasa* para L6szl6 Nagy a la hora de plantear la forma y el tono del g6nero del romance en h6ngaro (m6s adelante se expondr6 cu6l fue el resultado).

Algo parecido sucede en el terreno de sus dramas: una interpretaci6n *abierto* no fue posible dada la supuesta validez universal del modelo, era necesario destacar un solo atributo de sus textos dram6ticos. Aunque en absoluto es una elecci6n equivocada plantear que lo sea el duende "oscuro y temblante"²⁰¹, debido a que al motivo ideol6gico del modelo bartokiano se ha unido el motivo po6tico no exclusivamente h6ngaro seg6n el cual los dramas de Lorca la voz narradora es la de un poeta que pone en escena sus textos de inter6s sobre todo l6rico, otra vez se establece el esquema de una interpretaci6n completa y limitada: completa en el sentido de que pretende dar una respuesta definitiva en cuanto a la obra lorquiana y limitada porque no puede distinguir entre la tradici6n y la persona que hace uso de ella²⁰².

Benyhe afirma con un acierto relativo que en el mundo de Lorca "el pensamiento popular va de brazos con un lenguaje po6tico a la altura de su 6poca"²⁰³, sin embargo, de estos dos elementos el primero define los temas de la cr6tica de sus obras mientras que el segundo, el que concierne a las actitudes ling6isticas representadas en ellas, sigue siendo hasta hoy en d6a un recurso secundario al servicio de la cosmovisi6n de Lorca que, gracias a la traducci6n y a la recepci6n ideol6gicamente preformadas por los bartokianos, est6 perfectamente conforme con el humanismo y el neopopularismo que est6n "a la altura de su 6poca" en la Hungr6a de entonces. Tolnai ofrece ejemplos abundantes para ilustrar esta subordinaci6n de lo ling6istico: para modelar la trayectoria de Lorca desde el simbolismo hacia el realismo, no tarda en relacionarla con su nivel de consciencia sociol6gica, en cuanto "la vida hispana tiene momentos, fuerzas motivadoras que [Lorca] no comprende [...] y las fuerzas no reconocidas por 6l las expresa con s6mbolos; es decir, mezcla los medios expresivos simbolistas en su realismo"²⁰⁴.

Dicha apropiaci6n ideol6gica no s6lo ten6a sus repercusiones en cuanto a la diversidad de experiencias que las obras de Lorca pueden ofrecer; tambi6n puede descubrirse en la

²⁰¹ "S6t6t 6s reszket6", CSO6RI, S6ndor: "Egykor elindula tizenk6t k6m6ves", op.cit. p. 668.

²⁰² Lo mismo ocurre en la interpretaci6n de los dramas: destacando la noci6n de la fatalidad, se pierde la importancia de las reacciones individuales ante ella. La perspectiva *pr6ctica* que no obstante aparece en varios dramas de Lorca (por ejemplo, la de la Vieja en *Yerma*, la de Poncia en *La casa de Bernarda Alba*) no puede percibirse como una contribuci6n a la relatividad de las verdades contradictorias de los mundos dram6ticos ya que tomando como referencia la perspectiva de N6meth o de Nagy toda la obra lorquiana es un esfuerzo que niega dicha relatividad.

²⁰³ BENYHE, J6nos: "Populismo y vanguardia {convergencia y s6ntesis: Federico Garc6a Lorca poeta}", op.cit. p. 179.

²⁰⁴ "Vannak a hisp6niai 6letnek momentumai, mozgat6 er6i, amelyeket [Lorca] nem l6t 6t [...] s az 6ltala fel nem ismert er6ket jelk6pekkel fejezi ki; realizmus6ba elvegy6ti a szimbolista kifejez6 eszk6z6ket" TOLNAI, G6bor: *Federico Garc6a Lorca*, op.cit. p. 43.

manera como se trata a sus propias ideas con respecto a lo popular. En su discurso sobre Góngora, traducido al húngaro, hace la distinción con bastante agudeza entre lo popular y lo nacional²⁰⁵, una distinción que habría servido perfectamente al Csoóri ocupado en el mismo problema en su ensayo ya citado. Sin embargo, para Csoóri u otros neopopulares húngaros Lorca ofrece una referencia de rango de literatura mundial, una afirmación de sus aspiraciones en este sentido *privadas*: su nombre y sus metáforas plásticas pueden obtener presencia en sus textos propios, pero sus ideas se mantienen en un aislamiento hermético aun cuando podrían contribuir al paradigma bartokiano, justamente porque esta contribución supondría una base autónoma para el autor español que así ejercería una influencia auténtica en vez de otorgar un visto bueno póstumo para una construcción ideológica.

La mayoría de la recepción húngara evita cualquier contradicción con sus antecedentes: si Lorca está visto como el español que escribe sobre el duende exclusivamente suyo, en esta imagen se trata también del Lorca cuya inspiración viene exclusivamente de su tierra granadina según explica Tolnai²⁰⁶, sin considerar el bilingüismo de los poemas en gallego, la presencia de Goethe o Nietzsche en el discurso sobre el duende etc. A su vez, se digna de mención el caballito del cual Lorca escribió un poema: en las *Obras Completas* que Tolnai había usado, se puede ver una foto del autor en su infancia montando el mismo caballito, así probando que existió de verdad y también utilizándolo como una circunstancia biográfica que justifica la vena realista del autor.

Además de evitar las contradicciones con los antecedentes críticos, la recepción también sugiere cierto grado de domesticación en cuanto a las obras de Lorca. Del *Llanto...* es posible leer que "asciende a la altura de la creación profundamente humana y universalmente popular a las características nacionales, peculiarmente españolas"²⁰⁷; en cuanto a su contexto sociocultural, el de las corridas de toros, Bóka afirma que en ellas "un pueblo de un destino peculiar busca algo que su vida social y su política no puede darle"²⁰⁸, pero en ambos casos se encuentra con el adjetivo *peculiar* que aísla y contiene el contexto inmediato del poema para luego darle salto directamente a lo universal.

En ambos puntos del camino en el cual el poema ejerce su efecto el lector se encuentra a la distancia apropiada (hasta podría decirse *burguesa*) de la experiencia literaria, siendo su

²⁰⁵ Ver "Los llamados populares e impropriamente nacionales", en "La imagen poética de Don Luis de Góngora", en *OOCC, Vol. I*, op.cit., p. 237.

²⁰⁶ TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit. pp 23-24.

²⁰⁷ "A nemzeti, a sajtósan spanyol jellemvonásokat átfogóan népi és a humánnummal mélységesen áthatott alkotás magaslatára emeli", TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., p. 46.

²⁰⁸ BÓKA, László: "Egy műfordítás margójára". In: *Válogatott tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1966. 1433-1440. p. 1435.

consecuencia el interés por lo ajeno o el respeto por las alturas de "lo humano" alcanzadas, pero una catarsis como esta es bastante difícil de atribuir a una dinámica cuyo punto de inicio es la vaga sensación de superioridad del lector del *socialismo*, según se llamaba, *existente*, para quien el motivo principal del poema es un rito atávico presentado por un autor "con otro nivel de desarrollo" según le caracterizaba Tolnai que llega a lo profundo del humanismo mediante el lenguaje de su pueblo "peculiar".

Todo ello plantea la pregunta cuánto tenía que ver el Lorca "abrazado tan rápido y con tanto cariño" por el público húngaro²⁰⁹ con el que podría construirse a base de sus obras pero sin los marcos receptivos del modelo bartokiano. Luego también es posible dudar de la constancia de dicho cariño si el biógrafo Ian Gibson anota sobre Lorca en 2011 que es "cada vez más apreciado en Hungría"²¹⁰, implicando que antes – en el apogeo supuesto investigado por Jánosi y marcado por los nombres de Nagy, Németh o Illyés – no lo era tanto. No se trata de que uno de los dos filólogos no tenga razón y el otro sí: un autor puede penetrar en distintas capas de una sociedad de lectores con una diferencia de varias décadas. El problema está en que si a Lorca se le identifica exclusivamente con el Lorca 'húngaro', el de su ámbito receptivo, y si además este Lorca encaja en una estructura por definición universal pero que a su vez está perfectamente conforme con las normas de lectura influidas en parte por un establecimiento político ideológicamente limitado, entonces por mucho que se insista en presentar algo auténtico y profundamente humano, sólo se acabará dando muestras de lo difícil que es tratar con unas obras literarias importantes de una manera seria si las obras en cuestión han de ser inocentes en cuanto a su recepción.

La impresión de la omnisciencia de mano segura evocada por los ensayos de Németh, Tolnai o Jánosi también muestra sus imperfecciones ante una lectura algo más cuidadosa. De aquí el fallo estructural del "ensayo intuitivo" como establece Ortega: una argumentación bien fundada, en pos de la verdad y abierta a correcciones puede aguantar unos errores ortográficos o equivocaciones históricos, pero si Németh identifica *Bodas de Sangre* con las palabras tal vez italianas de "Nodzze di sangue"²¹¹, ante este fallo se podría preguntar cuánta atención habrá prestado Németh al carácter nacional de las obras lorquianas, si los destaca como su rasgo prioritario pero ni siquiera los identifica con su título en castellano. ¿Cuánto resulta fiable de su intuición si el aval de la misma es el autor, la persona de la cultura, enterada, culta y lo bastante destacada como para calificarse del "élite"²¹²?

²⁰⁹ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 9.

²¹⁰ GIBSON, Ian: En Budapest con Lorca y con Radnóti. <http://blogs.publico.es/apuntesperipateticos/28/en-budapest-con-lorca-y-radnoti/>

²¹¹ NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op. cit., p. 911.

²¹² Para la recurrencia de esta interferencia entre equivocación y omnisciencia en los ensayos de Németh, ver

A su vez, Jánosi menciona el primer poeta que conoció las obras de Lorca, Miklós Radnóti. Añade que su último libro, *Cielo espumante*, es una edición póstuma, "publicado en 1941"²¹³. Aquí tampoco podemos es posible hablar de una equivocación definitiva (el libro fue publicado en 1946; Radnóti murió en 1944), pero dado que la argumentación de Jánosi también depende más de la credibilidad del mismo autor que un estudio filológico que no da por evidente la validez de un modelo ideológico, también pierde más con estos lapsos de exactitud. En fin, a pesar de que Tolnai o Németh efectivamente poseían una abrumadora cantidad de hechos sobre la vida tradicional de su pueblo, la parte cuantitativa de la recepción de Lorca²¹⁴, o bien las ideologías que legitimaban la suya, sus esfuerzos por dibujar el perfil del autor español están más cerca de la seguridad graciosa de G. Sánchez²¹⁵ que de la curiosidad de Gibson.

Sin embargo, la perspectiva amplia que el género del ensayo permite a Németh también tiene sus aciertos más afortunados. Cuando trata la cuestión de por qué tiene más éxito en Hungría *La casa de Bernarda Alba* que *Bodas de Sangre*, llega a la siguiente conclusión: "En *Bodas de Sangre*, creo, falta esto: el reconocimiento de nuestra propia condición."²¹⁶ En lo siguiente Németh construye una tipología dramática según la cual *Bernarda Alba* es shakespeariano en el sentido de que allí el personaje toma una decisión para que le quiebre el destino, frente a *Bodas...* donde el destino acaba con el personaje sin cualquier razón aparente. Se aprecia que en ambas identificaciones, Németh percibe la cercanía de la literatura mundial, pero también que evita cualquier consideración referente a la relación entre las preguntas del teatro o de la literatura contemporánea y García Lorca (con la definición del carácter del talento de Lorca ligado a su tierra, para Németh el tema del teatro moderno estaba cerrado), en este caso, la de la identidad del individuo. Los pocos casos donde parte de la crítica plantea que lo popular o lo social sólo es uno de los motivos recurrentes de la obra lorquiana, lo hace fuera de, si no a pesar de, la corriente tradicional de percibir a García Lorca. Si Csuday dice en un manual contemporáneo de literatura mundial: "detrás de las tensiones sociales reales [...] se vislumbra la ansiedad vital, la conciencia de la mortalidad, el destino fatal de Lorca"²¹⁷, con esto expresa unos contenidos apenas

otro estudio sobre su ensayística y el de Bibó: SZOLCSÁNYI, Ákos: "Bibó István szépirodalmi kontetusa", *Kalligram*, 2010/9, 90-94. pp 93-94.

²¹³ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 43.

²¹⁴ Ver TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., p. 161., donde es posible ver el número exacto de entradas vendidas para cada uno de los dramas de García Lorca hasta el año de la publicación, 1967.

²¹⁵ Quizás basta con un sólo ejemplo aquí: "Lorca leía poco. Sin embargo, aparentaba leer más de lo que en realidad hacía." SÁNCHEZ, Roberto G.: *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, op.cit., p. 95.

²¹⁶ "A Várnászban, azt hiszem, ez nincs meg: a rácsodálkozás a magunk állapotára." NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., p. 914.

²¹⁷ "A valóságos társadalmi feszültségek mögött [...] azonban Lorca létszorongása, haláltudata, tragikus sorsa is

considerados por la mayoría de la recepción húngara fuera del ámbito limitado del hispanismo.

En resumen: los esfuerzos de construir una imagen sintética de García Lorca también sufren las consecuencias de la base sobre todo ideológica de la crítica. Para esta perspectiva, las reservas, la inseguridad y la duda que podría atribuirse a los textos lorquianos, siendo gestos ante un mundo que desde Hungría parecen lejanos y/o pasados, se convierten en argumentos afirmativos del modelo bartokiano que radica en un pasado ahistórico y que promete completarse en un porvenir postulado. Así se logra que la experiencia del teatro o de la poesía lorquiana que pretende captar el *aquí-y-ahora* vital del lector pase desapercibida. Con esto uno de los efectos tal vez más relevantes del mundo lorquiano: la sensación potencialmente catártica de la ambigüedad queda fuera del proceso interpretativo. Se ha intentado identificar la razón de esta dinámica debilitante en que el propósito prioritario de los neopopulares fue la construcción de una comunidad, sea a base lingüística, cultural o social, indicando así su carácter problemático dado que una de las actitudes fundamentales de las obras de Lorca es la representación artística de la ansiedad moderna del individuo dentro de cualquier estructura social.

2.3.3. Los límites de lo universal

Más allá de una orientación ensayística general, es posible afirmar que la posición del hablante tiene un papel destacado en la recepción de García Lorca. Identificando el tiempo de Lorca como "este siglo de locura y tormenta"²¹⁸, G. Sánchez puede dar por concluida la explicación del contexto histórico del autor, ya que esta frase tiene una oferta tácita también: la del mismo G. Sánchez fuera de esa locura que puede describir el Lorca de verdad, uno no afectado por las ideologías. Curiosamente al hacer este pacto implícito con el lector, también modela la seguridad característica de la mayoría de los textos definitivos de la recepción de García Lorca en Hungría. Aunque Tolnai o Németh tengan disposiciones políticas muy distintas al del crítico español, los une esta autoestima envidiable acerca de la autenticidad de sus propias ideas sin aclarar más su relación con respecto a sus tormentos, o con el término ya mencionado de Németh, "sacos" (ver la nota 168) respectivos.

Siguiendo esta lógica, Tolnai identifica el momento histórico de la entrada de García Lorca a Hungría con el estallido de la Guerra Civil, pero dada la necesidad de un análisis y

felsejlik", CSUDAY, Csaba Dr.: "Modern spanyol irodalom", en: *Világirodalom* [Literatura universal]; Akadémiai Kiadó; Budapest; 2005, pp. 860-887. 865.

²¹⁸ SÁNCHEZ, Roberto G.: *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, op.cit., p. 6.

una figura sintéticos, todo el perfil retratado en su monografía está regido por esta experiencia más política que estética: se aprecia que "la internacionalidad proletaria" puede constituir una unión tan válida entre Lorca y los lectores húngaros del socialismo existente como el modelo bartokiano²¹⁹, todo bajo el signo de sacar a luz al Lorca de verdad. Cabe decir que cuarenta años después Jánosi no rebate sobre esta imagen del Lorca que estaba a un paso de dedicarse a la lucha de las clases, sólo impedido por su muerte temprana, aunque vaya destacando a lo largo de toda su obra la sensibilidad nacional del autor español. No es que el frentepopularismo, entendido como algún tipo de plataforma integradora de las distintas actitudes intelectuales no posibilite cierta síntesis, se trata más bien de enfatizar la continuidad de la imagen del Lorca abrazado con cariño sean cuales sean los criterios y las circunstancias de dicho abrazo. El esquema es el mismo: un autor socialmente comprometido acaba asesinado por un régimen dictatorial que luego se apropia tanto de su destino personal como del *ethos* de sus obras, pero la verdad social e histórica prevalece, o con palabras de László András: "Luego lo falsificaron. Mejor dicho, intentaban falsificarlo. // No pudo ser."²²⁰

Si con respecto a la recepción húngara no es posible hablar de una alteración consciente y sistemática en cuanto a los hechos de la vida de García Lorca, tampoco es posible dejar de mencionar las huellas textuales de alterar su figura para que esté conforme con las construcciones tratadas anteriormente. En la evaluación de Tolnai, la creación dramática destaca de todo lo que Lorca escribió, ante todo por la presuposición de que la perspectiva únicamente válida para su estudio es la de la estética marxista según la cual el Lorca virtualmente iluminado en Cuba y Nueva York vuelve a España en pos de un estilo realista para contribuir más a las cuestiones sociales actuales, la de la mujer o la del progreso social.

Aun sin el propósito de contraponer a esta manera de ver a Lorca como autor socialmente comprometido otra imagen enfocada en su orientación sexual reconstruible del subtexto de sus dramas, resulta evidente que frente a las "mentiras y la desinformación falangista"²²¹ no se encuentra un esfuerzo relativamente libre de pretensiones propias si unas páginas más adelante ya se lee que Tolnai identifica los sonetos inéditos de Lorca como los del "amor misterioso"²²² en vez del término más explícito "oscuro". El acto de construir un Lorca ante todo preocupado por la historia y el estado actual de su pueblo produce otra

²¹⁹ "Proletárm nemzetköziség", para una versión más amplia de la relación entre la recepción húngara y la Guerra Civil, ver TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., pp. 16-19.

²²⁰ "Aztán meghamisították. Vagyis megpróbálták meghamisítani. // Nem sikerült.", en el epílogo de ANDRÁS, László: *Két "új" Lorca-dráma. A közönség / Címtelen színdarab*, op.cit., p. 91.

²²¹ "A falangisták hazugságai, ködösítései", TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., p. 65.

²²² "A rejtélyes szerelem szonettjei", TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., p. 77.

equivocación algo más explícita en la presentación de *La casa de Bernarda Alba*: "según se lee en la portada: Ocurre en Castilla en 1935"²²³. Tolnai posiblemente habrá confundido la portada del libro escrito por García Lorca con un cartel teatral que escenificó su drama con este apoyo (que a su vez posiblemente aun está dentro de los límites de una interpretación autónoma), con esto se borra el límite entre las palabras del autor y las de la recepción, ya que ni la edición húngara de la época ni las *OOCC* usadas por mí contienen esta solución textual.

Esta estructura se encuentra apoyada por la información acerca de la realidad del contexto histórico que Tolnai nos suministra sin cualquier referencia, por ejemplo, diciendo que estar ocho años de luto tras la muerte de un familiar es "general en el pueblo español"²²⁴, según se aprecia, aun en 1935. En su tiempo, estas interpretaciones habrían contribuido a aclarar y construir una biografía más fiel a los hechos, ya que efectivamente había pocos datos asequibles en Hungría y de fiar acerca de la obra y la vida (o bien muerte) de García Lorca. Es decir, Tolnai tiene razón si en una monografía de la época la biografía de Lorca concluye así: "16 de julio: Sale de Madrid a Granada. / Julio: Muere."²²⁵, sin embargo, una perspectiva póstuma como la húngara también puede subrayar las reservas necesarias ante una interpretación tan "comprometida", y aun más si, según se ve, la actitud moralizante es una de las cargas más difíciles de la interpretación lorquiana hasta hoy en día. La virtud hasta puede identificar a aquellos que la tienen, o por lo menos Jánosí sólo necesita cambiar "el nombre y el lugar" para "aplicar casi directamente" las características de García Lorca a su traductor más destacado, László Nagy²²⁶.

Tales aplicaciones tampoco son ocurrencias aisladas de la crítica. Ya Németh aprovechaba el hilo notable entre la trilogía rural y la herencia de la antigüedad: "entre nuestras novelas húngaras también se halla alguna cuya heroína animada por el realismo quisiera existir como alguna figura mítica o diosa en nuestra época moderna"²²⁷; no obstante, hay que mencionar que este gesto de estilizar a la protagonista de una historia rural para resaltar su semejanza con un personaje de la tragedia griega es sobre todo característico de las novelas del mismo Németh. El problema es que, una vez establecida la conexión de la

²²³ "TörténiK Kasztíliában 1935-ben – olvassuk a címlapon." TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*. op.cit., p. 34.

²²⁴ "A spanyol népnél általános", TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., pp 34-35.

²²⁵ Ver la obra mencionada de IGLESIAS RAMÍREZ, M.: *Federico García Lorca. El poeta universal*, op.cit., p. 259. Cabe decir que en el título de su libro, Iglesias Ramírez aleja a García Lorca de lo actual con el mismo término: *universal* con el cual los bartokianos resuelven el dilema de su modelo por un lado de carácter arcaico pero a la vez dotado de una misión histórica. Diríase que lo universal sirve para justificar a un autor ante cualquier ideología.

²²⁶ Ambas citas de JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*. op.cit., p. 48.

²²⁷ "A mi magyar regényeink közt is van olyan, amelynek realizmussal megelevenített hősnőjébe mintha egy-egy mítoszi alak, istennő akarna modern korunkban lenni." NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., 912.

tragedia griega entre Lorca y él mismo, Németh no se esfuerza más para indicar las diferencias entre los dos mundos textuales: por ejemplo, la circunstancia en la que las heroínas de Németh recorren el camino de la individuación sin dudar de su estado desvinculado (o privilegiado, si se quiere decir, fiel al concepto de élite de Németh) del resto de los personajes mientras que en los dramas de García Lorca apenas hay tierra firme que aporte esta seguridad en la mera existencia de la identidad.

A base de la identificación de Németh tampoco es posible llegar a cuestionar la función del lenguaje o del rito ya que sus figuras atraídas por lo metafísico tienen que representar la tragedia moderna de la virtud en la forma más pura posible, es decir, sin dudar de la posibilidad de dicha representación. En el capítulo 3, se tratarán más en detalle las consecuencias textuales de una visión afirmativa bastante parecida (con lo que concierne a García Lorca): la de László Nagy, traductor del *Romancero...* y del *Llanto...* La cosmovisión que establece la dicotomía entre la vida alienada de la modernidad y el éxtasis vital, virtuoso y arcaico tampoco contribuye mucho a la hora de investigar y describir unas posibles estructuras en los textos lorquianos que no se presten a este dualismo. Un conflicto generado por un impulso vital fuera de la categoría moral de la virtud tampoco tiene que ver con la razón especulativa de la modernidad (podría considerarse que prácticamente cualquier elemento de tensión en los textos de Lorca está en cierto grado fuera de este moralismo crítico con la modernidad, como será detallado más adelante).

Lo problemático de esta base moralizante no se halla en que esté equivocada, o por lo menos en esta tesis no se busca la respuesta decisiva a este aspecto de la orientación de la crítica. Es bastante más llamativo darse cuenta de que tal planteamiento de los valores de los textos lorquianos no admite ningún terreno (ya que se proclama universal, es decir, exhaustivo), ningún vocabulario (ya que siendo una construcción ideológica se sirve de sí misma) a un acercamiento que relativice los valores de los atributos que podrían mencionarse, sean los de sus personajes o los de su lenguaje. Por ejemplo, la escena de la romería en *Yerma*, identificada por G. Sánchez como una "fiesta de loca alegría"²²⁸, no puede aparecer como un evento cuya autenticidad se cuestione, ya que *tiene que ser* la demostración de la fuerza arcaica intacta y en pleno vigor, dado que para los neopopulares el esfuerzo artístico del Lorca fiel a su "tierra" consiste en representar esta fuerza: el fracaso de esta sería el del autor también.

El choque entre la protagonista y la solución práctica ofrecida por la romería no puede obtener sino el matiz trágico en el sentido clásico de la palabra. Concebir un mundo dramático

²²⁸ SÁNCHEZ, Roberto G.: *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, op.cit., p. 57.

en el cual lo puro, "la fuente clara", no se identifica ni con el personaje ni con sus alternativas: este concepto no sólo queda fuera de los límites de la interpretación húngara, le es hasta contrario, igual que el concepto carnavalesco que "no absolutiza nada, sino que proclama la alegre relatividad de todo" es contrario al concepto constructivo y socialmente progresivo del Lorca bartokiano²²⁹. Es posible decir que la crítica húngara en general no ha usado mucho de la tradición carnavalesca con respecto a la obra de Lorca. La admisión de una verdad, un mundo y un lenguaje fragmentados, inconclusos y polifónicos no es adecuada si la meta es construir un héroe admisible tanto por los neopopulares como por el realismo socialista más oficial. Aun menos si el medio principal para lograr esta meta es una ideología de pretensión universal y si el dinamismo que esta meta y esta ideología producen es el de una asimilación poco conflictiva entre los límites receptivos de la sociedad literaria de la Hungría de aquel entonces. En lo siguiente se analizará con más detalle los límites más o menos definidos de este Lorca asimilado.

2.4. Resumen de la crítica lorquiana

2.4.1. Primera negativa: el concepto de la "fuerza arcaica" moralizante

Poca discusión podría darse sobre que lo dicho hasta ahora es más un inventario de discrepancias y ausencias que la descripción de los paradigmas válidos acerca de la recepción de García Lorca en lengua húngara. Esta actitud enfocada en lo que queda fuera del modelo bartokiano no tiene como meta invalidar esta tendencia (en gran parte porque el proceso de restarle importancia ya se ha llevado a cabo en las últimas décadas), sólo se propone demostrar, argumentar y en cierto sentido 'domesticar' el rango de exclusividad que tiene ya que según se proyecta la trayectoria de las publicaciones acerca del tema, se puede tener la impresión de que la atención prestada a Lorca va paralela con los altibajos del conjunto literario que, a falta de otro término mejor, se denominará neopopularista. Es esta circunstancia la que ha provocado que en el auge de este movimiento Lorca fuera recibido como autor 'húngaro' mientras que con la entrada del posmodernismo se perdería el interés en la figura de Lorca a nivel interpretativo. En este estudio se intenta presentar esta unión no como una evidencia que radica en los textos del autor español, sino como un hecho histórico con antecedentes, razones, motivos, limitaciones y un fin; dada la situación que la presente tesis trata a Lorca sin admitir la validez o el estatus distinguido de su perfil "bartokiano",

²²⁹ BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 182.

también se intenta exponer los fundamentos de una interpretación alternativa cuyas prioridades y posibilidades serán clarificadas en los últimos capítulos de esta tesis.

Además de la orientación receptiva del ámbito húngaro, a esta calidad de clásico moderno también ha contribuido el hecho de que Lorca ya había concluido su obra artística cuando llegó a Hungría. Es decir, aunque el público húngaro jamás pudo conocer al Lorca "prometedor"²³⁰, tampoco lo extrañaba mucho dado que la dictablanda húngara – igual que la española²³¹ – podía estudiar sus textos como los de un autor internacionalmente representativo de "lo español" y esta función no precisaba de consideraciones alternativas o individuales fuera cual fuera la estructura que la condicionase, un espectáculo del "fervor del español por creer y morir" como dice G. Sánchez²³², o un poeta modelo fiel a "su Andalucía", como caracteriza Németh.

Tal vez una lectura interesada en las obras mismas puede indicar sus propias limitaciones lingüísticas o culturales²³³, pero donde se está construyendo un paradigma, no hacen falta bifurcaciones, incógnitas o dilemas, lo necesario es una idea, un héroe, o bien "un nombre simbólico"²³⁴. Y aun más si se considera que desde la misma idea se pretendía liberar cualquier factor que influyese sobre el arte entendido por puro, profundamente impregnado por "lo que dio luz, alimentaba, sostenía a la poesía arcaica y a la poesía popular: en vez de un contexto que aportaba medios, el origen de las cosas"²³⁵. Sin embargo, por origen aquí no se entiende la perspectiva infantil de alguien que utiliza la fórmula del "mira, mira", sino más bien el mundo preindustrial cuyos atributos han de ser salvados por el poeta, testigo de la destrucción, es decir, no es el presente *hic et nunc* de las situaciones del *Romancero...*, por ejemplo, sólo es repetida la misión sagrada de proteger o – una vez destruido – reanimar el

²³⁰ Cifuentes atribuye este apelativo en cuanto a la recepción García Lorca hasta 1936, es decir, para toda la recepción que recibió en su vida, no carente de cierta ironía ya que el adjetivo con el cual clasifica su imagen posterior es "definitivo" sin cualquier transición. Ver FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: García Lorca: "Historia de una evaluación, evaluación de una historia", op.cit., p. 237.

²³¹ Para este papel de Lorca en la vida cultural de la posguerra española, ver FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: "García Lorca: Historia de una evaluación, evaluación de una historia", op.cit., p. 248.

²³² SÁNCHEZ, Roberto G.: *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, op.cit., p. 105.

²³³ Investigando la recepción de László Nagy ha de hacer mención una frase que podría ejemplificar el estado de tal búsqueda, por lo que parece, honesta o por lo menos posiblemente enfocada en su objeto: "De lo que el autor inglés más claramente prescinde es el conocimiento de la tradición de la cual estos poemas han surgido." ("What the English reader most clearly lacks is knowledge of the tradition these poems have grown out of."), en CLIVE, Wilmer: "White Spaces". *London Magazine*, 1981/11-12. (20.) 134-139., p. 139. Tampoco es casualidad que fuera del ámbito de los hispanistas, los intelectuales húngaros encargados de las obras de García Lorca no destacan estos vacíos en la última página de sus textos respectivos ya que esta parte estructuralmente destacada está reservada para las conclusiones finales que – fiel a los requisitos de una lectura afirmativa – no pueden indicar ignorancia.

²³⁴ "Szimbolikus név", en: CSÓÓRI, Sándor: *Az eredetiség természetese*.

<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/CSOORI/csoori01215/csoori01246/csoori01246.html>

²³⁵ "Az, ami magát az ösköltészetet és népköltészetet is szülte, táplálta, fönntartotta. A közvetítő közeg helyett a dolgok eredete.", en CSÓÓRI, Sándor: *Nagy László földi vonulása*.

<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/CSOORI/csoori00246a/csoori00380/csoori00380.html>

pasado históricamente entendido de la comunidad rural española o (en cuanto a la recepción aquí tratada) húngara.

Tal y como la entienden Nagy o Csoóri, la autenticidad está íntimamente ligada al mundo campesino hasta tal punto que todos los detalles que maticen el perfil del autor se convierten en atributos de este mundo, como se aprecia en el fragmento siguiente de una entrevista con László Nagy: "-Mi sueño más bonito es de volar, ya en mi infancia volaba mucho. -Había magia, brujas, superstición en el aire de Iszkáz [pueblo natal de Nagy – Á.Sz.]?"²³⁶ Frente a la propuesta de una relación directa, el motivo de soñar sobre volar no se integra en el carácter de Nagy sino en el "aire" de su pueblo natal. Así la actitud artística que podría caracterizarse como arcaica en el sentido de que está enfocada en la vida humana posiblemente no afectada por la civilización o el industrialismo y que, en cierto grado es efectivamente característica de Lorca, se vuelve en una postura defensiva de salvaguardar una tradición pasada y valiosa.

Esta perspectiva y la evasión de los problemas estéticos que plantea la distancia cultural y lingüística entre Lorca y los neopopulares hacen que la posición del literato encargado de este papel defensor, una posición inevitablemente moral, se extienda a García Lorca también. En el poema *Síremlék* ('lápida funeraria', en una versión anterior titulada 'Lápida funeraria de García Lorca') Illyés pone en evidencia que en cuanto al autor español se trata ante todo de cuestiones morales: "Torre y palacio no dejarán de estremecer // si un sólo ladrillo suyo es falso"²³⁷. Y dado el carácter ideológico de toda la construcción que no admite fases o elementos transitorios, el tema central que le rodea es el del delincuente y del crimen biográficos según se ha tratado en el poema ya mencionado de Nagy.

Se tratará más en detalle los homenajes poéticos, por el momento sólo hay que destacar que estos manifiestos de reverencia no complementan un análisis detallado e intelectual de la obra lorquiana, más bien secundan un conjunto de textos cuyo propósito primario es poner los fundamentos de dicha reverencia. Con todo ello es posible concretar dos atributos definitivos de la recepción lorquiana: por un lado, la construcción de una figura arquetípica del artista popular, representante de la fuerza y la virtud que brotan de la "fuente pura" bartokiana; por el otro lado, el carácter definitivo de este retrato condenado a ser

²³⁶ "-Legszebb álmom a repülés, már gyerekkoromban is repültem sokat. -Varázslás, boszorkány, babona voltak az iszkázi levegőben?" en: NAGY, László: "A költő nem tévedhet" en GÖRÖMBEI, András (ed.): *Havon delelő szívárvány. In memoriam Nagy László*. Nap, Bp. 2000. 58-66. p. 59. También merece mención el título de esta entrevista bastante relevante en cuanto al concepto del papel del lírico: "El poeta no puede equivocarse".

²³⁷ "Torony s palota egyre reszket // ha csak egy téglája hazug" en: ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei. I-III*. Vol.2., op.cit., p. 301.

homogéneo e sintético ya que la crítica impregnada de una profunda convicción de su misión cultural no puede dejar de convertir a García Lorca en una figura simbólica.

En este sentido carece de importancia la visión global que el contexto sociocultural o bien político aporta a esta crítica. Es decir, si G. Sánchez plantea que la personalidad de Lorca fue atraída por la tradición, el dramaturgo fue atraída por el arte contemporáneo y al final "es el poeta quien logra la reconciliación"²³⁸, presenta una dinámica típica de la recepción lorquiana de las dos dictablandas respectivas: la meta del ensayista, crítico o filólogo que habla sobre este autor pocas veces concluye con otro gesto que el de la "reconciliación". Esta actitud habrá funcionado como incentiva para la publicación, lectura y divulgación de Lorca en las décadas del socialismo, pero la solución o, al fin y al cabo, omisión de los problemas estéticos o morales que plantean las obras en cuestión también contribuyen al silencio relativo que caracteriza la recepción lorquiana de las últimas décadas más abiertas a la polémica y a las revalorizaciones literarias²³⁹.

Más allá de este silencio que rodea las investigaciones lorquianas, la huella quizás más definitiva del posicionamiento moralizante de Lorca es la que había marcado las traducciones, en particular las de sus poemas. En el capítulo 3 se estudiarán con más detalle las consideraciones lingüísticas de László Nagy, el autor de las traducciones que más alcance tenían. Sin embargo, debe tenerse en cuenta aquí la suposición de que el Lorca de postura e ideario homogéneos tampoco pudo tener sino una voz homogénea. Es esta unidad supuesta de Lorca como fenómeno literario, incluso símbolo, que hizo prácticamente imposible que el uso de varios registros rítmicos o estilísticos trascendiese a la versión húngara de su creación poética cuyo efecto se extiende a la percepción de sus dramas, aunque estos hubieran sido traducidos de una forma más polifónica por Illyés o Németh. Dicho de otra manera, si Clive caracteriza a Illyés como autor neopopular afirmando que como tal es "uno cuyos intereses principales son sociales y cuyo estilo es una destilación del habla corriente"²⁴⁰, el Lorca húngaro sólo se caracterizaba como neopopular a nivel del primer atributo, como representante de la fuerza arcaica; su estilo en húngaro entre las manos de Nagy poco tiene

²³⁸ SÁNCHEZ, Roberto G.: *García Lorca. Estudio sobre su teatro*. op.cit., pp. 9-10.

²³⁹ Dado que Lorca está en el enfoque de esta tesis, sólo cabe mencionar en una nota al pie que el papel del literato como vate o líder *honoris causa* de su pueblo sufre una devaluación constante. Independientemente de los altibajos de la recepción de Lorca, pero dada la orientación de esta recepción, esta sí está sujeta a la decadencia del poeta que "no puede equivocarse". Por ejemplo, el ya mencionado Borbély puede provocar un efecto irónico usando el vocabulario del ambiente neopopular sin cualquier esfuerzo de exagerar o parodiar el tono del autor "licenciado para hablar en nombre de una comunidad [...] uno quien guarda la fuente pura de la lengua que crea un pueblo". ["felhatalmazása arra, hogy egy közösség nevében beszéljen [...] hogy őrzi a népet teremtő nyelv tiszta forrását"] en: BORBÉLY, Szilárd: *Árnyképrajzoló*. Kalligram, Bratislava, 2008. p. 126.

²⁴⁰ "One whose primary concerns are social and whose style is a distillation of common speech", CLIVE, Wilmer: "White Spaces", op.cit., p. 136.

que ver con el habla cotidiana²⁴¹. Dado que la interpretación detallada en esta tesis trata como uno de sus motivos fundamentales la diversidad lingüística de las obras de García Lorca que resiste con bastante éxito a los intentos de síntesis, sean estos estéticos o ideológicos, no es posible compartir la satisfacción crítica de János respecto al 'Lorca húngaro'.

2.4.2. Segunda negativa: la moralidad autorreferente

El énfasis que la corriente neopopular ha puesto en el carácter moral de la obra de Lorca incita a realizar otras preguntas con respecto a cómo entendieron estos autores la posición ética del intelectual. Puesto que se trata de un problema que es más un antecedente que una consecuencia de la crítica lorquiana, es posible que su validez no pierda importancia al hacer referencia a una cita que directamente no involucra a Lorca: "[Nagy] decidió estar al lado de lo relevante de un proceso moral acreditado por la historia. Que la grandeza es una posibilidad humana. Es nuestra contribución a la realidad. Y que no hay perdón. Y que las cabezas nunca se entregan gratuitamente."²⁴² Aunque el lector no deje de averiguar cuáles habrían sido las cabezas y a quién entregarlas una vez arreglado su precio – fragmento no más comprensible en húngaro tampoco – la parte aun más sensible es la de la acreditación histórica. El tiempo de este texto se encuentra en medio de un siglo XX que tras dos guerras mundiales, una revolución derrotada y en el auge de una dictablanda esencialmente mediocre, es decir, no está del todo claro a qué justificación moral habrá apelado Csoóri en cuanto a la grandeza humana.

Se ha mencionado que en este ámbito la idea del humanismo se supone como algo intacto por la historia; aquí se aprecia que esta posición moral implica la posición de una caída grandiosa situada en un futuro posible, la de una persona dotada de las virtudes, prácticamente alcanzando esa grandeza sólo con representarla o hablar de ella. Csoóri vuelve a ligar esta posición afirmativa a Nagy en otro texto: "Si la *Guernica* de Picasso es el retrato

²⁴¹ Ver también una frase de Nagy paradójicamente relevante: "La poesía popular puede inspirar hasta hoy en día.", ["A népköltészet még napjainkban is ösztönözhet."] NAGY, László: "A népköltészet ösztönző ereje", en: GÖRÖMBEI, András (ed.): *Havon delető szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 211-212. p. 211. Es decir, la poesía popular tiene algo de actual por un lado, pero por otro, se trata de algo *pasado* que a pesar de su posición temporal llega hasta el presente. Aunque lingüísticamente hablando, Lorca intentase dar una muestra sincrónica o atemporal de comunidades que con más o menos razón podrían tratarse como arcaicas, poco importa su actitud de trabajar con conjuntos lingüísticos contemporáneos (véase su ensayo del duende o de las nanas: el elemento nostálgico o el propósito regenerativo es ausente en ambos), para Nagy (y para el lector de sus traducciones) se trata de conservar o reanimar unos registros cada vez menos usados cuya pérdida es el elemento trágico que el autor intenta superar y trascender con su arte.

²⁴² "[Nagy] egy történetileg hitelesített erkölcsi folyamat lényegére szavazott. Arra, hogy a nagyság: emberi lehetőség. A mi hozzáadásunk a valósághoz. És hogy nincs kegyelem. És hogy fejet ajándékba soha nem adunk." CSOÓRI, Sándor: "Elérte a lány a képzeletet", en: GÖRÖMBEI, András (ed.): *Havon delető szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 35-37. p. 37.

mítico de la humanidad de la segunda Guerra Mundial, entonces las *Bodas* de Nagy es el de la humanidad de la posguerra"²⁴³. En general podría decirse que en este ámbito Lorca o cualquier otro autor se integran en una red conceptual de esta magnitud, es decir, de los *opus magnum* de una posición moral fuera de cuestión; además, los textos cuyo autor u objeto es un literato perteneciente a la corriente neopopular pueden obtener un tono laudativo en cualquier parte²⁴⁴ para llevar a cabo una canonización mutua y ambigua dado que, por ejemplo en el caso de Lorca, los gestos de admiración y de apropiación son prácticamente indistinguibles.

Sin embargo, dada la vaguedad del modelo bartokiano detallada en el subcapítulo 2.2, la prioridad de la figura literaria ante sus textos también puede extenderse con respecto a la "idea". László Nagy puede explicar el privilegio del poeta que habla en nombre de su comunidad refiriéndose a la ética socialista²⁴⁵, lo importante en el caso de un autor húngaro no es la referencia histórica inmediata sino la posición destacada del poeta cumpliendo una misión. En el caso de Lorca, no hace falta relativizar el ámbito político de esta manera, ya que por la distancia espacial e histórica las circunstancias socioculturales incógnitas ya por sí aparecen como el contraste perfecto para articular "la fuerza del fondo de la poesía de García Lorca [...] esa fuerza que expresa la sociedad y que quiere cambios"²⁴⁶.

Con esta utilidad de la distancia tampoco es de sorprender que Jánosi pueda usar la herencia lorquiana para defender "la identidad nacional con frecuencia amenazada por el occidente" tal cual²⁴⁷, sin distinguir entre las amenazas supuestas o reales del realismo socialista uniformizante o el de la multiculturalidad democrática: si la idea por defender (la de la cultura popular) es la misma, todo lo que queda fuera de ella es equivalente también. Sin embargo, aunque el inventario lingüístico e ideológico proclaman ser diferentes al de las corrientes anteriores o no bartokianos, al fin y al cabo los motivos principales del concepto que Nagy o Németh tenían acerca de García Lorca pueden resumirse con la "búsqueda de una expresión genuinamente española"²⁴⁸ que "expresa las costumbres sociales, políticas y religiosas de la vida nacional española desde los tiempos más antiguos"²⁴⁹, aunque la primera

²⁴³ "Ha Picasso *Guernicája* a második világháborús emberiség mitikus arcképe, akkor a *Menyegző* a háború utáni emberiségé." (Cabe decir que estas *Bodas* no tienen nada que ver con las *Bodas de Sangre* de Lorca traducido al húngaro por Illyés.) En: CSÓÓRI, Sándor: Nagy László földi vonulása, op.cit.

²⁴⁴ Por ejemplo, la monografía dedicada a László Nagy usada para esta tesis, *Havon delelő szivárvány*, prácticamente carece de los textos polémicos acerca de la creación poética de Nagy, aunque los demás autores tratados en otras monografías de esta serie de la editorial *Nap* sí incluyeran los altibajos de la recepción aun en el caso de autores como Endre Ady o Dezső Kosztolányi, cuya influencia y peso es evidente para la vasta mayoría del público húngaro.

²⁴⁵ Ver la entrevista anteriormente citada en NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., p. 726.

²⁴⁶ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 64.

²⁴⁷ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 35.

²⁴⁸ SÁNCHEZ, Roberto G.: *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, op.cit., p. 102.

²⁴⁹ KŐRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*, op.cit., pp. 115-116.

cita date de 1950 y la segunda, de 1930 y ambas se limiten a caracterizar el género del romance.

La estructura ideológica construida alrededor de la recepción de García Lorca hace que cualquier consideración acerca de la obra o del retrato del autor en húngaro tenga sentido en comparación con la posición moral ya preformada por la misma construcción. Por ejemplo, el papel de la mujer en la trilogía rural se integra en el modelo bartokiano subrayando la emancipación social de los oprimidos y el impulso sexual como motivo pre- o ahistórico de la civilización hispana. Si un artículo llama la atención sobre las circunstancias del teatro español que "en 1930 se concebía en términos del papel central de las mujeres" por lo cual "Lorca aprendió a escribir papeles para grandes actrices"²⁵⁰, no sólo surge el problema de lo poco informados que estaban los críticos y literatos que iniciaron la recepción de García Lorca en Hungría; más allá de este hueco comprensible, también resalta el contraste entre la recepción basada en un concepto ideológico que rige lo escrito sobre (y, en cierto sentido, *por*) Lorca en húngaro y la recepción no dependiente de presentar una figura y una obra sintéticas²⁵¹.

A pesar de los esfuerzos de construir, representar y revelar el modelo bartokiano como una verdad estética y moral capaz de una evaluación literaria de validez universal, el principio de la prioridad del arte comprometido ante el individualismo poco ha sobrevivido a sus representantes. Aunque Csoóri afirme que "el destino comprometido, la inspiración sofocada de la historia tiene más papel en estos casos [como el de László Nagy] que la capacidad lírica"²⁵², este compromiso tampoco convierte al autor excepcional en dueño de la historia como Csoóri pretende en este mismo texto. Para dar un ejemplo: los *Poemas completos* de Illyés contienen su último libro de poemas publicado, del título elocuente de *Asunto público*, de 1981. Sin embargo, fiel a la estructura corriente de las obras recogidas de un autor, más allá de la última página de este libro vienen los poemas póstumos, la creación temprana, los apéndices etc. para que el lector tenga un repertorio lo más completo posible. Es decir, el concepto de 'autor encerrado en su lenguaje y texto' parece más convincente que el de 'autor en posesión de la piedra filosofal', como siempre, la última palabra es la del lector.

²⁵⁰ Ambas citas de WALSH, John K.; Lázaro, Reyes (tr.), "Las mujeres en el teatro de Lorca", op.cit., p. 282.

²⁵¹ Tampoco se pretende decir que el afán del síntesis es exclusivamente característico del neopopularismo húngaro; en cierto grado todo pensamiento humano le es sujeto. Se trata pues de la "nostalgia de unidad", como lo dijo CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, traducción de Esther Benítez. Madrid, Alianza, 1988. p. 30., con el deber al fin y al cabo moral de encontrar el punto óptimo entre la validez de los hechos y la vaguedad de las verdades: admitir esa nostalgia pero ceder lo menos posible ante ella.

²⁵² "Az elkötelezett sorsnak, a történelem fojtott ihletésének ilyen esetekben nagyobb szerepe van, mint a lírai képességnek", En: CSOÓRI, Sándor: "A zöld angyal", en: Görömbei, András (ed.): *Havon delelő szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 191-195. p.193.

En fin, es posible afirmar que la recepción de García Lorca en Hungría asumió la tarea de retratar un autor popular pero sin los conocimientos del contexto literario y cultural del autor español. Dicha tarea se vio atada por su propia orientación enfocada en un retrato idealizado. En última instancia no es el modelo el que contribuye a la lectura de Lorca sino al revés, es Lorca cuya interpretación viene a validar el modelo bartokiano. Para ilustrar esta vuelta, es posible considerar que Álamo Felices identifica como uno de los propósitos primarios del autor español "la elaboración de un nuevo lenguaje contra el pragmatismo burgués de la escritura y de la lengua y del escritor como poseedor absoluto e incólume de ella"²⁵³. La crítica neopopular podía identificarse con la primera parte de este propósito, pero no podía sino rechazar la segunda. Mejor dicho: podía dar la bienvenida a este esfuerzo pero era incapaz de distinguir entre las metas (el ideario) y los resultados efectivos (los textos). En este sistema, no son los dramas o los poemas que están en el centro de la atención: es la idea que define la percepción de los textos y de la biografía al parecer nada menos importante, es la moral del poeta que es su único significado y apoyo que justifica a sí mismo; aquel que hable sobre la recepción crítica del Lorca húngaro, se ve obligado a hablar sobre estas dos sustancias²⁵⁴.

2.4.3. Posibles funciones de la obra lorquiana en la literatura húngara

A pesar de lo estudiado hasta ahora, hay que afirmar que la perspectiva de Németh ofrece unos puntos de inicio para una recepción más enfocada en los textos de Lorca sin aceptar los fundamentos neopopulares y moralizantes del modelo bartokiano. En esta tesis se intentará sacar las conclusiones de una comparación de la tradición carnavalesca y el teatro del absurdo con respecto a las obras de Lorca. Sin embargo, estas obras también podrían haber aportado consideraciones útiles para un propósito secundario del ensayo de Németh que puede tratarse como el fundamento del movimiento bartokiano. Cuando se hace referencia a "asumir la ruptura interna" en cuanto a lo ideológico y moral²⁵⁵, diagnostica la crisis de los

²⁵³ ÁLAMO FELICES, Francisco: "La música como símbolo y expresión de lo inefable: la relación Lorca/Falla", op.cit., p. 393.

²⁵⁴ Cabe mencionar que una investigación de la recepción húngara de García Lorca paralela a esta tesis no se ocupa de una posición polémica con respecto a los antecedentes. Katona más o menos admite la narrativa receptiva elaborada por Németh, Tolnai y Jánosi sin reservas enfatizadas, salvo una mención de secundaria importancia de las exageraciones ideológicas del socialismo oficial de la época. Ver más detalladamente en KATONA, Eszter: "Recepción de la obra de Federico García Lorca en Hungría". *Revista de Letras*, Sao Paulo, v. 54., n.2., 2014. pp. 81-102.

²⁵⁵ "A meghasonlás vállalása", ver NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene", op.cit., p. 70. Ha de notarse que no se ha hallado una traducción válida al término 'meghasonlás', el sintagma 'ruptura interna' es una solución aproximativa que no refleja por completo el matiz definitivo y ético que la versión húngara supone.

intelectuales húngaros desde la cual se ofrece una salida consecuente pero para nada evidente: la de reconstruir la vida cultural a base del programa artístico personal atribuido a Bartók, enseñando y elaborando el nuevo arte basado en las fuentes populares.

De este programa afirmativo y normativo siguen los pasos que resultan interesantes para tratar la recepción lorquiana. Entre ellos, se encuentra el de la apropiación de la figura de Lorca que ha sido detallada hasta ahora; sin embargo, si el gesto de admitir la falta de una respuesta segura y positiva se hubiera mantenido hasta el punto de cambiar no sólo las respuestas anteriores sino el paradigma que hasta entonces había sostenido las circunstancias²⁵⁶. Ese gesto habría iniciado una búsqueda de la autenticidad (dentro de la cual el arte popular podría haber sido un factor importante aunque de ninguna manera exclusivo, dada la meta diferente de estos esfuerzos) y para esta orientación, toda la obra experimental y polifónica de Lorca habría podido servir tal vez aun más que la figura simbólica un autor 'húngaro' al que sólo faltan lectores y críticos desde hace treinta años²⁵⁷.

Dicho de otra manera, si Dobos destaca que el mensaje clave de *El público* es "resistir, no darse por vencido. Como lo hace el director. Y como lo ha hecho Lorca también"²⁵⁸, esta actitud no ha llegado a ser una inspiración del hombre ante sus ideas sino una afirmación de la idea del humanismo intacto ante las amenazas a las que tiene que enfrentarse. La mera postura de estar presente se vuelve en la representación de una ideología que, por un lado, no está evidentemente ligada a Lorca, por el otro, aporta una distancia cómoda para con la autorreflexión que normalmente sería una condición de cualquier afirmación moral. En este aspecto, Nagy (o bien, Illyés o Németh) no sólo se arriesgan a sí mismos al "aproximar a la historia desde el hombre que se ha conservado en las regiones más puras de lo humano"²⁵⁹, sino – siendo su traductor bastante autónomo y a la vez considerado como 'el' traductor suyo – también condena a Lorca a una inocencia que, más allá de si es de verdad, no es la posición del autor español ni en lo lírico ni en lo dramático.

Aun concibiendo a *Yerma*, *Bodas de Sangre* o el *Llanto...* como representantes de un mundo arcaico cargado de autenticidad y pureza, la civilización moderna no presenta una función importante como su contrapunto antihumanista que corrompe a los personajes o a sus

²⁵⁶ Como en cierto sentido ha ocurrido en el caso de las ciencias sociales: ver los ensayos de Bibó ya mencionados.

²⁵⁷ Cabe mencionar que la reseña dedicada a la monografía de János tampoco parece percibir la ausencia de interpretaciones alternativas o sólo más recientes: KATONA, Eszter: "Lorca magyarul – Lorca Magyarországon". Traducción de Ákos Szolcsányi. *Lazarillo*, 2009/1. 89-94.

²⁵⁸ DOBOS, Erzsébet, Dra.: "Máscaras y biombos. La búsqueda de la identidad en *El público* de F.G.Lorca", op.cit., p.111.

²⁵⁹ JÁNOSI, Zoltán: "Az emberiség himnusz", en: Görömbei, András (ed.): *Havon delető szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 158-173. p. 171.

relaciones respectivas. Dentro de los textos de Lorca lo problemático de la modernidad o de la historia es más una consecuencia del dinamismo dramático que una fuerza capaz de hacer o deshacer. Más adelante se intentará aclarar este dinamismo; el punto a destacar es que aunque la recepción perciba correctamente cierta ruptura con la tradición en los textos lorquianos, si su interpretación y traducción han sido llevadas a cabo por autores que insistían en reemplazar la visión afirmativa con otra dejando el paradigma del humanismo intacto, aun este acierto acaba afiliado al gran esfuerzo de presentar el artista ideal y puro.

Además de la incertidumbre existencial del hombre sin un ideario que le aporte respuestas válidas, la orientación afirmativa de la recepción cierra los caminos hacia una asociación posible entre los textos de Lorca y el nuevo concepto de la construcción y representación de la identidad. Aunque esta pregunta, los apoyos y recursos, en fin, la presencia o ausencia de la identidad en las obras de Lorca, podría constituir el tema de una tesis aparte, en Hungría poco se ha investigado al respecto fuera del ámbito algo aislado de los hispanistas. Si Lorca es la referencia para poetas que "no pueden equivocarse", sus personajes líricos o dramáticos tampoco pueden ser sino símbolos de una sustancia cuya firmeza y seguridad es el valor máximo de las mismas obras que en este sentido tampoco son sino testimonios veraces (de aquí su *moralidad*) y hermosos de un mundo rural efímero visto por los neopopulares en la Hungría de los años sesenta, y cuya pérdida es la que el artista tiene que superar.

Sin la claridad o la pureza que prevalecen (y con ellas, el poeta también), toda la construcción artística pierde su sentido; sin el individuo idéntico a sí mismo y a lo simbólico que representa, muy pronto se cuestionaría si existen en absoluto las "regiones más puras de lo humano". Parecerá poco sorprendente que esta duda se considere legítima y aun más hablando de las obras de García Lorca. Sin embargo, la perspectiva histórica que asciende a Lorca a la altura de un símbolo cuyos contenidos los define la comunidad receptiva que le reverencia y a la vez le ignora según conviene, no puede permitirse la duda; precisa de héroes como Nagy dotado "de un orden inmaculado, de una palabra de juicio sobre nuestra época, de un sistema de ideas majestuoso que pone en frente de nosotros, de profundidad y claridad"²⁶⁰.

2.4.4. En pos de una perspectiva particular: huellas y argumentos

Con lo dicho hasta ahora acerca de las deficiencias y exageraciones de la recepción

²⁶⁰ "Hibátlan rendje, korunkról mondott ítéletes szava s élénk állított fenséges eszmerendszere, mélysége és világossága", en: GÖRÖMBEI, András: "Nagy László költői világa", op.cit., p. 311.

húngara de García Lorca no hay ninguna intención de invalidar un paradigma para luego reemplazarlo por otro. Es posible afirmar que la raíz del problema no es que el modelo bartokiano esté equivocado o pasado de moda, ya que cualquier fundamento ideológico que proponga una validez universal habría producido distorsiones parecidas o por lo menos equiparables a las que se han intentado revelar. No obstante, tampoco se trata de una apología del neopopularismo, ya que la mayoría de la crítica húngara que se ocupa de García Lorca se caracteriza justamente con un ideario "esforzado, machacón, voluntarista"²⁶¹ que la recepción contemporánea – como el Domenech aquí citado – intenta evitar. Cara al capítulo que trata las traducciones, podría alegarse que lo que es juego, pregunta, capricho y vitalidad en el 'Lorca español' se vuelve responsabilidad, respuesta, programa e idea en el 'Lorca húngaro'. Independientemente de la calidad estética de las traducciones respectivas como textos literarios, con esta orientación se pierde uno de los recursos quizás más desgarradores de las obras de Lorca: la experiencia de una fuerza vital sin cualquier apoyo afirmativo, libre de la presión de una misión cultural al fin y al cabo siempre obligada a construir un cierto *happy end* metafísico. Csuday argumenta sobre los del noventa y ocho: "su pesimismo paradójicamente liberó unas energías increíbles"²⁶²; esta tesis comparte su confianza considerando que las obras de Lorca también tienen una potencia catártica similar aun sin la cruz de la misión representativa que los neopopulares húngaros compartieron con él.

Más allá de estas convicciones la presente tesis carece de una visión de propósito sintético acerca de las obras de García Lorca, luego tampoco se considera necesaria para el objetivo de este estudio. Por ejemplo, gran parte de la crítica húngara y extranjera identifica el viaje de Lorca a Cuba y a América como un punto clave de su vida. Para Németh, es esta etapa en la cual Lorca llega a identificarse con su tierra ya que los dramas más apreciados por Németh, la trilogía rural, fue escrita tras su vuelta. Tolnai considera que esta época aportó la experiencia de la solidaridad con los oprimidos después de la cual siguió un camino recto hasta el viaje a la Unión Soviética fracasado por su asesinato. Para la crítica enfocada en su sexualidad, lo importante de América fue una "sociedad mucho más comprensiva y tolerante que la suya" en la cual encontró la "paz interior mediante la aceptación y conformidad con su condición de homosexual"²⁶³. Una orientación sintética tiene que establecer una jerarquía entre estas tres interpretaciones, enfatizar la pureza de su compromiso social lejos de una implicación bolchevique, subrayar su carácter individualista más ocupado con su vida sexual

²⁶¹ DOMÉNECH, Ricardo: *García Lorca y la tragedia española*. Madrid, Fundamentos-RESAD, 2009. p. 38.

²⁶² CSUDAY, Csaba Dr.: "Modern spanyol irodalom", op.cit., p. 861.

²⁶³ Ambas citas de DOBOS, Erzsébet, Dra.: "Máscaras y biombos. La búsqueda de la identidad en El público de F.G.Lorca", op.cit., p. 109.

que con la sociedad que le fue contemporánea etc.

El objetivo de este capítulo ha sido presentar la historia de la recepción húngara de García Lorca manteniendo las distancias con los cánones diferentes sin crear la ilusión de una objetividad de la cual no dispone; así tal vez es posible identificar los diferentes linajes (*pattern*) de la posición de los textos respectivos, indicar su importancia relativa y mostrar el contexto y la imagen de Lorca que llegaron a constituir. Se ha mencionado la falta de información característica en la sociedad literaria en Hungría con respecto a España a lo largo del siglo XX; igual se puede atribuir a estas circunstancias la tendencia a dar por hecho lo que con cierta seguridad se podía saber acerca del autor y de sus obras. La trampa de esta posición está en que una vez construida la imagen, todo puede relacionarse a ella con menos esfuerzo que lo que supone la constante revisión de dicha imagen. Si Borges tachaba a Lorca de "andaluz profesional", la respuesta basada en la recepción húngara no sería matizar esta calidad suya hasta hacerla desaparecer sino identificarse con ella, explicarla con la cultura burguesa de Borges ajena a la misión bartokiana, manteniendo así la disputa en el cual los argumentos de ambas opiniones se justifican mutuamente aunque parezcan opuestas.

Sin embargo, una aproximación menos definida por una estética normativa puede tratar a los textos lorquianos admitiendo las incógnitas y los problemas de los mismos: descartando la exigencia de la omnisciencia pero manteniendo la posibilidad de una interpretación fidedigna. Por ejemplo, si se compara a esta base el motivo de la mujer infértil en el poema de 1918 *Elegía [Como un incensario lleno de deseos...]* y el de *Yerma*, el receptor no se ve atado ni por los dogmas del realismo socialista ni tiene que integrar la mitología griega (mencionada en el poema) en el modelo bartokiano ni está obligado a destacar el año 1929 de los años que trascurrieron entre la publicación del poema y el estreno del drama. Tal perspectiva sería más adecuada para tratar la influencia de García Lorca no para invalidar a unos sino para dar cabida a otros, ya que se trata de un autor cuyo parentesco literario y artístico llega desde el Antiguo Testamento hasta el neocatólico János Pilinszky, desde Falla hasta el compositor contemporáneo George Crumb, desde Eurípides hasta Nietzsche, desde el Siglo de Oro hasta el posmoderno. El enfrentamiento entre la imagen del Lorca universal y cerrado del modelo bartokiano y la del otro Lorca finito y abierto es el punto orientativo del próximo capítulo también que trata las traducciones de las obras de García Lorca en húngaro.

3. Las traducciones de las obras de García Lorca en húngaro

3.1 Contextualización y notas previas

Antes de dar comienzo al análisis de las traducciones concretas de los textos de García Lorca, es preciso aclarar ciertos factores que más allá de los vistos hasta ahora han determinado su carácter. A la evidencia que en el caso del "Lorca húngaro" se trata de "un Lorca distinto, construido a través de sus obras"²⁶⁴, hay que añadir que el traductor principal de sus poemas, László Nagy ha podido construir a esta figura literaria de una manera que no puede explicarse sólo por la atmósfera peculiar del neopopularismo húngaro. Dado el tamaño y la proporción que la cultura y lengua húngaras han tenido en comparación con las culturas occidentales, el papel del traductor tradicionalmente ha gozado de una importancia destacada desde los orígenes de la traducción literaria. Se aprende en la escuela secundaria que la primera discusión acerca de la autoría de un texto en la literatura húngara, el llamado "pleito de la Iliada" se data a principios del siglo XIX. En su contexto educativo, este evento y sus consecuencias legales ilustran el papel cada vez más destacado del autor dentro del proceso literario bajo la perspectiva del romanticismo, pero tal vez no tiene menos interés que el hecho de que el texto en cuestión fue una *traducción* de unos fragmentos de la Iliada publicados sin indicar el nombre del traductor, Ferenc Kölcsey.

La traducción literaria también estaba en el enfoque de otra polémica clave del nacimiento de la literatura húngara, ya que a falta de textos literarios en húngaro una de las cuestiones principales de la vida literaria hacia finales del siglo XVIII era si la composición de las obras por nacer suponía autores o traductores, es decir, si el lenguaje literario se había de elaborar creando obras propias o traduciendo los clásicos o los contemporáneos franceses y alemanes. Pero también es posible mencionar que más de un siglo después, Babits, ya mencionado anteriormente, declaró que el poema más hermoso en lengua húngara era una traducción hecha por Árpád Tóth de un poema de Shelley.

Con estos ejemplos sólo se pretendía ilustrar que más allá de un medio necesario del proceso literario, la traducción literaria en Hungría es en muchos aspectos una actividad equivalente a la composición de obras originales en cuanto a su rango y, también, por lo que concierne al grado de autonomía concedida al traductor, no pocas veces siendo él mismo escritor o poeta. Si a esta posición privilegiada se añade la falta de conocimientos acerca de

²⁶⁴ MANDIS, Athena: "Lorca el griego: una aproximación a las traducciones griegas de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*". En: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 682-689. p. 682.

las culturas hispanas, se aprecia que tratando la traducción del *Romancero*... como un desafío personal, Nagy no sólo usaba de su autoridad para contestar las incógnitas acerca de la lengua española: "para ellos [los españoles] la monorríma es el sonido de tambores africano, asiático, su lentitud al fin y al cabo es agitación, tensión"²⁶⁵, sino también seguía con una tradición literaria refiriéndose a un símil de Kosztolányi quien identificó la traducción literaria con una carrera de sacos: "pero puede ser un gozo y una proeza, eso si el competidor no queda muy por atrás del que corre libremente"²⁶⁶.

Como el impacto de García Lorca en Hungría se debe en gran parte y hasta hoy en día a las traducciones de Nagy, es posible afirmar que estas "carreras" son las que dieron *forma* al Lorca húngaro; y aquí es donde se encuentra uno de los puntos de tensión entre la idea y la realización de la integración de Lorca en la vida intelectual de la Hungría de entonces. Por un lado, es necesario tener en cuenta el ideario bartokiano que constituye el marco universal de la transculturación de los pueblos "periféricos" con respecto al mundo occidental; y según la recepción anteriormente tratada, Lorca contribuyó a la construcción y validación de este marco²⁶⁷. No obstante, no es posible olvidar a un autor que consideraba la traducción de los poemas de Lorca como una oportunidad ante todo individual; según se estudiará más adelante, aunque la figura de Lorca se integre en el modelo bartokiano, las traducciones reciben elogios por los aciertos del genio *personal* de Nagy. Aunque la crítica no se percate o no considere importante esta divergencia del contenido supuesto y la forma lingüística que obtiene el mismo, pasado el auge del neopopularismo podría considerarse válido investigar de qué manera son Lorca y Nagy responsables de la "síntesis y renovación" atribuidas al primero pero de hecho realizadas por el último²⁶⁸. Más allá del compromiso ya mencionado que ha atado la recepción de Lorca a los altibajos de la literatura neopopular, esta hegemonía poética de Nagy también tiene que ver con la ausencia relativa de las traducciones posteriores; pero se tratará este fenómeno más en detalle en los subcapítulos posteriores.

Esta posición del Lorca popular (por un lado, de importancia primaria para los bartokianos que precisaban de referencias internacionales, por el otro, rodeado de una falta de conocimientos lingüísticos y socioculturales) también tiene sus consecuencias en cuanto a las

²⁶⁵ "Nekik az egyneműség afrikai, ázsiai dobszó, vontatottsága végül is izgalom, nagyfeszültség" NAGY, László: "Kis krónika a fordításról", op.cit., p. 807.

²⁶⁶ "De hőstett és gyönyör is lehet, ha a zsákbanfutó nem nagyon marad el a szabad futótól" NAGY, László: "Kis krónika a fordításról", op.cit., p. 807.

²⁶⁷ Cabe destacar que al parecer otras comunidades culturales encuentran un marco similar con más o menos esfuerzos: en su artículo ya citado, Mandis afirma que Lorca cataliza la búsqueda de identidad de la poesía griega dentro del "discurso poético del sur de Europa o mediterráneo". MANDIS, Athena: "Lorca el griego: una aproximación a las traducciones griegas de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", op.cit., pp. 683-684.

²⁶⁸ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., pp. 70-71.

consideraciones métricas de su creación poética. El problema del ritmo se pone en relieve ante todo en el *Romancero Gitano*, ya que la traducción de los versos octosílabos con la rima poco marcada y construida por las mismas vocales dentro de la misma estrofa ofrecía varias alternativas. El hecho de que el húngaro tiene nueve vocales diferentes (si se distingue entre largas y breves, catorce) mientras que el castellano tiene cinco, produce un cambio en la rima que salta más a la vista en húngaro, por lo tanto, las rimas menos marcadas que construyen un romance pueden traducirse u omitiéndolas²⁶⁹ o conservando la rima asumiendo el efecto más estilizado y ajeno al habla corriente en favor de los "tambores africanos" mencionados por Nagy.

El hecho de que Nagy optó por esta segunda alternativa y que en cuanto al ritmo también prefirió una forma típica de las canciones populares húngaras, el "felező nyolcas" (una octosílabo con cesura tras la cuarta sílaba que así se estructura en dos versitos²⁷⁰ iguales: 4/4) en vez del tetrametro trocaico contribuyen en gran parte al perfil popular sin alternativas, construido con bastante autonomía e ingenio poético pero también distanciándose con respecto a una lectura menos dependiente de la herencia del folclore húngaro²⁷¹. Cabe decir que este distanciamiento no sólo es fruto del habla poetizada y del ritmo quizás más subrayado que en la versión española; como se ha mencionado en el capítulo anterior, el neopopularismo mismo paradójicamente se aleja del registro del lenguaje cotidiano ya que para Nagy o Németh se trataba del rescate de una cultura pasada o en desaparición aunque Lorca no tuviera este propósito de misión cultural en cuanto a lo lingüístico de sus obras.

En otras palabras, el lenguaje de los romances según lo entendía Nagy, se había de crear y de conservar frente a los de Lorca que podían usar de una tradición continua²⁷², eso sí, sujeta a los altibajos de la moda literaria pero sin el gran impulso existencial de vida o muerte

²⁶⁹ Como lo hace Kosztolányi con [*La plaza tiene una torre*] de Antonio Machado, ver KOSZTOLÁNYI, Dezső: *Spanyol műfordítások*, op.cit., p. 67., o bien la traducción actualizada de *El sueño de la razón*, hecha por János Térey que ofrece bastantes menos monorrimas frente a la versión más "tradicional" de Zoltán Jékely.

²⁷⁰ En cuanto a la terminología métrica, se intenta aplicar los términos usados en castellano según el significado deducido de los textos españoles, en este caso del "versito", el artículo de DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: "Construcción del verso moderno", en: *Nuevos estudios de métrica*. Aula Abierta, Madrid, 2007. 65-82., pp.71-72.

²⁷¹ En su monografía de singular minuciosidad, Erika Szepes e István Szerdahelyi destacan esta excepción en cuanto a la traducción del romance subrayando que la traducción métrica normalmente se conserva en una forma equivalente en húngaro. SZEPEs Erika-SZERDAHELYI István: *Verstan*. Budapest, Gondolat, 1981. 472.

²⁷² Con respecto a Lorca, José Ortega menciona "lo arcaizante como factor desajenante" (ver ORTEGA, José: *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, op.cit., p. 100). Este efecto de desajenación indica justamente que dada cierta continuidad con los antecedentes literarios y lingüísticos en castellano, un autor podía referirse a ellos para subrayar la unidad de una comunidad cultural. En ausencia de dicha continuidad, este recurso fácilmente obtiene un efecto opuesto, llama la atención en la "patria en lo alto" abstracta, solemne y sin la intimidad de lo cotidiano.

en el sentido de que la *existencia* de la comunidad que elegía por tema estuviera en cuestión. Es interesante considerar cómo comentaba Cernuda lo problemático del *Romancero...* subrayando la falta de "desconfianza ante ciertos gustos y preferencias del carácter nacional"²⁷³: lo peligroso del *Romancero...* en castellano no es la posibilidad de la reanimación de una comunidad cultural sino la cuestión de si el tema y el lenguaje que se construye a base de él son auténticos o no²⁷⁴.

No obstante, las traducciones en húngaro daban por hecho la autenticidad estética tanto del original como de la traducción; lo interesante es el inventario de medios que las hicieron posibles, ya que hablar del problema de la falta de reflexión ante el carácter nacional se tomaba (aunque es posible hablar de ello en presente: se toma) por una consideración política, lo cual también contribuye al rasgo *monolítico* de las traducciones de Nagy. Morris podría discutir el carácter ambiguo del romance como una mezcla de elementos y rasgos épicos y líricos²⁷⁵, pero el discurso húngaro no puede entrar en un diálogo con sus investigaciones, ni en lo que supondría una respuesta polémica, ya que gran parte de la recepción se limita al elogio del traductor para rellenar lo que queda más allá de Nagy con el saber seguro, en cuanto a lo español, y la validez universal del modelo bartokiano, acompañado o por un silencio magnánimo o por una afirmación general que poco contribuye al entendimiento del autor español.

En los subcapítulos posteriores se tratarán en detalle las soluciones que las traducciones de Nagy ofrecieron, primero enfocando en el *Romancero Gitano*, y segundo se caracterizará el mundo textual construido a base de estas soluciones mediante el análisis de la versión húngara del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. La intención de plantear como límite la comparación de los textos y presentar lo que se escribía sobre ellos como traducciones igual provoca una sensación de ausencia en el lector, pero son varios los motivos para distribuir la atención dedicada al 'Lorca húngaro' sin indagar más en lo que ya está dicho sobre el ambiente literario de la Hungría de entonces y sobre las figuras principales de la recepción

²⁷³ CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1957. p. 215.

²⁷⁴ Según menciona el hispanista Dániel Végh en KOSZTOLÁNYI Dezső: *Spanyol műfordítások*, op.cit., p. 528., García Lorca es uno de los pocos poetas españoles contemporáneos a Kosztolányi que él no llegó a traducir. Sin dar demasiada importancia a una especulación, es posible mencionar que el motivo de esta ausencia es tal vez la reserva con la cual Kosztolányi aproximaba a la España que con sus palabras mencionadas "apenas conocemos", ya que dada la imagen de Lorca en aquellos años (Kosztolányi murió un año antes de Lorca, en 1935) cargada del "gitanismo" rechazado por el mismo Lorca y del afán por las peculiaridades subculturales, un traductor sin la seguridad sugerente del modelo bartokiano no se atrevía a encargarse de la traducción de unos textos que suponían o un conocimiento detallado de su contexto sociocultural o un marco ideológico que ofreciera alguna explicación del mismo.

²⁷⁵ MORRIS, C. Brian: "El claroscuro narrativo del *Romancero Gitano*", en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 34-52., pp. 34-35.

lorquiana.

La monografía de Jánosi resume ampliamente al fondo biográfico de los literatos húngaros más implicados (Nagy y Radnóti) y la historia de la construcción del mito de Lorca. Aunque Jánosi no haga mención de la necesidad de distinguir entre la multitud de imágenes deducibles de los textos originales (es decir, el Lorca "español" entendido como una variedad de posibles perfiles potenciales) y la imagen particular y única que Nagy, Németh o Csoóri elaboraron a base de estos textos, de los conocimientos biográficos disponibles para ellos y de sus suposiciones ideológicas (o sea, el Lorca que efectivamente se lee y se interpreta en húngaro), no es el objetivo de este estudio repetir, ampliar o corregir los hechos y las interpretaciones que articula en su libro. Solamente se intenta analizar y enseñar cómo difiere (en cierto sentido comparativo: cómo *es*) el mundo poético de García Lorca en los dos idiomas, y para aproximarse a esta meta poco sirven, por interesantes que fueran, afirmaciones como "Radnóti mismo tenía planeado traducir las obras de García Lorca, propósito que sólo impidió su falta de conocimiento de la lengua castellana y principalmente su muerte violenta y temprana, parecida a la de Lorca"²⁷⁶.

Es decir, aunque Nagy o Jánosi considerasen un reto individual la traducción de Lorca, en esta tesis no son las traducciones las que conducen a conocer mejor al traductor, sino al revés: intentando reconstruir las preferencias lingüísticas, las circunstancias biográficas y personales sólo tienen la importancia de una utilidad relativa, ocasional y de ninguna manera exclusiva. Además de ofrecer una alternativa a la interpretación afirmativa de Jánosi, es posible argüir en favor de la prioridad de la experiencia textual que para los intérpretes y expertos de Lorca en húngaro, Csoóri y Nagy, el referente máximo de la poesía popular también fue una experiencia de lectura²⁷⁷.

Para concluir, es necesario argumentar la prioridad de tratar más detalladamente las traducciones líricas que las dramáticas. Manteniendo que es imposible e innecesario realizar un juicio normativo entre estas dos ramas literarias, puede afirmarse que la recepción de los textos lorquianos, incluyendo las críticas enfocadas en estos textos como traducciones, conceden más importancia a Lorca como poeta que como dramaturgo o ensayista. Además, la tradición literaria en Hungría también tiende a dar, en cierto sentido, más rango a la poesía que al drama: sin estar de acuerdo con esta jerarquía, uno tampoco puede ignorarla, y aun menos dado que otro aspecto peculiar de la literatura húngara, la falta de emancipación del género del ensayo por lo que respecta a la literatura que puede etiquetarse como 'oficial',

²⁷⁶ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 13.

²⁷⁷ Ver MARGÓCSY, István: "Hová lett a bartóki modell a mai magyar költészetből?", op.cit., p.16.

también ha dejado su huella en la percepción de Lorca que, más que ensayista o dramaturgo, es considerado ante todo un poeta cuyas obras dramáticas ofrecen variantes textuales del mismo mundo poético (como dijo Mester en una reseña de los dramas de Lorca, se trata de un "poeta en la escena"²⁷⁸) y cuyos ensayos ilustran y aclaran la misión poética atribuida a él.

También es necesario hacer referencia a un acuerdo tácito subrayando la importancia de las traducciones de Nagy, en sí discutidas aquí tan ampliamente como todas las demás traducciones; aun en la conclusión de este capítulo, no se ofrecerá un canon nuevo dentro de las traducciones ya existentes, más bien se intentará señalar que independientemente de los logros y fallos de las traducciones de Nagy, se conserva la estructura misma según la cual las traducciones de un autor destacan tanto que resulta en la percepción distorsionada de un Lorca homogéneo y sintético.

Cabe destacar que las traducciones de los dramas no están protegidas por ningún tabú relacionado con el prestigio del traductor aunque la versión húngara de *Yerma* es obra de Németh y *Bodas de sangre*, de Illyés. Curiosamente, la libertad interpretativa de estos textos hace que el Lorca dramaturgo (*ab ovo* sujeto de una actualización constante una vez puesto en escena) esté presente hasta hoy en día como una influencia vigorosa aunque poco espectacular, mientras que las traducciones líricas selladas por el rango de un genio son víctimas de la misma mezcla de reverencia y de silencio de hace unas décadas. Sin atribuir a esta evaluación una validez absoluta, ha de mencionarse que la perspectiva desde la cual se intentará resumir las traducciones lorquianas es esta.

3.2. Práctica y severidad del duende: el *Romancero Gitano* de László Nagy

3.2.1. Nagy y la tradición húngara de la traducción literaria

A pesar de la dicotomía construida por una afirmación unisona y un silencio que la rodea, en este tema particular sí es posible hablar de unos antecedentes que mantienen una posición válida aunque sus conclusiones discrepan de las del presente estudio. La poeta y traductora hispanohablante Zsuzsa Takács trató detalladamente las traducciones de los poemas de Lorca hechas por László Nagy en varios estudios críticos²⁷⁹. Sus análisis y

²⁷⁸ "Költő a színpadon" en: MESTER, Yvonne: "Federico García Lorca: Hat színjáték", *Élet és Irodalom*, L./17. (2006.) p. 38.

²⁷⁹ Es preciso destacar las dos referencias principales: TAKÁCS, Zsuzsa: Nagy László Lorca-fordításainak poétikai megközelítése. http://dia.pool.pim.hu/xhtml/takacs_zsuzsa/Takacs_Zsuzsa-Nagy_Laszlo_Lorca-forditasainak_poetikai_megkozelitese.xhtml y TAKÁCS, Zsuzsa: "E fordításban én öt sirattam", *Új Írás*, 1980/9. 87-93.

conclusiones se tratarán en detalle más adelante, pero a pesar de las opiniones divergentes que se procurarán desvelar, es posible afirmar que sus textos matienen una distancia segura tanto del tono laudativo de la recepción neopopular como de la base ideológica del modelo bartokiano. El hecho de que su evaluación se limite a las traducciones de Nagy es comprensible dado que, aun en el auge de su recepción húngara, Lorca fue ante todo el autor del *Romancero...* y del *Llanto...* (tradicionalmente se trata más ampliamente a estas dos obras que, por ejemplo, a *Poeta en Nueva York* en la crítica extranjera también); a su vez, estas obras también encajan mejor en la construcción del Lorca húngaro detallada en el capítulo anterior²⁸⁰.

Más allá de la orientación ya dada y de la calidad de las traducciones mismas, hay otra circunstancia que hace que Takács tratase tan ampliamente a un sólo traductor ante a los demás. Tanto el mismo Nagy como la recepción póstuma ponían bastante énfasis en los rasgos comunes entre Lorca y Nagy, haciendo que la traducción húngara aparezca ante el lector como el resultado de una lucha poética entre los dos literatos: y, a su vez, como una percepción alternativa de Lorca no pudo desarrollarse, es esta lucha cuya evaluación ha obtenido el rango de la interpretación autónoma del mismo Lorca. Es decir, si István Baka concluye su retrato breve de Lorca enfatizando que aunque él no hable español, está convencido de que el original del *Llanto...* no puede ser mucho mejor que la versión húngara²⁸¹, el gesto de poner entre paréntesis el autor español para rendir homenaje a su traductor remite a una tradición ya presente tanto en los tiempos de Nagy como en el análisis poético de Takács: "el lector gana una versión más poética, «mejorada»"²⁸². Aunque Takács indique entre comillas que aquí 'mejora' no debe entenderse tal cual, en ambos textos suyos tratados aquí se vislumbra una opinión bastante parecida a la de Baka.

Detrás de estas consideraciones hay otra bastante difundida por el ámbito literario húngaro según la cual el factor decisivo de la calidad de una traducción literaria es el mismo que la de una obra autónoma. Dicho de una manera más sencilla, una traducción de un poema es buena si es *bueno como poema*, independientemente de la relación que tiene con el original, o limitando esta relación a una correspondencia entre los dos idiomas: "el resultado final es el milagro mismo: el poema español suena en húngaro con su propio encanto

²⁸⁰ Aunque debía tratarse uno de los dos factores (la crítica y la traducción) antes, no resultaría posible explicar exhaustivamente a cualquiera de los dos solamente a base del otro: se trata de una definición mutua, por lo cual la manera con la que Nagy trató a los textos de Lorca aclara tanto al modelo bartokiano como viceversa.

²⁸¹ Ver BAKA, István: "Federico García Lorca", op.cit., p. 59.

²⁸² "Költőibb, «javított» fordítást kap kézbe az olvasó." TAKÁCS, Zsuzsa: Nagy László Lorca-fordításainak poétikai megközelítése, op.cit.

español"²⁸³. Podría decirse con cierta intención que en favor de la comodidad que generalmente ofrecen las estéticas normativas, esta aproximación se ahorra contar con los variables efímeros que definen al juicio estético: aunque para Takács las traducciones de Nagy eran textos de calidad excelente primero y variantes innovadoras segundo, con la inflación literaria que ha sufrido la escuela neopopular, estas traducciones fácilmente pueden provocar una impresión al revés del lector contemporáneo, en cuanto se advierten las divergencias cada vez más evidentes primero y los logros poéticos en segundo lugar.

Sin embargo, la idea básica según la cual dos idiomas tan distantes como el húngaro y prácticamente cualquier otro hace imposible una traducción más o menos equivalente al original; también ofrece posibilidades a cambios menos justificables por ella. Poco podría discutirse sobre la idea de que "la musicalidad de los poemas lorquianos en húngaro es notable"²⁸⁴, y aun menos compararla con la versión española en pos de unos resultados firmes. No obstante, el propósito de Nagy para "aclarar la vaguedad de los poemas en las traducciones aunque en sus confesiones tenga el mismo ideario que Lorca"²⁸⁵ sólo se puede apoyar en la autonomía del traductor que, aunque se remita a las fuentes claras de los dos autores de inspiración popular, ya no tiene la misma integridad. Es decir, aunque la recepción integrase estas traducciones en el canon construible a base del modelo bartokiano, las soluciones concretas de Nagy son frutos de su individualismo, por ejemplo, la conservación llamativa de la estructura de las rimas que según él mismo "ya es mi asunto privado, una pasión particular"²⁸⁶.

Como se ha visto en el capítulo primero, tales asuntos privados de Nagy no tenían el apoyo de un conocimiento muy fundado de la lengua y la literatura españolas. No carece de interés la afirmación según la cual el traductor húngaro llegó a "conocer [...] algo del [...] folklore español" mediante estas traducciones²⁸⁷, pero es tal vez aun más relevante el hecho de que no menciona nada del idioma en cuestión para aclarar los fondos de sus conceptos acerca de él. Este mismo vacío se encuentra la crónica redactada por él mismo a lo largo de la traducción del *Romancero*. Enfrentado con el carácter épico del género del romance, se

²⁸³ "A végeredmény maga a csoda: a spanyol vers a maga spanyol varázsával szól magyarul". ORBÁN, Ottó: "Hozzászólás az Írószövetségben Somlyó György Két szó között című tanulmányához", en: Józán, Ildikó (ed.): *A műfordítás elveiről*. Budapest, Balassi, 2008. 402-406. p. 406.

²⁸⁴ "A magyar Lorca-versek zeneisége kiemelkedő", TAKÁCS, Zsuzsa: Nagy László Lorca-fordításainak poétikai megközelítése, op.cit.

²⁸⁵ "A versek homályosságát, jóllehet vallomásaiban Lorcaéval azonos nézeteket vall, a műfordításokban igyekszik szétosztatni." TAKÁCS, Zsuzsa: Nagy László Lorca-fordításainak poétikai megközelítése, op.cit.

²⁸⁶ "Ez már az én ügyem, külön passzió", citado por TAKÁCS, Zsuzsa: Nagy László Lorca-fordításainak poétikai megközelítése, op.cit.

²⁸⁷ "Megismerni [...] némileg a [...] spanyol folklórt", de una entrevista en NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., p. 723.

pregunta: "¿En qué se habrá fiado [Lorca] para que no se vuelva aburrido? En la fuerza de su conmoción sagrada y de su pueblo. [...] Se fió de su duende. Yo también me fió del mío. Lo traduzco."²⁸⁸ Se aprecia que para Nagy, 'el pueblo' de Lorca se redacta en singular, dejando aparte el fenómeno de mestizaje artístico o cultural.

Se valora que no sólo la traducción se envuelve en una actividad de compromisos ante todo individuales, sino también en la interpretación según la cual el duende, en vez de atormentar al artista, se vuelve en el sinónimo de la mera fuerza inspiradora. En fin, se aprecia cómo pensaba Nagy sobre el arte popular; pero falta por comprender por qué sería el aburrimiento el peligro más grande del romance; cuáles son los problemas concretos que presenta el idioma español y su representante en el proceso, es decir, el poema mismo. Es por eso que la apología de Takács: "Nagy László se aleja del original de acuerdo con el genio de Lorca" parece ser algo tautológico²⁸⁹, dado que el "genio de Lorca" había sido definido por las construcciones ideológicas detalladas en el capítulo anterior y cuyo representante igual más espectacular fue el mismo Nagy.

Por ejemplo, si Takács afirma que "László Nagy conservó a las palabras que habían llegado a ser simbólicas con una disciplina ejemplar de un traductor literario"²⁹⁰, no es posible argüir en contra de ello ya que se trata de la fidelidad a un modelo que supone la figura de un Lorca popular que en vez de componer unos textos en los cuales la potencia estética reside, entre otros factores, en el mestizaje de diversos registros lingüísticos y rítmicos, disponía de una "imagería prolifera"²⁹¹, orgánica y sintética, cuyo referente primario es el alma española/andaluza. Aunque otros críticos de Lorca también destacaron la "magia viva" de su capacidad para crear imágenes²⁹², pocas veces aparece esta capacidad con tanta importancia como sucede en la lectura húngara de sus obras.

En este contexto, el genio del autor y el de "su cultura", ambos tenidos por unas entidades monolíticas o por lo menos resueltas en una síntesis, se reflejan en primer lugar a nivel léxico, es decir, en las *palabras* de Lorca y de Nagy. Es esta distribución la que hace que el *Romancero*... en húngaro se considere un éxito por reflejar de una manera coherente la esencia supuesta de Lorca y de España. Es por estas prioridades que las reservas de Takács

²⁸⁸ "Hogy ne legyen unalmas, miben bízhatott? Szent indulatának erejében és népében. [...] Bízott saját duendéjében. Én is bízok az enyémben. Lefordítom." NAGY, László: "Kis krónika a fordításról", op.cit., p. 806.

²⁸⁹ "Nagy László Lorca szellemében tért el az eredetítől", TAKÁCS, Zsuzsa: "E fordításban én öt sirattam", op.cit., pp 89-90.

²⁹⁰ "A szimbolikussá vált szavakat példás műfordítói fegyelemmel őrizte meg Nagy László", en TAKÁCS, Zsuzsa: Nagy László Lorca-fordításainak poétikai megközelítése, op.cit.

²⁹¹ "Burjánzó képisége", en TAKÁCS, Zsuzsa: "E fordításban én öt sirattam", op.cit., p. 91.

²⁹² BOSCH, Rafael, "El choque de imágenes como principio creador de García Lorca", *REVISTA HISPÁNICA MODERNA*, 30 (1964), pp. 35-44. p. 35.

correctamente enfatizadas en ambos textos dedicados a las traducciones de Nagy (que el "Lorca húngaro" sea más fuerte, denso, poético y estilizado que el español) no aparezcan como una apuesta arriesgada de Nagy, quien asimilando a Lorca en su propia cosmovisión, no solo le ligó a su propia recepción, sino también como aspectos secundarios de unos medios excepcionales para la recepción lorquiana en Hungría.

Nótese que hablando de las observaciones de Takács se trata de los textos más críticos que se dedicaba al *Romancero*... en húngaro, tratados a fondo aquí justamente por su minuciosidad: para dar una visión más completa de la acogida de estas traducciones, se encuentra el eco de una aprobación general reconocible tanto en la monografía de Tolnai como en la de Jánosi, ambos tratando a las traducciones de Nagy como versiones definitivas de los poemas de Lorca, un fenómeno excepcional aun en el caso de las traducciones al húngaro más consagradas de la literatura mundial.

Otro elemento de la tradición literaria en cuanto a la traducción poética al húngaro es la norma del aprovechamiento pleno de la capacidad rítmica del idioma. Frente a la tradición anglosajona o hispánica que permite la traducción a prosa, si una obra con ritmo fijo se traduce al húngaro, es posible estar más o menos seguros de que la traducción también asimilará el ritmo del original dentro de lo posible, desde la *Iliada* hasta *Yevgeni Onegin*. Este respeto por la sonoridad del original también ejerce su efecto en lo que se "dice" en los romances, por ejemplo: Takács explica que "a causa de las diferencias en los números de sílabas (las palabras húngaras son más breves, y las estructuras más densas que las castellanas), el poema [*Romance sonámbulo*] es más dilatado y romántico en húngaro"²⁹³. En el subcapítulo siguiente se estudiará si Takács tiene razón y de qué manera la tiene, lo que de momento importa es la jerarquía del argumento: si el húngaro expresa lo mismo con menos palabras, es el tono el que tiene que alterarse y no el aspecto físico, sonoro, asemántico del texto. Es considerable que es esta peculiaridad de la traducción húngara y no la fidelidad a la sustancia popular la que ha influido sobre las decisiones de Nagy o de los demás. Pues Németh había afirmado una década antes que los compases (elemento básico del verso húngaro) de las canciones populares estaban cada vez "más sueltos y ricos"²⁹⁴, ofreciendo mucha autonomía a su empleo individual cada vez menos restringido.

Aunque Nagy identifique el afán por la traducción que pone el énfasis en lo musical hasta el nivel de la conservación de las vocales como una pasión suya, es posible añadir a esto

²⁹³ "A szótagszám-eltérések miatt (a magyar szavak rövidebbek, a szerkezetek tömörebbek, mint a spanyolok) magyarul oldottabb, romantikusabb a vers." TAKÁCS, Zsuzsa: Nagy László Lorca-fordításainak poétikai megközelítése, op. cit.

²⁹⁴ NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene", op.cit., p. 65-66.

que sus esfuerzos estaban conformes con la tradición general de aproximarse a una traducción poética en Hungría que ya no sólo guiaba sus pasos, sino también los ojos y los oídos de los lectores enfocados en la métrica y la música de 'lo español'. Dado que, salvo algunos casos excepcionales, esa atención carecía de conocimientos tanto culturales como lingüísticos con respecto al mundo hispano y a la lengua española, es posible plantear alguna idea sobre las expectativas del público húngaro, es decir, que no tiene nada de extraño que el *Romancero...* húngaro tuviera que gustar primero y ser 'fiel' después.

Desde esta perspectiva toda consideración estructural que, por ejemplo, Salinas podría tener: "no se despega Lorca de la tradición: en su romance se narra, se describe"²⁹⁵, queda fuera del ámbito interpretativo igual que su enumeración de los antecedentes históricos del romance²⁹⁶. Lo que para Salinas fue "agresión lírica"²⁹⁷, es decir, el gesto de Lorca quien "se ha lanzado sobre la simple textura del romance con tal ansia para metaforizarla hasta lo hondo" no puede interpretarse en este contexto²⁹⁸: el 'Lorca húngaro' no puede tener una relación polémica con la tradición del romance ya que el ambiente literario de los textos que retratan su perfil es el de la literatura húngara con la tradición del traductor autónomo enfocado en lo formal y, en el caso de Lorca, con pocas referencias auténticas (es decir, ideológicamente no motivadas) en cuanto a lo lingüístico y a lo cultural.

Lo que puede llamar la atención de la crítica extranjera con respecto al *Romancero Gitano* en húngaro es la negativa categórica de Gala: "tal métrica no es soportable sino en lengua castellana y para oídos castellanos"²⁹⁹. No porque tenga razón, sino porque justifica la orientación de la lectura húngara que entre la tradición de la traducción literaria y la tradición del romance no podía alimentarse de la primera que obligaba a Nagy a construir el romance en húngaro prácticamente sin antecedentes, apoyos o referencias fuera del modelo bartokiano. Cabe destacar que esta "carrera de sacos" tampoco tiene tanta potencia provocativa como parecería: encajaba perfectamente en la preferencia que concebía el *Romancero...* y el *Llanto...* como las ópera magna de Lorca superiores a la creación dramática del "poeta en escena", y el teatro imposible y *Poeta en Nueva York* evaluados como desvíos perdonables del escritor popular.

²⁹⁵ SALINAS, Pedro: "Federico García Lorca". En: *Ensayos de Literatura Hispánica. Del "Cantar de Mio Cid" a García Lorca*. Aguilar, Madrid, 1958. 348-352. p. 348.

²⁹⁶ SALINAS, Pedro: "Federico García Lorca", op.cit., p. 349.

²⁹⁷ SALINAS, Pedro: "Federico García Lorca", op.cit., p. 351.

²⁹⁸ SALINAS, Pedro: "Federico García Lorca", op.cit., p. 350.

²⁹⁹ GALA, Antonio: *El teatro de Lorca*, op.cit., p. 13.

3.2.2. Música a distancia: características generales de las traducciones de Nagy

Buscando apoyos para la tarea vasta y problemática de comparar los textos originales de García Lorca y las traducciones de László Nagy, la crítica parece poco implicada en las dificultades de la comparación. Jánosi subraya los rasgos comunes de los dos autores sin preocuparse demasiado por las divergencias: su afán por el habla metafórica, la musicalidad, el temperamento y su universalidad al parecer presentan³⁰⁰ un denominador común sobre el cual sus diferencias sólo ejemplifican la diversidad que brota del modelo bartokiano. Aunque esta comparación de Jánosi carece de referencias exactas de sus textos, poniendo al lector otra vez en la situación incómoda de dar sus afirmaciones por hecho, parece más grave la falta de atención en cuanto a la distancia de la cosmovisión de los dos autores superada por el programa ideológico que según Jánosi compartían.

De acuerdo con lo dicho, el temperamento del Lorca húngaro compartía la actitud ética de Nagy, según la cual "el único camino hacia fuera es hacia lo alto. Según escribe, «si para ti lo humano es moderación y una falta de esmero, para mí lo humano es la llama vuelta al máximo», cuyo "carácter cósmico [...] es un valor moral"³⁰¹. Teniendo en cuenta este elogio de lo radical y el concepto general que se tenía por el temperamento español, al parecer extensible sin más sobre sus representantes, es posible tener alguna idea sobre lo que interesaba a Nagy del norte de sus esfuerzos transculturales: el folklore, en el que "en vez del esquema dulce y ligero buscaba los ritmos textuales y melódicos más complejos y dinámicos, la imagen completa hasta lo absurdo, el sacrilegio, el ánimo austero, pero libre."³⁰² Lo que concierne al tema aquí tratado son dos elementos de esta posición artística: la búsqueda de lo absoluto y la austeridad.

Al hablar del romance, forma tan poco usada en Hungría que Szerb (cuyos conocimientos en cuanto a la literatura española ya han sido destacados) consideraba que se escribían en estrofas de cuatro versos³⁰³, es posible decir que Nagy usaba los originales de Lorca para crear su versión propia con el énfasis mayor cayendo sobre el carácter monolítico y altamente estilizado, lo más lejos posible del tono juguetón, de la estructura fragmentada y

³⁰⁰ Para toda la enumeración, ver JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 53.

³⁰¹ "Menekülni csakis a magaslatok iránt van utunk. «Ha neked emberi a mértéktartás, az igénytelenség, nekem emberi a magasra csavart láng» - írja."; "Kozmikussága [...] erkölcsi érték." Ambas citas de CSÓRI: "Nagy László földi vonulása", op.cit.

³⁰² "A folklórban az édes és könnyű sablon helyett kerestem az összetettebb, dinamikusabb szöveg- és dallamritmust, az abszurditásig teljes képet, a szentségtörést, a komor, de szabad lelket", NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., 724.

³⁰³ SZERB, Antal: *A világirodalom története*, op.cit., p. 188.

del lenguaje asemántico.

Para aportar alguna imagen esquemática del contraste enorme entre la impresión que dejan los originales de Lorca y las traducciones de Nagy, resulta útil echar un vistazo a las consideraciones rítmicas que rodean a ambos conjuntos textuales. Frente a la construcción monolítica de Nagy que por complicada que fuese, al fin y al cabo se basa en el concepto bartokiano de las fuentes claras y produce el efecto de la densidad poética al nivel metafórico, la crítica que concierne a la rítmica del *Romancero...* en español muestra una unanimidad poco recurrente en la recepción lorquiana subrayando la diversidad estructural y rítmica que caracteriza a estos poemas de Lorca. Se tratará en detalle las soluciones métricas de Nagy, aquí solo se indica que la orientación de Lorca, la de expresar "la heterodoxia de la subjetividad [que] domina en última instancia las formas métricas y los sistemas de representación de su obra poética"³⁰⁴ utiliza las consideraciones de la "métrica nueva"³⁰⁵ inspirada por Baudelaire para realizar su autonomía poética, mientras que las aspiraciones poéticas de Nagy aun en su individualismo se ofrecen para contribuir más a la ideología que representan.

Dicho de otra manera: no se trata de enfrentar las escuelas poéticas del modernismo y del neopopularismo sino de subrayar que García Lorca y László Nagy tenían actitudes diferentes cara a su herencia, en este caso, rítmica. Según los cálculos de Navarro³⁰⁶, los elementos que Lorca usa para construir sus romances tienen un 40% de pies trocaicos, 25% de dactílicos y un 35% de pies mixtos, con lo cual iba en contra de la tradición que sus circunstancias topolingüísticas definirían: "la forma de este metro [el octosílabo] en García Lorca corresponde de lleno a la tradición nacional del tipo polirrítmico, ajeno a la uniformidad o predominio del trocaico del modelo tradicional en el campo neolatino"³⁰⁷. Frente a estas estructuras divergentes y en cierto sentido caprichosas, el mantenimiento del octosílabo con cesura en la mitad (una forma típica de las canciones populares húngaras) es tan prioritario en las traducciones de Nagy que raras veces (según se ha analizado, en menos de un 10% de los casos) utiliza versos diferentes.

No obstante, tampoco es posible tratar estas divergencias como resultados de una alteración arbitraria: aunque Claudio Guillén identifique la métrica como parte de "conjuntos

³⁰⁴ EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto: "El *Romancero Gitano* de Federico García Lorca: ¿modernidad dialógica o fragmentación clásica?", en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. pp. 514-521. p. 518.

³⁰⁵ LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Métrica Española del siglo XX*. Gredos, Madrid, 1987. p. 22.

³⁰⁶ NAVARRO Tomás: "La intuición rítmica de Federico García Lorca". En: *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*, Barcelona: Ariel, 1973. 355-378. p. 365.

³⁰⁷ NAVARRO Tomás: "La intuición rítmica de Federico García Lorca", op.cit., p. 362.

supranacionales"³⁰⁸, es necesario enfatizar que no se trata de conjuntos *supralingüísticos*, es decir, traducir de un idioma a otro siempre supone una alteración en cuanto a lo métrico también. Lo que se intenta demostrar aquí es el *cómo* de esta alteración, los propósitos y resultados de Nagy que aunque sean frutos de una voluntad individual y una ideología propia de su tiempo y lugar, también están regidos por una divergencia ya codificada en las diferencias entre los dos idiomas. Desde la perspectiva de esta tesis, Nagy tenía la obligación de elegir entre las prioridades poéticas de los textos de Lorca, pero dentro de esta obligación podía construir un mundo textual válido cuyo único referente ha sido el mismo Nagy.

En cuanto a los énfasis de Nagy, es posible notar otro contraste llamativo. Takács destaca y analiza en detalle la importancia que el traductor húngaro atribuyó a las vocales y a la conservación de las rimas; se ha mencionado la disciplina que demostró respecto a mantener el ritmo de efecto popular y arcaico en el nivel de los versos individuales. Esta aproximación podría dar una sonoridad a lo español (según se concebía por el modelo neopopular) a las versiones húngaras, pero poco tenía que ver con las prioridades de Lorca quien "no concedió especial atención ni a la rima plena o consonante ni a la estrofa articulada y organizada [...] sus versos sugieren sobre todo efectos dinámicos de rapidez y lentitud, de energía y suavidad y de movilidad de giros, cadencias e inflexiones"³⁰⁹. En resumen, si el lector húngaro gana unos textos, como ya hemos mencionado, "más poéticos", esta victoria a su vez pasa factura en cuanto a la percepción de las estructuras rítmicas más grandes, ya que los propósitos mencionados por Navarro apenas se notan en las versiones de Nagy. Mucho se ha escrito en español y en húngaro sobre lo poético en los dramas de García Lorca, pero el descubrimiento de lo dramático en sus poemas es una tarea que en húngaro aun está por venir, y el tono básico del *Romancero...* húngaro es más un obstáculo que un recurso para recorrer este camino.

Evidentemente, gran parte del léxico lorquiano no puede traducirse sin contar con los matices culturales de las connotaciones que encierran sus elementos. Hasta la palabra *olivo* presenta un caso que pertenece aquí. Se aprecia la imagen conclusiva del *Llanto...*: "una brisa triste por los olivos". Al parecer, el árbol mencionado aquí tiene su equivalente húngaro biológicamente idéntico, *olajfa*, siendo ambos nombres indicadores de la *olea europea*. Sin embargo, esta palabra no forma parte de la lengua húngara con la misma carga estilística: en castellano, *olivo* forma parte de la realidad cotidiana de los hablantes, mientras que en húngaro *olajfa* puede evocar el ambiente agrícola de las tierras mediterráneas (es decir, es un

³⁰⁸ Citado por DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: "Sobre métrica comparada", en: *Nuevos estudios de métrica*. Aula Abierta, Madrid, 2007. 33-48., p. 33.

³⁰⁹ NAVARRO Tomás: "La intuición rítmica de Federico García Lorca", op.cit., 358.

elemento de 'lo español'), o quizás aun más el lugar bíblico del Monte de los Olivos. Al analizar el efecto de las traducciones de Nagy, ha de recordarse que gran parte de sus soluciones resuelven dilemas parecidos en los cuales algún tipo de estilización es inevitable.

Tampoco es posible olvidar las diferencias culturales en cuanto a la terminología sexual. Aunque en los años sesenta los literatos más iniciados en cuanto a la literatura española ya tenían constancia de la homosexualidad de Lorca, al tema no se le atribuía mucha importancia ni gozaba de una aceptación social como para precisar de una terminología correcta. Por lo tanto, también se trata de un público y de un traductor al que *marica* podía ser tanto *buzi* ('homosexual')³¹⁰ como *pederaszta* ('pederasta')³¹¹, sin aclarar la diferencia entre los dos términos, pero a su vez reemplazando la dicotomía potencial de la versión en castellano (entre el amor abstracto, metafísico y el puramente carnal) por otra considerada más relevante (entre la homosexualidad consensual y el abuso de menores). Este desliz entre los dos significados también aparece tras la enumeración conservada con los mismos lexemas que los del original, así dando la impresión de un inventario de sinónimos para la pedofilia y no para la homosexualidad: "«Faeries» de Norteamérica, / «Pájaros» de la Habana, / «Jotas» de Méjico, / «Sarasas» de Cádiz, / «Apios» de Sevilla, / «Cancos» de Madrid, / «Floras» de Alicante, / «Adelaidas» de Portugal. // ¡Maricas de todo el mundo, asesinos de palomas!"³¹², en húngaro sin comillas: "északameriaki faeryk, / habanai pájarók, / mexikói jotók" etc. Al final, "los blancos del oro" también aparecen como "aranyhajú faj" ('raza de cabellos de oro') sin dejar que el sintagma polisémico mantenga algunas alternancias en cuanto a la relación posible entre las palabras *blanco* y *oro*. Se observarán más adelante los riesgos de la semantización obstinada en cuanto a los poemas de Lorca; por el momento sólo se trata de dar un ejemplo para la traducción deficiente y a la vez confiada en su propia corrección intuitiva y cultural.

No obstante, más allá de estas diferencias que con otra perspectiva más abierta serían remediables, los dos idiomas presentan unas dificultades que no son superables. Ya se ha mencionado la observación de Takács según la cual el húngaro necesita de menos palabras para expresar lo mismo. En el análisis del *Llanto...* se estudiará las consecuencias últimas del recurso más frecuente de Nagy para resolver este dilema: el de introducir palabras que no estaban en el original, fieles al 'genio' supuesto del autor y también se detallarán los problemas que esta solución engendra. Luego aun sin el ademán constante de llenar los versos

³¹⁰ Ver "Óda Walt Whitmanhoz", traducción de László Nagy, en: VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*. Helikon, Budapest, 1967. vol. I., pp. 427-431. verso 71.

³¹¹ "Óda Walt Whitmanhoz", op.cit., vv. 52, 101 y 116.

³¹² "Óda Walt Whitmanhoz", op.cit., vv. 108-116.

con las palabras clave del autor español, está presente el problema de que las imágenes de Lorca están representadas por sintagmas, mientras que Nagy recurre a crear palabras compuestas: lo que son "silencios de goma"³¹³ en español, en húngaro es "gumi-csend", una sola palabra. El sintagma español utiliza dos elementos del vocabulario cotidiano y crea una impresión estética al unirlos; en húngaro, este aire de naturalidad no está presente: se lee un vocablo único, nunca antes visto, que no llega a lo poético por el camino sorprendente que caracteriza las palabras de Lorca sino que ejerce su efecto, por así decirlo, a plena vista.

Dadas estas restricciones más o menos inevitables para cualquier traductor con una distancia lingüística y social que la del caso presente, es posible asegurar a primera vista que las traducciones de Nagy, sean consideradas geniales o no, se encuentran en una serie de situaciones dadas en las cuales el original y las prioridades del traductor se han de compaginar. Takács resume exhaustivamente los logros de Nagy a nivel vocal y musical y los costes de esta preferencia los asume como necesarios. Con esto podría tener razón; sin embargo, al considerar que los dos autores, Nagy y Lorca, tenían un ideario idéntico y que también lo atribuían la misma importancia al componer sus obras respectivas, pierde la posibilidad de señalar las diferencias en los casos concretos cuando Nagy se atiene a su compromiso, pero Lorca simplemente escribe un romance.

Por ejemplo, los siguientes versos del *Romance de la Luna, Luna*: "Huye luna, luna, luna, / que ya siento sus caballos. / Niño, déjame, no pises / mi blancor almidonado"³¹⁴ en húngaro cumplen con los requisitos de Nagy: "Hold, hold, fuss el, én már hallom, / cigánylovak dobrokolnak. / Gyerek, ne dúlj e fehérre / keményített sok fodornak." Nagy mantiene las vocales oscuras *o/a* en la rima, el ritmo claro de octosílabas repartidas en dos unidades de cuatro, los caballos son *gitanos, cigánylovak*, hasta aparece un verbo muy poco utilizado, de matiz arcaizante pero nada menos adecuado para expresar la amenaza de su llegada: *dobrokolnak*. Es decir, si Lorca es de hecho un autor bartokiano (y de esto poco se ha dudado en Hungría), se trata de un logro inmaculado por parte de la traducción. Sin embargo, con estos logros que podrían llamarse típicos, lo que queda sin tratar no es nada atípico: la repetición "luna, luna, luna" que no añade nada al poema a nivel sintáctico pero sí hace más plástica a la voz del niño que habla; en referencia a la tensión del léxico en los tres primeros versos, Lorca utiliza un vocabulario tan simple que sería inteligible para alguien que lleva un año aprendiendo español y en el último verso emplea palabras mucho menos corrientes como *blancor* o *almidonado*; y en este mismo verso, Nagy prefiere componer una rima limpia de

³¹³ "Romance de la Guardia Civil Española", op.cit., v. 11.

³¹⁴ "Romance de la luna, luna", op.cit., vv. 17-20.

cuatro sílabas (*dobrokolnak – sok fodornak*) para excluir la imagen juguetona del niño que pisa en lo blanco: "ne dőlj e fehérre / keményített sok fodornak" ('no te recuestes contra estos adornos endurecidos en blanco'. Es decir, conserva lo adecuado para la ideología e introduce lo que es hazaña suya, y descarta lo que es juego, sencillez y dinámica polifónica.

Otras ocasiones también presentan ejemplos claros de conformidad con la tradición húngara de la traducción literaria: Nagy no sólo *poetiza* los originales sino también los transforma en frases completas aun cuando en el original están fragmentadas. La imagen que enmarca el *Romance sonámbulo*: "el caballo en la montaña"³¹⁵ deja de ser imagen estática en húngaro ya que contiene un verbo en presente, "ló és lovas hegyre hágnak" ('caballo y jinete suben a la montaña'); en húngaro, no se contempla el paisaje inmóvil que contiene y marca lo que se relata entre sus dos menciones, sino se atestigua un acto, el de la subida, y el poema mismo explica los motivos detrás de la acción. La versión de Nagy no sólo es más dinámica, sino también más completa: desde el punto de vista del lector, omite la llamada a la imaginación que las oraciones elípticas (como también sucede en el verso anterior: "El barco sobre la mar") articulan para ofrecer un misterio soluble y conocido por el narrador del poema; y con esto se establece a la diferencia quizás más elocuente entre el *Romancero...* húngaro y el español: la semantización obstinada de las traducciones húngaras³¹⁶.

Para observar la mecánica de dejarlo todo concluido en húngaro, no hay que ir más lejos del primer verso emblemático de este romance: "*Verde que te quiero verde.*"³¹⁷, que en la versión canonizada de Nagy es "*Zöld, szeretlek, zöld, imádlak.*" lo que sería 'verde, te quiero, verde, te adoro'. Otra vez se aprecia que Nagy escribe una versión rítmica, fiel a las oscilaciones entre las vocales altas y bajas³¹⁸, que a nivel sintáctico no deja cabos sueltos considerando que las dos menciones de *verde* aparecen como vocativos y la conjunción *que* por defecto pierde su función ya que el húngaro no tiene un recurso equivalente. Aun sin dudar de la fidelidad de la traducción y a falta de otra alternativa mejor, es posible afirmar que la repetición apasionada en húngaro no afecta a la sintaxis, en cuanto a la estructura semántica no surge la semejanza con los medios que puede aplicar un género oral, por ejemplo, una

³¹⁵ "Romance sonámbulo", op.cit., vv. 4 y 86.

³¹⁶ Cabe destacar que la traducción anterior a la de Nagy hecha por László András también resuelve este verso con un verbo: "ló vág neki a hegyhátnak" ('un caballo se pone en marcha hacia la montaña'), es decir, el esfuerzo de dar una versión clara, tal vez aun más clara que la original, es de ninguna manera propio de Nagy.

³¹⁷ Lo argumentado aquí puede extenderse a gran parte de la tradición húngara de traducción literaria; sin embargo, es necesario mantenerse entre los límites culturales definidos por el idioma, ya que por ejemplo, entre las traducciones inglesas pueden encontrarse frases sintácticamente correctas de este verso: "Green, as I love you, greenly" o más insistentes en la vaguedad del poema en español: "Green oh how I love you green".

³¹⁸ Esta distinción en húngaro tiene sus aspectos gramaticales, poéticas y fonológicas. Interesa indicar que Nagy atribuye mucha importancia estilística a esta oposición entre las vocales altas (*e, i, ö, ü*) y bajas (*a, o, u*) en la traducción del *Romancero*.

canción.

Tadea Fuentes menciona que la misma palabra *verde* aparece como una repetición en una canción extendida por toda Andalucía en los tiempos de García Lorca: "A la verde, verde / a la verde oliva"³¹⁹, y este recurso sí es propio de varias canciones populares húngaras también³²⁰. No se duda que László Nagy conociera esta tradición en profundidad; sin embargo, como el conocimiento del folklore *español* fue el resultado relativo, y no la condición imprescindible de sus traducciones lorquianas, la meta de dibujar el perfil de Lorca como autor popular tiene poca repercusión en el nivel lingüístico de sus textos en húngaro. En otras ocasiones cuando la repetición desafía el sentido en nombre del efecto musical, Nagy tampoco atraviesa la sintaxis corriente, solamente emplea la *figura etymologica*, una fórmula que se refiere a la tradición arcaica de la literatura y la lengua húngaras (en ausencia de una tradición popular que fuera contemporánea a Nagy). El ya mencionado *Romance de la luna, luna* es *A holdas hold románca* ('Romance de la luna lunera') en húngaro. Hasta los versos que favorecen el elemento musical tanto que rayan en lo absurdo del *Romance de la Guardia Civil española* "en la noche platinoche / noche, que noche nochera"³²¹ obtienen una forma húngara en la cual la oración mantiene su integridad gramatical: "jár az ezüst-éjű éjben, / éjes éjjel éjjelében" (camina en la noche de noche de plata, / en la noche de la noche nochera".

Enumerando estas divergencias de las traducciones de Nagy, se intenta dar una noción de los resultados de la "pasión personal" que hace que la forma radicalmente individualizada del romance lorquiano aparezca como un conjunto de textos poéticos que más bien cumple con el papel de presentar una normativa en manos de un autor cuya característica más llamativa es quizás "el habla poética formada con manos duras"³²². No es posible reprochar a la vida literaria húngara de aquel entonces y a Nagy aun menos que no tuviera constancia del contexto poético del *Romancero...* y que debido a esta ausencia una traducción del mismo inevitablemente obtenía cierto aire de representatividad. Sin embargo, es interesante mencionar que la voz constante, la rima mantenida y sonora y las construcciones monolíticas de Nagy no son frutos de una empresa poética dialógica que intenta transmitir una *calidad* estética sino que son resultados de una suposición que considera la traducción como una hazaña potencial basada en el axioma según el cual se trata de una "carrera de sacos", que al

³¹⁹ FUENTES, Tadea: *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, op.cit., p. 82.

³²⁰ Cabe mencionar sólo una: "A bolhási kertek alatt, Kata / De sok utak vannak arra, Kata! / Minden legény egyet csinál, / Aki a babájához jár, Kata." ('Debajo de los jardines de Bolhás, Kata / ¡Ay, cuántos senderos hay por allí, Kata! / Todos los muchachos hacen uno / De camino a sus amadas, Kata.') De: KODÁLY, Zoltán-VARGYAS, Lajos: *A magyar népzene*. Budapest, 1971. p. 44.

³²¹ "Romance de la Guardia Civil Española", op.cit., vv 35-36.

³²² "Keményen formált versbeszéd", en DOMOKOS, Mátyás: "Táltos Babilonban", en: Görömbei, András (ed.): *Havon delelő szivárvány. In memoriam Nagy László*. Nap, Bp. 2000. 271-295. p. 292.

fin y al cabo desemboca en variables *cuantitativos*. Es decir, cuánto más cumple Nagy con sus propias metas arbitrarias, más lograda es la traducción; cuánto más poética es la traducción húngara, *mejor*: En fin, el texto español de Lorca apenas si es necesario para formar un juicio sobre el de Nagy.

En este punto es imprescindible remitir a la percepción literaria que concebía a García Lorca ante todo como poeta lírico y que pensaba aproximarse al Lorca 'de verdad' produciendo traducciones más líricas que los originales. Hablando de *Mariana Pineda*, Németh escribió ya en 1957, años antes de las traducciones de Nagy que los fragmentos en romance del drama "indican la entrada, o mejor dicho, la vuelta de la poesía" que frente a "las musas más groseras [...] del drama" presentan una oportunidad a la expresión lírica que "aquí no definen su lenguaje todavía"³²³. Es decir, en las traducciones húngaras la mezcla de lo épico, lírico y dramático, que puede caracterizar el género del romance carece de la dinámica lingüística que se alimenta de las interferencias y contaminaciones entre los tres: conforme con la visión de Németh, las traducciones de Nagy ponen el énfasis sobre el lirismo constituido por una voz constante e invariable; en cuanto al valor estructural de las oscilaciones rítmicas, se asimilaría a leer el *Romancero...* húngaro con la estructuración clásica de los sonetos lorquianos.

Para Nagy, el ritmo no tiene que ver con el texto mismo de Lorca sino con la atmósfera española/andaluza; por lo tanto, su función es construir un fondo para que los elementos referenciales de los textos puedan construir la realidad sociocultural del autor español. Siguiendo esta lógica, se pone en primera fila justo lo que, según Álamo, tenía su lugar fuera del efecto estético primario: "es [...] el nivel empírico [...] el que debe eliminarse como espacio poético/artístico"³²⁴; en otras palabras, lo que es representación formal para Nagy y por lo tanto aparece en la percepción primaria de los textos: en la rima, en las vocales, en los originales tenía otro aspecto poco reflejado en las versiones húngaras en términos del ritmo, de las oraciones y de la estructura profunda de los poemas.

Podemos afirmar que la decisión de Nagy, según la cual las traducciones del romance siguen un ritmo típico de la canción popular húngara y no la correspondencia evidente del tetrametro trocaico, ha dado un reflejo fiel de la intuición e individualismo lorquianos. No obstante, como el autor húngaro mantiene el ritmo con una disciplina más propia de él que de los originales, este recurso y el de mantener las vocales del original donde pueden suponer un

³²³ "A költészet bevonulását, helyesebben visszatérését jelzi"; "a dráma [...] otrombább múzsaí"; "itt még nem határozzák meg a nyelvét"; las tres citas de NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., p.904.

³²⁴ ÁLAMO FELICES, Francisco: "La música como símbolo y expresión de lo inefable: la relación Lorca/Falla", op.cit., p. 392.

efecto musical que, por lejos que quede de los propósitos de Nagy, corresponde más al concepto modernista de la musicalidad del lenguaje que al concepto estructural que presentan los originales de Lorca.

Takács identifica detalladamente los fragmentos de unos versos que muestran una consonancia magistral entre las versiones húngara y castellana, pero como a nivel del ritmo sólo encuentra la monotonía de los compases de cuatro sílabas, poco podría añadir a los principios rítmicos que en español determinan la estructura de los romances: dado que la meta de Nagy no fue transmitir el romance original sino un sonido 'español'. Tampoco es de sorprender que, por ejemplo, la función separadora de los dactílicos analizada³²⁵ por Navarro no se filtra en la traducción húngara. En este sentido, Nagy es consecuente; sin embargo, se trata de una lealtad al carácter popular y no al carácter del autor. En cuanto al *Romancero...* húngaro, la afirmación de Rodríguez es incomprensible: "no se trataba ya del horizonte modernista de la música del verso (algo de lo que curiosamente Lorca se ríe) sino de la música como configuración de la propia estructura escénica"³²⁶. Aun si se considera que Rodríguez llega a esta conclusión partiendo de la escena lorquiana, ha de notarse que el Lorca "poetizado" en húngaro no sólo pierde la intimidad propia del lenguaje cotidiano sino también gran parte de su potencia rítmica.

Además, las correspondencias entre el elemento rítmico o musical y su efecto supuesto se consideran gratuitas aun cuando cabe dudar acerca de su validez evidente. Analizando un poema dramático del siglo diecinueve, Szerb aun considera a los trocaicos "una forma española [...] hacen que el ambiente de toda la obra sea entrañable"³²⁷, sin embargo, los versos trocaicos del mismo poema se vuelven cargados "de un vuelo pesado y solemne" en otra crítica anónima contemporánea a Szerb³²⁸. Sin embargo, el gesto de Nagy por insistir en mantener la forma monolítica tiene su efecto aun más allá de la sonoridad: como se ha mencionado, se trata de cumplir con los requisitos formales del programa bartokiano: bajo esta perspectiva, se pone entre paréntesis lo que es capricho, repetición agramatical, puerilidad, en fin, *canCIÓN*, para poner el énfasis en lo que es auténtico, claro, evidente y normativo, en fin, *popular*.

Se aprecia el hecho de que a pesar de admitir la diferencia entre la fuente inspiradora del arte popular y el resultado del artista individual, los medios del modelo bartokiano

³²⁵ NAVARRO Tomás: "La intuición rítmica de Federico García Lorca", op.cit., p. 366.

³²⁶ RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, op.cit., p.75.

³²⁷ "A spanyolos versforma [...] az egész mű alaphangulatát barátságossá tesz", en: SZERB, Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető, Budapest, 2004. p. 294.

³²⁸ "Nehéz és magasztos szárnyalás", citado por Végh en KOSZTOLÁNYI, Dezső: *Spanyol műfordítások*, op.cit., p. 511.

literario admiten las categorías de la caracterología nacional asimilándolas en el esfuerzo particular de la traducción entendida como monólogo. Dado que la crítica lorquiana en Hungría poco ha indagado en las convenciones que, según afirma Jakobson, avalan los atributos nacionales de los fenómenos culturales como "«la naturalidad» del octosílabo en la poesía española"³²⁹, cualquier intento de representar la arbitrariedad que sea de Lorca y no de Nagy habría desvelado lo frágil que es la base de "la tierra española". La valentía que supone transmitir tal traspaso, por ejemplo, de la lógica sintáctica podía permitirse un poeta fuera del canon húngaro de la época, György Faludy: "Még több zöldet, mert imádlak"³³⁰ ('Aun más verde que te quiero'), pero no el László Nagy ocupado con la misión de representar a su pueblo y a la validez universal del modelo bartokiano.

A esta distancia entre construir y utilizar la forma del romance le une otra nada menos relevante. Varios biógrafos de Lorca indican que el lenguaje popular metafórico y característico fue experiencia de primera mano³³¹, asimilada a lo largo de su infancia en Granada. Sin embargo, según afirma Margócsy, para los máximos representantes del modelo bartokiano, Csoóri o Nagy, la poesía popular es una experiencia de lectura que ya se encuentra como algo anterior a su época. Sin contradecir el aprecio que Takács otorga a las traducciones de Nagy, cabe mencionar que en este sentido sus esfuerzos poéticos no son nada parecidos a los del *Romancero*... en castellano que utilizaba a los gitanos como "un tema, sólo un tema", con las palabras famosas de García Lorca. A continuación se establecerán los resultados que aporta este encuentro peculiar en una traducción concreta.

3.2.3. Microanálisis de *Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla*

En cuanto a García Lorca y su acogida en Hungría, la crítica no deja de referirse a sus temas, motivos y personajes favoritos como simbólicos o hasta emblemáticos. Se ha escogido este romance tal vez menos conocido³³² porque se pretende evitar el uso excesivo de estas palabras, ya que uno de los aspectos más problemáticos de la recepción lorquiana en húngaro

³²⁹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: "Sobre métrica comparada", op.cit., p. 38.

³³⁰ Holdkóros románc, en: FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", en: *Test és lélek*. Magyar Világ, Budapest, 1988. 602-616. p. 612. En cuanto a la licencia poética de Faludy, también es relevante la traducción del mismo título: 'holdkóros' quiere decir 'lunático'.

³³¹ "Sí, en cambio, acude Lorca, ahondándolo, al lenguaje tensamente metafórico asimilado en su larga infancia en la vega de Granada" GIBSON, Ian: *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, op.cit., p. 208.; "The sensual metaphor and spicy idiom of Andalusian peasantry (...) were still as alive here in Granada as they had ever been since the middle ages." HONIG, Edwin: *García Lorca*, op.cit., p. 12.

³³² Para el texto en español y en húngaro, ver el Apéndice.

es la simplificación que brota de dar por hecho los campos semánticos concebidos detrás de sus textos particulares. En otras palabras, la *idea* que Nagy o Németh habían construido en cuanto al uso del lenguaje lorquiano y a la sociedad española reemplaza la *experiencia* evidente y personal. Evitando textos tan reconocidos como el *Romance sonámbulo* o *Romance de la luna, luna* igual es posible evitar el enfrentamiento con el simbolismo atribuido a Lorca (un tema bastante explotado en los capítulos anteriores de esta tesis) para ver desde más cerca cómo es el "Lorca húngaro".

El título presenta un desafío serio con la palabra 'prendimiento', ya que la alternativa coloquial y evidente, 'letartóztatás' significa más 'detención'. Sin embargo, la voz pasiva apenas es empleada en el húngaro hablado, tanto es así que al final es posible que en su lectura tenga una implicación bíblica bastante lejana al relato de un evento común hecho romance por medio del lenguaje. Esta elección de Nagy parece consciente a lo largo de todo el poema³³³. La tensión entre la versión española y la húngara crece en esta dirección a lo largo de toda la lectura: los bucles del protagonista no "le brillan entre los ojos" sino le "echan rayos" ('sugarazza'). Lorca destaca lo excepcional de la serie de los eventos ordinarios con una discreción sostenida; Nagy organiza la presentación de una vuelta única en la vida de un personaje ejemplar. Esta discrepancia se pone de relieve aun cuando la palabra no es del narrador sino de los personajes: los guardias civiles insultan al protagonista subrayando que no pertenece a su linaje familiar pasado: "están los viejos cuchillos / tiritando bajo el polvo", mientras que en la versión húngara dicen: "Un cuchillo duerme en el polvo frío / el rayo se ha hecho polvo en él." ('Kés alszik a hideg porban, / porrá vált a villám rajta.') En vez del adjetivo *viejo*, se ofrece toda una imagen poética bastante más compleja que lo que supondría la capacidad lingüística de un guardia civil. Frente a otras ocasiones cuando Lorca hace hablar a sus personajes en un estilo que no es propio de ellos, no se trata de la teatralidad que se antepone a la credibilidad realista, ya que esta alteración ocurre bajo el signo de la traducción "poetizada", propósito atribuido por Takács a Nagy con bastante acierto.

Esta ascensión estilística es paralela a una simplificación algo inevitable si se trata de una traducción. Por un lado, Nagy respeta que la torera es una prenda más común en España y por lo tanto no es traducible sin entrar demasiado en explicar el color local: los versos "dando una larga torera / sobre el mar y los arroyos" en húngaro son "hasta la tarde cuelga larga / sobre la espuma del arroyo y del mar" ('hosszan csüng a délután is / patakhabra, tengerhabra');

³³³ En cierto grado es también característico de otras traducciones de Nagy, ya que un subtítulo del *Llanto...* también se vuelve más personal entre sus manos: 'La cogida y la muerte' se vuelve 'Su cogida y su muerte' ('Ökleltetés és halála'), y para llevar a cabo esta aproximación también se ve obligado a insertar el sufijo de la pasiva que hace que el poema esté a un nivel más alto en cuanto a su estilo; pero la función de lo solemne en la traducción del *Llanto...* se verá más detalladamente en el subcapítulo 3.3.

sin embargo, los versos siguientes tienen unos equivalentes que dejan al lector bastante perplejo. En español, leemos "Las aceitunas aguardan / la noche de Capricornio", que Nagy traduce en "El frescor de las aceitunas / ruega la noche del mes de Aries" ('Kos Havának éjszakáját / esdi olajbogyók hamva').

Es posible argumentar que los sintagmas aceitunas-aguardan, noche-Capricornio se extienden con las palabras 'frescor' y 'mes' para cumplir con los octosílabos, pero es menos justificable que el verbo neutral 'aguardar' se reemplace con 'rogar' ('esd'), y el cambio de mes hasta parece una alteración excesiva. Estas opciones muestran que el 'genio de Lorca' se considera como tal aun en contra de sus propias palabras, dado que en húngaro no basta con atribuir un ánimo a las aceitunas con el verbo de acción humana 'aguardar', también hay que llenarlas con la pasión antropomórfica. En cuanto al cambio de mes (diciembre de Capricornio vuelto en marzo de Aries), es posible tratar sobre una variación paralela: las aceitunas no aguardan resignadas a la noche más oscura, sino que anhelan el equinoccio. Cabe decir que la palabra para 'Aries' y para 'aguardar' son monosílabas en húngaro ('vár' y 'Kos') igual que las palabras usadas por Nagy, 'esd' y 'Bak'; la armonía vocálica tampoco justifica sus elecciones, así que no se puede llegar a otra conclusión que traduciendo un poema de Lorca al húngaro, Nagy se aprovecha para desvelar un Lorca más conforme con el que él mismo se había imaginado. El problema no es que el vitalismo lorquiano no se preste a tal interpretación: es que Nagy usa (o abusa de) su posición privilegiada (la del traductor) para imponer una visión posiblemente válida pero de ninguna manera exclusiva, haciendo que las palabras, que para el lector húngaro son las de Lorca, indiquen una convergencia con la idea general en la que se basa su interpretación concreta.

La aclaración y la imposición de lo tangible no sólo prevalece en estilizar la espera de las aceitunas en una actitud más apasionada. Uno de los aspectos más interesantes del romance en cuestión es que el motivo de los guardias civiles es desconocido a lo largo del poema, constituyendo así una atmósfera fuera de las categorías morales del bien y del mal: los cinco guardias civiles prenden a Antoñito, le restan su identidad con su parentesco y le llevan al calabozo, teniendo como única referencia el tiempo presente en el cual "se acabaron los gitanos / que iban por el monte solos". Otra vez, la versión de Nagy no contradice a la de Lorca pero sí que la extiende: "útja felén citromfáról / citromot szór a patakba" ('a la mitad de su camino echa / limones del limonero al arroyo'), en cuanto la detención es consecuencia evidente de que le cogieron robando limones. Al fin y al cabo, el poema relata un abuso de parte de las autoridades legales; lo que permite establecer el tema dentro de los límites de ese orden social en cualquier parte del texto; aun más, es justamente este orden que aparece

corrompido e injusto, un establecimiento social que para el lector húngaro de los años sesenta podía remitir a aquel anterior al socialismo, el de "la Hungría señorial" como se empleaba en la terminología política.

La traducción de Nagy subraya este mismo enfoque hacia la conclusión del romance: "mientras los guardias civiles / beben limonada todos" en húngaro se vuelve en "los señores guardias civiles hacen tertulia / mientras van bebiendo limonada" ('csendőrkör urak társalognak / limonádét iszogatva'). En este sentido, Nagy en absoluto poetiza el texto español: hasta el verso "el día se va despacio" se llena de la noción de inmediatez propia de un reportaje escrito por un testigo: "el día de hoy es muy lento" ('a mai nap nagyon lassú'): con la indicación temporal relativa de la palabra *hoy*, el hablante no se mantiene fuera del texto para que el lector pueda entrar en él; ya está dentro y se recibe al lector allí. En vez de dejar que el lector sienta compasión por el preso, el traductor se le adelanta aplicando su perspectiva irónica desde la cual los *señores* guardias civiles *hacen tertulia*.

Fiel a esta solidaridad, Nagy también está presente en la composición de la última estrofa. Lorca enlaza sus oraciones con la palabra *mientras* dos veces sin indicar ninguna causalidad, sólo presenta cuatro imágenes de dos versos cada uno que luego el lector puede relacionar entre sí. Nagy sigue esta simetría tácita en los primeros cuatro versos que en húngaro forman dos oraciones separadas con una coma después de la rima. Sin embargo, en la conclusión no se encuentra el contraste sin más entre el preso y el cielo reluciente sino una oración compuesta: "El reloj ya da las nueve / el preso de las barras mira hacia fuera: / como la trasera fina de un potro / reluce el fondo del cielo" ('Este kilenc már az óra, / kitekint a rácsok rabja: / mint a kényes csikó-tompor, / úgy villózik az ég alja.'). En vez de una identificación potencial con el preso presentado junto a lo infinito del cielo, al lector se le ofrece la mera vista de un preso contenido por *barras* concretas que está mirando a los relámpagos lejanos.

Al parecer, los esfuerzos legítimos de aclaración en la versión húngara también afectan las soluciones a la ambigüedad artística del original. El insulto de los guardias civiles "ni tú eres hijo de nadie / ni legítimo Camborio" amplía el campo semántico acerca de la identidad del protagonista implicando que se trata de un huérfano ('hijo de nadie') además de dar una muestra paradójica de la legitimidad, ya que esta se pone en duda porque Antoñito no ha cometido el crimen de asesinar a sus interrogadores. Aunque este último juego de palabras está transmitido en la versión de Nagy también: "törvénytelen gyerek, az vagy" ('hijo ilegítimo, es lo que eres'), se pierde la referencia del verso anterior, en vez de "hijo de nadie", leemos "estás usurpando el nombre, bastardo", aunque el idioma húngaro tenga un equivalente

completo, coloquial y de raíces populares, *senkifia*, que de hecho significa *hijo de nadie*.

En cuanto al ritmo, es posible percibir que de acuerdo con lo comentado antes, los octosílabos de dos compases determinan la sonoridad del poema: descontando las rupturas evidentes que provocan los nombres propios que imposibilitan una cesura tras la cuarta sílaba, se aprecia que sólo dos versos no tienen una configuración 4-4³³⁴. La monotonía que sugiere esta regularidad está subrayada por la monorrima *a-a* que Nagy mantiene en todas las estrofas, igual que Lorca. En fin, puede admitirse que Nagy cumple con los requisitos que brotan del modelo bartokiano y más allá de ello, con su propia pasión privada de no quedar muy por atrás en la carrera de sacos simbólica de su traducción literaria.

Respecto a lo que queda fuera de sus hazañas personales, es decir, respecto al poema original de García Lorca, se ha presentado este inventario fragmentario de las soluciones de Nagy para mostrar más concretamente el funcionamiento de los conceptos según los cuales el poeta húngaro llevó a cabo la traducción del *Romancero Gitano*.

3.2.4. El retrato ambiguo – un resumen parcial

Aunque las traducciones de Nagy hechas para el *Romancero gitano* aquí puedan aparecer como poco valoradas, la intención de este estudio es destacar la contradicción entre su función *ab ovo* fragmentaria y su recepción que según la cual se trata de unos esfuerzos insuperables que, por lo tanto, hacen innecesario cualquier intento posterior. Luego es necesario subrayar esta contradicción para echar de menos las traducciones que *superen* a las de Nagy, porque lo que falta en esta recepción no es el reconocimiento de la calidad de la obra lorquiana sino el de su diversidad. Por fuerte que sea la tradición del traductor autónomo en la literatura húngara, resulta curioso que un autor de tanto interés como García Lorca fuese asociado a un sólo traductor, una equivalencia imposible en el caso de otros autores de un idioma más conocido³³⁵: si la presentación de unas traducciones precisa de un gesto evaluativo, el de este capítulo argüiría en favor de la desvinculación parcial de Nagy y Lorca para que otros aspectos del autor español puedan saltar a la vista con más facilidad.

Más adelante se entrará en detalle de las demás traducciones de la obra lorquiana, aquí sólo cabe mencionar que, por ejemplo, en el caso de *La casada infiel*, los resultados divergentes de György Faludy y de Nagy se complementan de una manera que el lector puede

³³⁴ De acuerdo con las normas de la métrica húngara, se dan por correctos los versos que tienen el límite interna de una palabra compuesta entre la cuarta y la quinta sílaba, por ejemplo: "indul bika/viadalra".

³³⁵ Véase la circunstancia elocuente de que el mismo Nagy tampoco hablaba español, según confirman JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 42. y ORBÁN, Ottó: "Hozzászólás az Írószövetségben Somlyó György Két szó között című tanulmányához", op.cit., p. 406.

tener una noción más completa del original: la versión de Faludy aplica una estructura de rimas más caprichosa, se atreve a ligar versos consecutivos con rimas pares, en varias ocasiones mezcla el octosílabo con heptasílabos para dar un efecto rítmico más cercano al habla corriente; los espacios que separan a las unidades sintácticas también indican un intento contrario a los esfuerzos de Nagy que en vez de componer traducciones al azar se comprometió en teoría y en práctica para codificar las normas del romance húngaro.

Aunque un conjunto más completo de las traducciones tampoco presenta una imagen completa del mundo poético de Lorca³³⁶, el lector podría sentir la *ausencia* de un poema más parecido al original³³⁷ que conformándose con el texto de un sólo traductor por genial que fuese. Para presentar una correspondencia extranjera que es posible calificar como más viable, tratando las versiones griegas del *Llanto...*, Mandis se refiere a tres diferentes traducciones para explicar mejor las connotaciones posibles de la imagen "perros apagados"³³⁸: aunque Mandis indique que los términos griegos ('muertos', 'sin alma' y 'quemados') tienden a despoetizar la imagen en favor de las referencias históricas más inmediatas, puede referirse a un "Lorca griego" alterado en esta dirección refiriéndose a una base más amplia sobre la cual no se da el problema de distinguir entre la voz de un sólo traductor y la perspectiva del ámbito literario completo.

Este problema radica en otro ya mencionado: en Hungría no se trataba de un interés creciente hacia los textos de García Lorca que incitara su traducción y que el conjunto de los textos consecuentes provocara la construcción de una tipología del texto lorquiano que luego se integrase en el modelo estético del neopopularismo, sino que sucede justo al revés, primero había una comunidad artística con el ideario completo antes de la entrada verdadera del autor español; dicho ideario luego determinó los marcos primarios en su recepción; una de las figuras máximas de este ámbito asumió la misión cultural de, empleando una imagen metafórica, mezclar el agua de las dos fuentes claras de lo húngaro y lo español; el momento de la reinterpretación creativa e individual es un logro adicional, "pasión" de su traductor húngaro. Sin entrar en la cuestión de las prioridades generales de la traducción literaria, cabe

³³⁶ Ver el *Romance de la luna, luna* que en ninguna versión húngara representa la repetición asemántica: Nagy los junta en la figura etimológica ya mencionada *luna lunera* ('holdas hold'), mientras que una versión anterior de László András omite la repetición por completo: su título es *Romance de la luna* ('A hold románca') a secas.

³³⁷ Cfse. "En todas las lenguas y en sus formas, además de lo transmisible, queda algo imposible de transmitir, algo que, según el contexto en que se encuentra, es simbolizante o simbolizado." BENJAMÍN, Walter: "La tarea del traductor", en: *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa, 1971. Traducción de Héctor A. Murena. pp. 127-143. p. 138. Aunque Benjamín no se ocupe de la cuestión de las interferencias entre varias traducciones del mismo texto en el mismo idioma, igual ese imposible también aparece mejor circunscrito por varios intentos que por uno sólo.

³³⁸ MANDIS, Athena: "Lorca el griego: una aproximación a las traducciones griegas de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", op.cit., pp. 685-687.

decir que los puntos de vista y la actitud lingüística de Nagy y de Lorca se contaminan a lo largo de toda la historia de la recepción húngara sin poner mucho énfasis en las diferencias evidentes.

Por ejemplo, Lorca encontraba un interés por lo primitivo tanto en la corriente vanguardista como en la popularizante de su época. Desde esta perspectiva parece de máximo interés considerar el hecho de que Ortega, ocupado en aclarar el carácter social de la obra lorquiana, mencione el sello de la vanguardia con respecto a esta preferencia: "la capacidad del gitano («primitivo») para entrar en contacto analógico (afectivo) con la naturaleza, encuentra en la retórica vanguardista su expresión más adecuada"³³⁹. En este texto, las diferentes corrientes aparecen sin la necesidad de jerarquización entre sí. Para mostrarlo de una forma más aclarativa, Lorca no está menos comprometido socialmente por emplear la retórica vanguardista. Sin embargo, las categorías de Nagy o de Németh tenían que establecer un orden entre los dos elementos porque en cierto sentido ambos habían de crearse sin una tradición viva en su época, es decir, no se trataba de resultados abstraídos de textos ya existentes que pueden permitirse una interpretación ambigua sino de los fundamentos de una creación (sea traducción o literatura primaria) *posterior*.

Presentando los impulsos determinantes de Lorca, Díez de Revenga trata en su estudio el dialecto andaluz y el gongorismo como factores distantes pero en absoluto opuestos³⁴⁰: por mucho que insistan las traducciones de Nagy en la profundidad y autenticidad de lo español, estas dimensiones quedan fuera de la percepción húngara ya que el contexto sociocultural del *Romancero...* está avalado por las fuentes claras del pueblo asequibles para el poeta dotado de un duende. Sin dudar de la calidad literaria de las traducciones de Nagy, se ha de afirmar que esta aproximación no lleva más cerca a la interpretación abierta y problemática de Lorca sino al reconocimiento unívoco de unos textos en húngaro que son todo menos polémicos. El autor del *Romancero Gitano* poco se puede imaginar en Hungría como un poeta que rechaza la acusación del gitanismo excesivo argumentando que "sólo son un tema"³⁴¹. Resulta curioso considerar que el motivo de esta discrepancia no es la distancia de Lorca de las tendencias neopopularizantes de su época, sino justo al contrario: la posición posterior de su recepción húngara no sólo con respecto al Lorca mismo sino con esa tendencia en cierto grado intercultural de la primera mitad del siglo XX. János diseñó una analogía completa entre la

³³⁹ ORTEGA, José: *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*, op.cit., p. 101.

³⁴⁰ DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: "García Lorca en 1927: neotradicionalismo, neobarroquismo", en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 135-157. p. 148.

³⁴¹ Ver la correspondencia entre Lorca y Jorge Guillén, en: GUILLÉN, Jorge: *Federico en persona. Semblanza y epistolario*. Emecé, Buenos Aires, 1959. p. 114.

situación de Nagy y Lorca hablando de "los grandes músicos que tenían al lado – Manuel de Falla y Béla Bartók"³⁴², aunque Nagy hubiera tenido quince años cuando Bartók se fue a los Estados Unidos y veinte cuando él murió.

Con lo dicho presentado hasta este punto no se pretende restar valor a la *posibilidad* de una interpretación que considere que, al fin y al cabo, el mundo lorquiano es una síntesis coherente detrás de los contrastes incidentales que construyen dicha síntesis, o como dice Bosch, "un sentido del universo y de la vida, el combate cósmico de las fuerzas opuestas y su unidad superior en el gran todo, la unidad de todo lo que existe"³⁴³. El concepto del *Romancero*... según el cual su valor más destacado es la representación de un mundo trágico, bello e intacto es dudoso pero de todas formas válido. El objetivo de este capítulo era indicar las consecuencias lingüísticas y poéticas en considerar este aspecto por único para argumentar que el silencio que parece rodear a García Lorca es paralelo al que rodea al neopopularismo húngaro.

En cierto sentido, se pretendía argumentar el contraste que Domokos hizo en su estudio ya mencionado, en el que afirma que Lorca "pincha al pathos sangriento, el horror excesivo con las palabras y frases frívolas de la vida cotidiana. (Si se quiere, es posmoderno sin saberlo.)". Esta posición está enfrentada a la de Nagy para quien "la seriedad moral de su contenido no necesita y tampoco soporta la ironía [...] es susceptible que son estos experimentos de conquistar la imaginería lorquiana que provocan los atributos más dudosos, las «agujetas» líricas de los esfuerzos enfocados en la máxima belleza de la poesía de László Nagy"³⁴⁴. Es decir, aunque en su análisis meticuloso y agudo Takács resuelve la tensión estilística con el temperamento diferente de los dos idiomas y de los dos autores subrayando lo que tenían en común en cuanto a su ideario (aunque cabe decir que la ensayística y la prosa de García Lorca "popular" también merecería una revisión meticulosa), su afirmación sobre las traducciones de Nagy no es necesariamente acertada a la luz de otra aproximación más enfocada en lo lingüístico que en los fundamentos supuestamente neopopulares de los dos autores.

En fin, si es cierto que toda traducción se limita a reflejar unos aspectos del original, las de Nagy utilizan el modelo bartokiano para resaltar el perfil del mismo Nagy que a su vez

³⁴² JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 52.

³⁴³ BOSCH, Rafael: "El choque de imágenes como principio creador de García Lorca", op.cit., p. 43.

³⁴⁴ "A köznapi élet frivol szavaival és fordulataival [...] szűrje ki a vérző pátoszt, a túldagadó rémületet. (Posztmodern, ha tetszik, anélkül, hogy tudott volna róla.)" y "a mondanivaló erkölcsi komolysága nem kívánja és nem is tűri az iróniát [...] Gyaníthatóan a García Lorca-i képalkotásmód meghódítási kísérleteiből erednek Nagy László költészetének, szépségmaximumra való törekvésének legvitathatóbb jegyei, «izomlázai»", DOMOKOS, Mátyás: "Táltos Babilonban", op.cit., p. 280.

reconstruye y simboliza 'lo español' de las fuentes claras según se entendía en el ámbito neopopular. Lo histórico no entra tan directamente como por ejemplo en las versiones griegas del *Llanto...* en las cuales "esta insistencia en el negro y su identificación con el mal [...] parecer hacer casi innecesario que nos refiramos aquí a las camisas negras italianas y griegas"³⁴⁵; pero sí es posible aclarar que el lenguaje más denso y solemne de las versiones húngaras encuentra su justificación en la perspectiva bartokiana. El esfuerzo de reforzar el sustrato popular del *Romancero...* puede entenderse como un intento de recrear el lenguaje "denso y corto de palabras" característico de las canciones populares húngaras³⁴⁶; a esto sólo ha de añadirse que en realidad los resultados de Nagy llevan más atributos de la poesía de él mismo que del arte popular español, húngaro o universal (si se puede hablar de tal entidad).

Estilísticamente hablando, Lorca presenta una oportunidad de presentar un autorretrato para Nagy aun en su homenaje titulado *Lorca*, cuyo tiempo lírico es "la época de milagros" cargada de "cabezas cortadas, gloriosas", que en fin construye una "cara real" para su héroe³⁴⁷, aunque a este le pareciera de una valía dudosa por una gloria póstuma, la cual era marcada como un rango de realeza otorgada por su seguidor húngaro. Tras analizar cómo ha afectado esta orientación suya a la versión más esmerada y conocida del *Romancero...* en húngaro, a continuación se entrará en detalle en el estudio de las consecuencias textuales de otro encuentro del pathos moral con el mundo lorquiano: la traducción húngara del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

3.3. La pérdida intacta: el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de László Nagy

3.3.1. Una proeza lírica: la percepción contemporánea de la traducción de Nagy

Conforme con lo tratado hasta ahora, la evaluación del *Llanto...* de Nagy también está rodeada por un eco afirmativo que enfatiza los valores de la traducción hasta eclipsar la apreciación del original. Lo primero que llama la atención es la interpretación histórica que no ha sido sujeta a ninguna revisión aun a pesar de la enorme diferencia entre el establecimiento político de su época (1961) y el de ahora. Cuando Mandis hace cuentas del "ambiente altamente politizado" que rodea a las traducciones en griego³⁴⁸, su perspectiva es

³⁴⁵ MANDIS, Athena: "Lorca el griego: una aproximación a las traducciones griegas de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", op.cit., p. 685.

³⁴⁶ "Tömörsége [...] szűkszavúsága", NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene", op.cit., p. 68.

³⁴⁷ "Csodák kora"; "kaszabolt fejek, ti dicsők"; "királyi arc", en NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., p. 416.

³⁴⁸ MANDIS, Athena: "Lorca el griego: una aproximación a las traducciones griegas de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", op.cit., p. 683.

evidentemente posterior, a una distancia óptima para presentar las consideraciones poéticas y políticas detrás de las alteraciones textuales de las diferentes variantes. Sin embargo, el estudio más reciente no percibe la necesidad de matizar el ambiente político y evaluar los medios y la validez de la literatura comprometida: "es cierto que László Nagy se encargó de traducir el poema en 1961 empujado por la gran fuerza nacional que produjo la protesta interior" para señalar "el símbolo del martirio que se rebela a favor de la justicia"³⁴⁹. La protesta interior, según entiende Jánosí, está provocada por la invasión soviética que puso fin a la revolución húngara de 1956, recordando que en el 61 la amnistía del 63 y una parte sustancial de la consolidación de la dictablanda aun estaba por llegar.

Por lo tanto, la contextualización de Jánosí guarda cierta razón y hasta relevancia, pero resulta mucho más llamativo que esta relación no sea empleada para seguir paso por paso los medios y gestos poéticos que convergen y divergen con los de Lorca, sino para añadir el aprecio moral al estético. Con esto logra ahorrar un análisis detallado que podría llegar a unas conclusiones imprevistas y, por tanto, fuera del alcance de la construcción bartokiana que sobreentiende la semejanza o hasta equivalencia histórica y poética de Nagy y de García Lorca. Más allá de la contribución que tal análisis ausente rendiría al entendimiento claro y matizado de la recepción húngara de Lorca, esta perspectiva los limita a ambos, ya que en el estudio de Jánosí la única función del poeta español es servir como indicador del rango de poesía mundial del traductor húngaro.

Es posible encontrar las huellas de una perspectiva similar si se considera el aire mítico que rodea al héroe del poema de Lorca, al mismo Ignacio Sánchez Mejías: entre las diversas variantes respecto al torero y a la historia de su muerte, aun la investigadora más erudita, perspicaz y moderada, Takács elige la versión según la cual Sánchez Mejías había vuelto tras su retiro para enfrentar a la muerte como "un español verdadero"³⁵⁰. La dimensión humana del torero que volvió a trabajar por problemas de dinero e iba de corrida en corrida sin más pasión aparente que la de cualquier profesional agobiado y cansado³⁵¹, habría dado la posibilidad de una interpretación que no precise del genio nacional. Es decir, la abstracción hacia las fuentes claras del arte popular es un paso tanto forzado como bien documentado y válido: basta mencionar la contextualización meticulosa y relevante de Takács en cuanto al uso de los números en el *Llanto...* que lo relaciona con las baladas populares o hasta con una influencia árabe para ver que en la argumentación del Lorca bartokiano se contaminan los

³⁴⁹ JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 63.

³⁵⁰ "Igazi spanyol", TAKÁCS, Zsuzsa: "E fordításban én öt sirattam", op.cit., p. 92.

³⁵¹ Para una imagen más "realista" de Sánchez Mejías, ver GIBSON, Ian: *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, op.cit., p. 323.

elementos acertados, productivos y válidos hasta hoy en día, e ideológicamente motivados (pasados junto con el apogeo de la literatura neopopular).

Además de lo problemático que es la imagen del Lorca sintético y monolítico, esta asociación también hace que los atributos clave del texto húngaro coincidan con los del autor bartokiano por excelencia, László Nagy, así limitando su alcance al del mundo poético de su traductor. Más adelante veremos en detalle las correspondencias particulares entre el *Llanto...* húngaro y español, aquí sólo mencionaré un momento elocuente de la evaluación de Takács: presentando una divergencia en cuanto al énfasis del poema de Nagy, afirma como un acierto del traductor que el resultado final está más cerca a su cosmovisión que a la de Lorca: "La actitud poética personal y consciente del «yo te canto» no es característica de Lorca pero sí de Nagy que proclama las verdades del «poeta que cree en su poder», del «poeta que no puede equivocarse». No nos falta razón al pensar que el poeta húngaro escribió este verso desde su corazón."³⁵²

Sin embargo, dados los antecedentes de la acogida de Lorca detallados en el segundo capítulo, no hay nada raro en argumentar que la implicación personal de su traductor húngaro no aparezca como un obstáculo que bloquea la vista del original sino el mismo momento literario que encierra lo relevante de su obra. Si lo que importaba al público fue el Lorca de la tierra andaluza que representaba lo español, entendido como genio, lengua y pueblo, es evidente que el mismo público valoraría las coincidencias con respecto a su traductor sumergido en el modelo bartokiano y las aportaciones incidentales que brotaron de este enfoque. De aquí la paradoja en cuanto a lo espontáneo, irregular e individualista del *Llanto...*: es el traductor quien podía permitirse tales gestos ya que el autor del original estaba percibido como representante de hecho anónimo de un sustrato cultural cuya actualización fue tarea de Nagy.

Es posible afirmar que este contraste ha obtenido poca atención por parte de la recepción húngara: hasta se podía alegar que con respecto a la traducción húngara del *Llanto...* sería más honesto hablar de un 'Nagy español' que de un 'Lorca húngaro'. Ya se ha mencionado la declaración de Baka: aunque ni Nagy ni él mismo hablaban castellano, asegura que "no creo que el *Romancero Gitano* o el *Llanto...* pueden ser mucho mejores en el original"³⁵³. Esta preferencia es relevante no sólo por el afán por una percepción literaria *cuantitativa* común en gran parte del ámbito neopopular, sino también considerando que en

³⁵² "A «Yo te canto» – *De én dalollak* – személyes, tudatos költői magatartása Lorcárca nem vall, de «A költő hiszi, hogy hatalma van» és a «Költő nem tévedhet» igazságait kimondó Nagy Lászlót annál inkább jellemezte. Nem tévedünk, ha azt gondoljuk, hogy ezt a sort a magyar költő a szívéből írta le." TAKÁCS, Zsuzsa: "E fordításban én őt sirattam", op.cit., pp. 92-93.

³⁵³ BAKA, István: "Federico García Lorca", op.cit., p. 59.

esta "carrera de sacos", la traducción de Nagy no compite contra la de Faludy o la de András sino contra el mismo Lorca. Además, hay que tener en cuenta que la mayoría del público húngaro no hablaba castellano, es decir, aun aceptando esta imagen competitiva, no se trata de un concurso entre un corredor libre y otro impedido por un saco sino entre uno presente y otro que era invisible. La recepción ha superado estas circunstancias enfatizando la *identidad* relativa (de ideario, de carácter, de moralidad etc.) de los dos autores, pero es justamente el *Llanto...* que demuestra los límites de la validez de este salto.

En su monografía, Tolnai identifica la muerte del torero con la del autor explícita³⁵⁴ e implícitamente³⁵⁵. Este paso no es nada ajeno a la recepción internacional: la identidad entre el poeta y el torero fue atribuida a la intención del autor en más de una ocasión³⁵⁶. Bóka también indica la posibilidad de esta interpretación biográfica: "el poema es el lamento del poeta por sí mismo en el cual ha recordado su lucha a muerte contra el toro del fascismo de Franco [...] sin embargo, fue el mismo García Lorca quien interfirió en esta solución agradable"³⁵⁷; tras rechazar este concepto, amplía el escenario de la tragedia hacia el pueblo español y lo humano. Takács disuelve el enfoque del protagonista del poema: "intentemos tratar al poema como el escenario de todas las muertes [...] recorrido por el mismo poeta y no el torero abatido"³⁵⁸, pero luego traza las líneas generales para la recepción del poema: "nosotros podemos asociar al hecho de la muerte de László Nagy del poema húngaro [...] es así como el poema de los dos se nos hace irrepetible"³⁵⁹.

Respecto a sus propios textos, parece que Lorca es más un poeta que hizo posible que László Nagy se hiciera inmortal como traductor de uno de los poemas más notables del siglo XX. Con palabras de Bóka, "como los toreros en el vestido de un mundo antiguo: así aparece

³⁵⁴ "Este es el «Llanto de García Lorca» también, de su propia muerte [...] no sólo asegura la inmortalidad al torero" ("Ez «García Lorca siratója» is, sajtó haláláról [...] nemcsak a torreadornak biztosít halhatatlanságot." en TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit. p. 47.) Más adelante se intentará demostrar que el texto no arguye evidentemente en favor de la inmortalidad de ambos personajes, también puede entenderse como una negativa de toda la apoteosis propia del género, por ahora, el estudio se limita a indicar la identificación entre autor y personaje.

³⁵⁵ Ver el capítulo en el cual Tolnai resume las circunstancias de la muerte de Lorca con el título "La sangre derramada. Sobre la muerte de García Lorca", TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., p. 65.

³⁵⁶ "[El *Llanto...*] parece mucho más referirse, por adivinación poética de vate, al propio autor, a su temprana y trágica muerte." CERNUDA, Luis, "Estudios sobre poesía española contemporánea", op.cit., p. 219. Ver también GIBSON, Ian: *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, op.cit., p. 323.

³⁵⁷ "A vers a költő magásíratása, melyben a Franco-fasizmus bikájával vívott harcát örökítette meg [...] ezt a kellemes megoldást azonban maga García Lorca zavarta meg." BÓKA, László: "Egy műfordítás margójára", op.cit., p. 1433.

³⁵⁸ "Próbáljuk minden halál porondjának tekinteni a verset [...] ahol maga a költő jár s nem a felöklelt torreador", TAKÁCS, Zsuzsa: "E fordításban én öt sirattam", op.cit., p. 87.

³⁵⁹ "Mi Nagy László halálának tényét is kiolvassuk a magyar versből [...] így válik számunkra kettejük verse megismételhetetlenné", TAKÁCS, Zsuzsa: "E fordításban én öt sirattam", op.cit., p. 87.

ante nosotros László Nagy a la luz de otro poeta"³⁶⁰. Aun aceptando la autonomía concedida al traductor literario, cabe mencionar la perspectiva arcaizante de la frase: lo interesante no sólo es la equivalencia entre Nagy y Lorca sino la identidad entre su posición posterior. Se aprecia una analogía entre la distancia histórica de los poetas entre sí y la del poema y su tema, sin considerar que para el ámbito literario de la España de 1934, el mundo de las corridas en absoluto estaba cargado del sentimiento nostálgico o bartokiano. De aquí que la diferencia entre el gesto de Lorca de *usar* una tradición y el de Nagy para *reanimarla* aparece como secundaria (igual que la divergencia entre su uso respectivo del lenguaje poético) dado el acuerdo supuesto entre sus fines artísticos.

Esta incongruencia resalta aun más si se considera que en la recepción española o mundial del *Llanto...* y la postura ya mencionada de Cernuda o de Gibson aparecen como una posición posible entre otras. La frase productiva de Rodríguez según la cual la "presencia invisible" objetivada por Lorca resulta en "un canto pleno a la radical historicidad del ser"³⁶¹ abre un sendero imposible de recorrer en ausencia de otras traducciones que no se basen en una visión *afirmativa* con respecto al mundo lorquiano, es decir, el original permite varias interpretaciones viables en cuanto a la función del yo dentro del *Llanto...*, pero la única traducción aceptada por el canon húngaro, la de Nagy, hace que la perspectiva del poema llegue hasta él y su cosmovisión respectiva en la cual dicha historicidad aparece en un contexto moralizante que presenta los marcos de la situación artística.

En esta construcción la pasión humana y el tono peculiar del arte popular húngaro son asimilados por este papel destacado del yo lírico. Al hablar del original, Benyhe afirma que el poema "expresa con un populismo de primitivismo, fuerza, ferocidad y dolor insuperables el espanto animal que la muerte le inspira al hombre de siempre"³⁶²; en principio, esta perspectiva encajaría con la sombría tesitura de las baladas populares húngaras, que para el Csoóri contemporáneo a Nagy no ofrecen "el consuelo de la posibilidad de la redención, al revés: la conciencia de la imposibilidad de la misma"³⁶³. Es decir, la orientación popularizante por sí no justificaría que Nagy "orquestó el poema de manera que fuera más personal y apasionado" en comparación con la original³⁶⁴; se trata de la licencia poética del traductor

³⁶⁰ "Mint a torreádorok, egy letűnt világ jelmezében, úgy lép elénk Nagy László egy másik költő fényében", BÓKA, László: "Egy műfordítás margójára", op.cit., 1438.

³⁶¹ Ambas citas de RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, op.cit., p. 15.

³⁶² BENYHE, János: "Populismo y vanguardia {convergencia y síntesis: Federico García Lorca poeta}", op.cit., pp. 178-179.

³⁶³ "Nem a megválthatóság vigasza – ellenkezőleg: a megválthatatlanság tudata." CSOÓRI, Sándor: "Egykor elindula tizenkét kőműves", op.cit., p. 660.

³⁶⁴ "Személyesebbre, szenvedélyesebbre hangszerelte a verset", ver TAKÁCS, Zsuzsa: "E fordításban én öt sirattam", op.cit., 90.

húngaro que "siempre consideraba a la literatura y al escritor como un «poder de juicio» buscando, atestiguando y construyendo valores"³⁶⁵. El posicionamiento del yo lírico, del valor de su lamento (en estrecha relación con la validez, el poder y la relevancia del lenguaje) también se deben a esta preferencia del traductor húngaro. En general, podría decirse que se trata de ver el acto de escribir como la *realización* individual del acto moral que cuenta con el lector como testigo fiel. A continuación se presentarán las consecuencias de esta actitud poética en la traducción misma.

3.3.2. El *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* de László Nagy. Comparación estilística

Este apartado tiene el objetivo de presentar la versión "poetizada" de Nagy (ver el texto completo en el Apéndice) manteniendo la distancia tanto del elogio general anteriormente detallado como de una evaluación normativa que reclama una fidelidad textual cuya posibilidad y validez respecto a la traducción literaria es bastante dudosa. Se argumentará que la construcción del texto de Nagy aun en su individualidad muestra una conformidad con lo dicho hasta ahora sobre la percepción de la literatura española y de García Lorca en particular, en fin, con el perfil del Lorca sintético, popular y lírico.

No hay lugar a dudas de que la indicación del género en el título, *llanto* equivale a la elección de Nagy: *siratóének* (canción fúnebre). Sin embargo, es interesante que en vez de mantener la proposición *por*, opta por *sobre* ('fölkött'), que se emplea en relación con otro género, el del *discurso* fúnebre, profundamente radicado en la tradición literaria húngara (el primer texto en lengua húngara también se titula así). El propósito de esta elección puede ser análogo a la que Nagy hizo con respecto a la métrica del romance: acercar el mundo poético en cierto sentido exótico del autor español al ámbito literario húngaro, y al mismo tiempo enseñar ambas tradiciones como intactas para lo cual los textos respectivos son pruebas vigorosas y actuales.

Evidentemente, ciertas palabras del castellano carecen de equivalente viable, por ejemplo, la polisemia del verbo *coger* no se puede reflejar en húngaro. Aun así hay dos elementos que llaman la atención en el primer subtítulo: la voz pasiva latente del vocablo *ökleltetése* que – como en el romance que se ha analizado en el subcapítulo 3.2.3 – sugiere un tono más elevado que el mero *öklelés*; pero igual es más llamativo el uso casi constante del

³⁶⁵ "Az irodalmat és az írókat ugyanakkor mindig értékkereső, értéktanúsító, értékállító «megítélő hatalom»-nak is tekintette." ELEK, Tibor: "A létező magyar politikai költészetéről", *Élet és Irodalom*, 2011/48., p. 15.

posesivo: tanto aquí como en las secciones 3 y 4 del poema, Nagy personaliza la referencia del título hablando de *su* cogida y *su* muerte, *su* cuerpo presente y *su* alma lejana³⁶⁶. En este aspecto, cumple con el requisito del género: aproxima y conmueve, pero la impresión potencial que pueden dejar los subtítulos en castellano, la de una muerte, cuerpo etc. *sin dueño* no aparece.

En general, podría considerarse que la actitud de Nagy ante estas u otras ausencias productivas que Lorca deja en sus versos no consiste en transmitir las al lector más o menos íntegramente sino rellenarlas con su propio inventario poético. En húngaro, la sábana blanca del verso 3 tampoco puede ser una mera sábana, es una *sábana de lino* ('gyolcslepedő') que se usa para tratar heridas o cubrir muertos, una mortaja. No se trata de una divergencia radical en cuanto al original; sólo que lo implícito, lo incógnito del poema se pone al descubierto: el verso "Lo demás era muerte y solo muerte" se vuelve "Y después muerte – sólo existía la muerte", la distinción abstracta de *lo demás* obtiene una delimitación temporal ('después'), y Nagy también prefiere la claridad del sentido a lo problemáticamente primitivo de la oración simple compuesta por el verbo copulativo y el sujeto *muerte*. Con palabras de Bóka, "textualmente se mantiene fiel al original, como mucho, usa una expresión extraña para amplificar lo que García Lorca quería decir"³⁶⁷.

Ni Bóka ni la mayoría de la crítica ha indagado demasiado en esta amplificación ni siquiera para defenderla; tampoco se han planteado si es una evidencia qué quería transmitir García Lorca. La expresión en cuestión es la traducción del verso 17, "comenzaron los sonos de bordón", en húngaro: "los bordones de la profundidad ya resuenan". Para subrayar el efecto musical, Nagy no sólo usa la onomatopeya *bong*, hasta lo duplica para obtener una *figura etymologica*, 'bongva-bongnak', un verso que impresiona por sí mismo, pero otra vez sin el efecto ambiguo que el castellano puede ocasionar con el contraste entre los sustantivos estilísticamente cargados *son* y *bordón* y el verbo neutral *comenzar*.

El afán de Nagy por construir sentidos lo más completos posibles también aparece a nivel sintáctico, según se aprecia en los versos siguientes 19-24. La enumeración de García Lorca interrumpida por la repetición *a las cinco de la tarde* se completan con verbos en presente: *rengenek*, *állnak*, *áll* (se tiemblan, están parados, está parado) estrechando el alcance de una lectura creativa en favor de la versión "mejorada" según la llamaba Takács, igual con cierto toque irónico. Esta supuesta mejora resulta problemática a la hora de tratar los versos más enigmáticos; según indica la lógica de este método, al "toro solo" del verso 23 también

³⁶⁶ "Ökleltetése és halála"; "A teste itt van"; "A lelke távol"

³⁶⁷ "Szövegszerűen hű marad az eredetihez, legfeljebb szokatlan kifejezéssel él, s ezzel azt fokozza fel, amit García Lorca szándékozott mondani." BÓKA, László: "Egy műfordítás margójára", op.cit., pp. 1436-1437.

hay que estilizarlo, pero la versión húngara: "És áll a bika, győztes szívvel, árván" extiende la luz poética sobre el toro *huérfano* (significado original de 'árva', aunque en cierto sentido también se usa para estar solo con una matiz de ternura y compasión) a la vez que solucionar el sintagma inquietante de "corazón arriba" con "corazón victorioso" ('győztes szívvel').

Las soluciones de los problemas recurrentes que vienen de las diferencias entre el húngaro y el castellano indican que Nagy poseía la capacidad poética para traducir sin obstáculos llamativos: el equivalente sutil de la estructura verbal *fue llegando*, '*kiütötte*' indica el mismo matiz de continuidad aunque el húngaro no contenga el tiempo verbal del gerundio. Se trata pues de un cambio de énfasis consciente cuando la palabra estilísticamente neutral *suenan* se vuelve *chillan* ('*sikoltanak*') en el verso 35, y se aprecia este efecto subrayado en el cambio del orden sintáctico también: la frase misma no justifica anteponer esta palabra al principio del verso si no para llamar la atención del lector u oyente.

Esta impresión de visceralidad también se impone en el verso 39: Lorca cambia el espacio visual del poema por el escenario del *cuarto*; diríase que el "ataúd con ruedas" ha llegado dentro de las instalaciones de la arena; o bien, que el torero está en el cuarto antes de entrar a la arena (esta consideración se la tratará con más detalle más adelante). Sin embargo, Nagy se mantiene ante el panorama original del aire libre y habla de *muro* ('*a fal haláltusától szivárványos*'), tampoco hace mención del *a lo lejos* del verso 41: esta figura lingüística, que en este uso poético indica el carácter físicamente existente aunque no presente de su referente, la gangrena, se omite de la versión húngara, fiel a la imagen del Lorca como poeta de lo primitivo. Sin embargo, al nivel de las imágenes, Nagy mantiene la licencia para emplear el vocabulario a su gusto aun en contra del original: los *soles* del verso 45 se vuelven *cuerpos celestiales* ('*égitestek*'), igual para evitar una homonimia en el húngaro que no vendría al cuento aquí (el equivalente de *sol* en húngaro también significa *día*, traducido al plural este significado conduciría a tal interpretación), pero la falta de otra solución (sin dar una serie exhaustiva, la palabra *napkorong* habría especificado que no se trata de la unidad temporal sino del Sol) indica que en este caso es posible ver que Nagy se aprovecha del poema de Lorca para poner en uso a su propio inventario poético sin reparar en la estructura y las preferencias del original.

Si hasta el yodo *conquista* a la plaza ('*bevette*') en vez de cubrirla, es posible afirmar que la distinción de Cannon: "Hay poco que podríamos llamar idílico o hermoso en la primera sección. Esto es significativo aun más si recordamos la hermosura con que Lorca rodearía a la muerte. Ninguno de sus héroes gitanos murió junto a yodo y cal" apenas se nota si los textos

en cuestión son leídos en húngaro³⁶⁸: la fluctuación de lo mundano y lo trascendental (estilísticamente hablando, la contaminación del registro cotidiano y del poético) es quizás el aspecto menos elaborado en la traducción de Nagy.

Es posible evaluar como otra seña del estilo elevado la traducción del verso recurrente: la forma neutral *a las cinco de la tarde es délután öt órakor*, más o menos fiel al aspecto métrico del original (heptasílabo trocaico en vez de la octosílabo lorquiana). Es una solución válida, aunque también sería posible considerar que Nagy descarta la alternativa más de la lengua hablada y breve en húngaro que omite la palabra hora (*óra*), *délután ötkor*, para ofrecer una alternativa que cumple más con respecto a la dimensión musical del poema. El predominio del registro poético sella la interpretación recurrente según la cual el texto implica la hora de la muerte con este verso³⁶⁹: utilizando las categorías de Poeta, podría decirse que la versión húngara está más cerca al tono elegíaco que al dramático³⁷⁰, aunque el mismo Poeta arguyera que la muerte tuvo lugar entre las secciones 1 y 2. La afirmación de Gibson según la cual la hora indicada en el verso es una referencia al *comienzo* tradicional de la corrida parece respaldar la visión de Poeta³⁷¹: la situación descrita en el poema es la del destino por cumplirse y no ya cumplido. Otras investigaciones más recientes que la de Gibson indican que esa hora indicó la hora del entierro y la corrida empezó a las cuatro y media³⁷². Evidentemente, Nagy no podía tener constancia de estos detalles; sólo se indica otra pérdida que suponía la construcción del "Lorca húngaro" lírico, monolítico y sintético.

Sin embargo, la empresa de Nagy ofrece bastantes soluciones dignas de recordar. Si su sensibilidad lírica hace que las dimensiones contaminadas de los registros lingüísticos no se manifiesten con tanto énfasis, también es necesario mencionar que percibe con oído fino la rima sutil de los primeros versos de la segunda parte (*que venga – arena*) y lo trasmite con una ampliación imaginativa (con la rima *már ki - beszítalni*): "Manda a la luna que salga ya, y venga / para tapar la sangre de Ignacio sobre el escenario". Aquí Nagy conserva lo esencial

³⁶⁸ "There is little we can call idyllic or beautiful in the first section. This is significant particularly when we recall the beauty with which Lorca was wont to surround death. None of his gipsy heroes died amidst jodine and lime." CANNON, Calvin: "Lorca's *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* and the Elegiac Tradition", *HISPANIC REVIEW*, 31 (1963), pp. 229-238. p. 232.

³⁶⁹ Ver también "la hora cuando tuvo lugar la muerte" ("The hour in which the death took place", HONIG, Edwin: *García Lorca*, op.cit., 92.), "indicar la hora de la muerte" (CANNON, Calvin: "Lorca's *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* and the Elegiac Tradition", op.cit., 232.) o bien "la tragedia ya ha tenido lugar" ("a tragédia már megtörtént", TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., 54.).

³⁷⁰ Ver POETA, Salvatore, "Aproximación a la teatralidad del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", *ALEC*, 25 (2000), pp. 193-216., p. 199.

³⁷¹ GIBSON, Ian: *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, op.cit., 320.

³⁷² Respecto al comienzo de la corrida ver DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio: *Lorca desde el Llanto*. Ensayos literarios, Cátedra Miguel Delibes. Valladolid-Nueva York, 2015., p. 61; y a la hora del entierro, GÓMEZ CASTELLANO, Irene: «'Y se murió de perfil': la muerte y el héroe en los poemas de Antoñito el Camborio y en el 'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías' de Lorca», *Explicación de textos literarios*, vol. 34, nº 1-2.

del texto de Lorca: el imperativo en segunda persona singular mantiene su claridad verbal y su referencia oculta, el uso de *már* ('ya') da a la frase el matiz del lenguaje hablado y la rima aparece de forma natural a principios del fragmento posiblemente más poético del llanto.

Tras este principio, Nagy opta por mantener el tono elevado: la imagen del *caballo de nubes quietas* se vuelve *caballos fatigados de nubes* ('felhők lankadt lovacskaí') para introducir más pasión aun cuando los versos en castellano no lo implican. Las rimas de la estrofa siguiente AAXA (*verla – quema – jazmines – pequeña*) se completan en húngaro en monorrima AAAA (*látni – bárki – parányi – jázmin*): es posible considerar que la intención del poeta es mantener su posición o hasta ganar su "carrera de sacos" personal ya mencionada anteriormente. No obstante, es válida la pregunta cuánta relevancia tiene una victoria así si al lector le interesaba el poema de Lorca y no la capacidad musical de Nagy; y aun más si se considera que la situación lírica se altera en favor de la integridad autónoma del texto: en húngaro, no es el recuerdo del yo lírico que *se* quema sino un recuerdo que *le* quema a él ("Emlék perzsel"), es decir, no se trata de lo efímero del recuerdo sino de la pena que causa su presencia (en el análisis de la última parte se detallará que este cambio de las funciones de la memoria y del mismo llanto como acto de habla sigue una elección consciente de Nagy).

La densidad del húngaro³⁷³ permite a Nagy interpretar los versos "¡Avisad a los jazmines / con su blancura pequeña!" de una manera más estricta. En húngaro, el imperativo se refiere tanto a los oyentes del hablante como a los jazmines: "que avise quién sea / al jazmín con sus flores pequeñas / que la oculte cual cortina" ('szóljon bárki / függönyözze el parányi / virágaival a jázmin'). Es curioso ver que la exclamación recurrente de Lorca *que no quiero verla* para Nagy significa ocultar (por los jazmines) o tapar (por la luna) lo que está allí, es decir, el yo en húngaro no cambia de punto de vista para mirar algo distinto sino que cambia la vista misma: en general, la posición de la voz aterrada por la pérdida se mantiene constante para elaborar el monumento lírico de la tragedia moderna y a la vez *intacta*, fiel a los conceptos, motivos y medios ya tratados del modelo bartokiano.

La tierra firme del dolor humano se percibe en la traducción de casi todas las huellas de incertidumbre o vaguedad que impliquen la identidad de cualquier entidad presente en el texto, sea el hablante, el muerto o un motivo. Los toros de Guisando que en español son toros

³⁷³ Se hace referencia a esta característica de forma vaga ya que otro traductor del poema, György Faludy también parece semantizar y dejar en evidencia los versos de Lorca cuando el mero factor de la cantidad de las sílabas se lo permite: él mantiene los roles de recuerdo en el verso *que mi recuerdo se quema*: "han excavado una fosa a su recuerdo" ('emlékének gödröt ástak') y cumple con la obsesión sintetizante del traductor húngaro subrayando la unidad del muerto y de los jazmines: "avisa a los jazmines pálidos / avisa que él también es pálido de muerte" ('szólj a sápadt jázminoknak, / szólj, hogy ő is halálsápadt'). FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p. 626.

a la vez que "casi muerte y casi piedra", en húngaro son resultados de una mezcla clara y evidente: "los toros de Guisando / esculpidos de piedra / y de muerte" ('Guisando sziklaköböl / s halálból vésett bikái'), su estado no es porque estén *hartos* sino que les *duele* pisar la tierra ('fáj nekik a földben állni'), al igual que la vaca tampoco tiene la lengua *triste* sino que sube al escenario *llorando* ('sírva a porondra áll ki'): se aprecia que Nagy no sólo nos enfrenta con un lenguaje estilizado para llenar la dimensión emotiva del texto, hasta los motivos más sutiles se cargan de una expresión directa y visceral del poder evidente de la pena humana, personal e íntima sin cuestionar la integridad de estas categorías aunque el poema de Lorca aparece manejar su inventario retórico en nombre de otras prioridades.

Es posible encontrar una solución análoga con lo mencionado hasta ahora en los versos siguientes. El copulativo del sintagma *amanecer no era* presenta el problema ya tratado en la parte anterior, el de "era muerte y solo muerte", y Nagy evita la equivalencia sencilla aquí también: "busca el alba, no la encuentra / la bahía de la noche ciega bosteza" ('hajnalt keres, nem találja, / vak éjszaka öble ásít'). La traducción húngara refleja las sílabas abiertas del verso lorquiano con la introducción explícita de un bostezo, mantiene la rima y la métrica del romance hasta la monotonía y subraya el carácter poético de la obra en cuanto a su léxico: el perfil *seguro* del próximo verso es *duro* ('keresi kemény arcélét'), y otra vez es la vista y no el estado interior el que sufre un cambio: en húngaro no se ve al torero desorientado, sino a la imagen de su perfil que ya es de sueño y se desvanece ('álmkép lett – szertemállik').

La claridad y la poesía son las respuestas de Nagy para la mayoría de los desafíos interpretativos del texto castellano: cuando se lee que "No quiero sentir el chorro / cada vez con menos fuerza", el verbo *sentir* no aclara si el hablante se refiere a ver el chorro o sufrirlo siendo él mismo el que se desangra; la estructura *cada vez con menos fuerza* evita el lenguaje poético de manera que el lector se mantiene enfrentado a la mera situación sin alivio metafórico. Frente a este planteamiento, Nagy habla de "ver hasta el fin el crujido / del arcoiris de sangre hasta el agotamiento" ('Végignézni vérszivárvány / suhogását lankadásig'), tan insistente en mantener el ritmo que escribe palabras tetrasílabas y hasta una aliteración para enfatizar la monotonía aquí teñida de todos los colores del arcoiris y para presentar una agonía insoportable y externa.

La diferencia de la dinámica de los dos textos también conduce a un fin divergente: la muchedumbre *sedienta* de Lorca aparece como participante voluntario y afirmativo del derrame de sangre, otra vez desborrando los límites entre lo humano y los principios nobles que se le atribuye. Para Nagy, el chorro *agita* a una muchedumbre *ruidosa* ('lármás

sokadalmat lázít'), es decir, es una llamada a la compasión y la fraternidad. La sangre en húngaro no satisface la sed ya que esta se omite, tal vez por ser difícil de integrar en la construcción humanista del contraste simétrico entre el hombre de pasión pura y la muerte sin merced, heroico el uno y victoriosa la otra. De aquí que en vez de la afirmación lacónica de "no se cerraron sus ojos / cuando vio los cuernos cerca" se traduce en dos versos dignos de una epopeya heroica: "cuando le atacaron los cuernos / sus pupilas anchas los aguardaban " ('mikor támadták a szarvak / tárva várták pupillái'): en los versos lorquianos vemos a través de los ojos del torero que ve los cuernos en vez del toro por la cercanía; Nagy no habla de distancias, sino que presenta imágenes: lo que es un gesto sugerente en castellano, se hace en el emblema de una cosmovisión en húngaro: completamente válida si se trata de una creación autónoma, pero la aplicación de esta perspectiva en el texto de otro autor provoca el problema de la autonomía del traductor. Dicho problema queda resuelto con la unión supuesta del ideario de los dos poetas.

La cuestión de los límites de la creación individual surge tanto más agudamente si se considera que la misma arbitrariedad que Nagy concede a sí mismo se le resta a Lorca cuando rompe la monotonía rítmica: en los versos 98-101: el tejido métrico del *Llanto...* se hace más suelto, con decasílabos con pies dactílicos y anapésticos, construyendo un puente entre el fragmento enfocado en la sangre físicamente presente y la alabanza al torero muerto. Nagy mantiene el ritmo fiel al concepto de primitividad extendida hasta la macroestructura del poema y poniendo entre paréntesis lo que queda fuera de ella. Por lo tanto, la sección siguiente tampoco da la impresión de cambio de tema; el elogio del muerto no complementa lo dicho hasta entonces sino que lo completa.

Aunque los matices de este elogio también muestran cierta discrepancia inevitable³⁷⁴, por ejemplo, podría preguntarse si un corazón *de veras* es en verdad *puro* ('tisztább szívre nem találsz itt'), suponiendo una diferencia categórica entre autenticidad y moralidad, en líneas generales es posible alegar que Nagy es un intérprete excelente de Lorca siempre que se trata del registro más o menos exclusivamente poético. Acierta con los verbos en el tiempo presente (*látsz, elámít, nincs* etc.) que dan la impresión de inmediatez al gesto de recordar igual que el verbo *pueda* del texto en castellano frente al indefinido (*hubo*) y al imperfecto

³⁷⁴ Cuando se trata de las diferencias entre el original y el húngaro, la crítica normalmente se limita a resumir estas discrepancias en ausencia de una comparación más polémica. Ver por ejemplo el fragmento del análisis de Bóka donde habla de la traducción del verso "¡Qué duro con las espuelas!" que en la versión de Nagy es "¡Oh sus tobillos de mena con espuelas!" ('Ó, sarkanyús ércbokái!'): "No dice algo distinto, sólo lo mismo para nuestra imaginación visual, haciendo perceptible la dureza." ("Nem mást mond, csak a mi vizuális képzeletünk számára mondja el ugyanazt, érzékelhetővé téve a keménységet.", BÓKA, László: "Egy műfordítás margójára", op.cit., 1437.) Las cuestiones de la retórica, del posicionamiento poético, del estilo, en fin, del contenido se remiten a la diferencia de las dos culturas, superada por el esfuerzo sin par del poeta.

(*doraba*), hasta extender la forma presente a los versos con ausencia de verbo de esta estrofa. Dicha técnica parece acertada y en consonancia con el efecto conmovedor del discurso en español. Sin embargo, Nagy no da ninguna señal de ruptura al comienzo de la estrofa siguiente: aunque Lorca indique explícitamente el contraste entre el pathos del recuerdo y el de la muerte presente con la primera palabra de esta secuencia: *pero*, Nagy opta por la continuidad de la retórica omitiendo la conjunción por completo.

El torero está presente en su propia desintegración biológica, es a él a quien abren ciertos dedos también humanos: "Bontogatják biztos ujjak." ('le están abriendo dedos seguros'); aunque Lorca distinga entre el personaje vivo y la sangre "sin alma", esta diferencia también se desborra en húngaro donde la sangre 'asustada se sale de las nieblas de leche' ("a tejködökből riadtan kiválik"). A lo largo del recorrido lírico de la estrofa, la sangre se trasfigura en "un charco de agonía" en el original; en la versión de Nagy, mantiene su identidad *nominal* para llegar a formar un "lago de sangre" que a su vez es "espejo, y también tempestad" ('vértó legyen, tükör és viharzás is'). Este es otro ejemplo de la técnica de Nagy: lo que podría ser una ruptura estructural, un elemento incógnito o un recurso estilístico grotesco en el texto de Lorca está magnificado (charco → lago), ampliado e integrado en la imagen de lo que debería ser el mundo lorquiano según se había concebido años antes de la realización de una traducción competente y reflexionada. En este caso, en vez de la 'agonía' que menciona el texto español sin propietario ni alivio ni memoria, se localiza el término de la 'sangre' idéntica a sí misma en cualquier verso que hacia el final se convierte en un monumento recordatorio de su amo que guarda su carácter siendo 'tempestad' y refleja su humanidad para cualquiera que lo mire siendo 'espejo': más adelante se tratará cómo anteceden estos motivos menores a la imagen que el poema construye sobre sí mismo como testimonio.

La oscilación emotiva de la segunda parte hace que al final Nagy produzca uno de sus pasajes más inspirados e inmaculados de sus traducciones lorquianas: en los versos 134-146, es posible hablar de aciertos tanto a nivel léxico como estilístico. No obstante, la estructura profunda de la segunda parte se aleja del romance en favor del efecto dramático (según indica Poeta³⁷⁵): es posible alegar que poco se trasluce a la traducción húngara de esta tensión dramática, conforme con el Lorca concebido como "poeta en el escenario".

La secuencia siguiente, *Cuerpo presente* muestra una diferencia con los versos anteriores en el sentido de que aquí tanto el octasílabo como las rimas están ausentes. El tono

³⁷⁵ POETA, Salvatore, "Aproximación a la teatralidad del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", *ALEC*, 25 (2000), pp. 193-216., más concretamente las pp. 200-201.

lirico de Nagy se adapta a este cambio: sigue el ritmo y el estilo de los tetradecasílabos para dejar un acceso más restringido a la metaforización siempre más característica de la traducción húngara que del original. Sin embargo, Nagy se ve obligado a ampliar el contenido del castellano para mantener su extensión formal; así que la espalda en húngaro no sólo lleva el tiempo sino también "un mundo severo" ('egy zordon világot'); aunque no altera mucho el significado, se pierde la causalidad indicada por la palabra *para*, solo se presentan dos oraciones con verbos en indicativo, hasta separadas por un punto: "A sírkő: váll. Egy zordon világot, időt vonszol" ('La lápida es un hombro. Arrastra un mundo y un tiempo severos.'). Hasta la tercera estrofa, Nagy encierra las interpretaciones posibles del motivo "primitivo" de la *piedra* dando por hecho que se trata de una *lápida*, y hace lo mismo con la palabra *plaza* que para él siempre se expresa con la palabra húngara *aréna* ('plaza de toros').

Como otras veces, más que el ritmo, la rima o el lirismo denso, es la sencillez que plantea un problema especial para Nagy. El verbo *dar* del verso 157 resulta ser flexible al estar claramente asociado con sus objetos *sonidos*, *cristales* y *fuego*, pero en húngaro es esta multitud de usos que hace que no tenga equivalente. Nagy elige el verbo *kitár* (un sinónimo tal vez más solemne del *nyit*, 'abrir'), tanto para integrar el tono meditativo en su traducción con un predicado más estilizado como para hacer posible la rima interior 'de tár sivar' (advertido por la consonancia sutil entre *hangot* y *lángot*, acusativos de *sonido* y *lumbre*), y también omite el elemento *cristales*. La claridad tonal domina la estructuración de las enumeraciones también: lo que es una yuxtaposición lógica en el texto de Lorca: "sino plazas y plazas y otras plazas sin muros" obtiene un carácter temporal en el verso húngaro, "csak új és új arénát, örök palánkok nélkül" ('sólo una plaza de toros y luego otra, sin tablonos eternos'). Nagy introduce dos variantes temporales *új* ('nuevo') y *örök* ('eterno'), así poniendo el énfasis del texto en lo efímero y el carácter mutable de lo existente; una elección válida que, no obstante, no considera la pérdida inherente a la transparencia preferida.

La repetición del motivo de la piedra es quizás uno de los recursos más viscerales de esta secuencia, sin embargo, además de mezclar su equivalente húngaro con *lápida*, Nagy también evita esta monotonía profunda con una omisión en la siguiente estrofa: en húngaro, Ignacio no está sobre la piedra sino *aquí* ("itt fekszik"), dando una perspectiva de intimidad y de visualidad conforme con el imperativo lorquiano cargado de immediatez: "contemplad su figura", pero el acontecimiento lingüístico otra vez se limita a la *descripción* de una vista en vez de *constituirla*: una "cabeza de [...] minotauro" sólo es distinta de una cabeza de toro en la dimensión verbal, por lo tanto, la versión húngara que prácticamente *explica* un enigma de Lorca ya podría considerarse víctima de la estilización arbitraria de Nagy: "en la cabeza de

toro negra: en la cabeza de minotauro" ('fekete bikafejre: minotaurusz-fejre').

El afán del individualismo poético también domina la estrofa siguiente. Aquí Nagy no solo añade matices estilísticos a nivel léxico sino que altera el orden sintáctico hasta presentar un desafío para la comprensión más elemental. Cuando Lorca antepone el símil *como loco* del final del verso hacia adentro: "El aire como loco deja su pecho hundido", o interpone el sintagma *empapado con lágrimas de nieve* entre el sujeto y el predicado, lo hace sin saltar del tono meditativo, desbarrando los señales agudos del habla poética para llegar a un efecto estético indirecto. Nagy percibe estas alteraciones, pero su resonancia es opuesta: destaca los predicados verbales (*beárad; elhagyja; melegszik*) y el nominal (*árva*) en la posición final de cada verso, subraya el contraste caliente-frío presentando el amor como *huérfano* ('A [...] Szerelem íme árva', 'He aquí que el amor es huérfano') y las ganaderías como *fornicarias* ('üzekvő'). Todo el énfasis de la estrofa en húngaro cae en las acciones sin lugar para nada que no sea el vitalismo elegíaco de Nagy que no piensa dos veces en utilizar una rima interior si el significado denotativo se lo permite: para evitar una subordinación relativa común en castellano pero bastante ajena al húngaro hablado, "que se esfuma" se vuelve "bomló, omló" ('descomponiéndose, deshaciéndose'). Donde Lorca utiliza las tres dimensiones más allá de la imaginación visual al presentar la paradoja de "una forma clara [...] llenarse de agujeros", Nagy otra vez se limita a presentar una imagen de "una forma estupendamente clara [...] maldito, lo cubren agujeros sin gracia y ranuras" ('remekül tiszta forma [...] rontva elborítják éktelen lukak, rések') sin mucha dificultad para la imaginación pero otra vez cargada de valores evidentes del bien y del mal.

Son estos valores los que constituyen el fondo moral del pasaje siguiente: en los versos 172-173, Nagy sobrepasa los verbos en indicativo del castellano para reemplazarlos con imperativos: "Que nadie grite su llanto en el rincón / que no tintineen las espuelas para espantar al demonio", como puede apreciarse el propósito de reanimar el torero: "aquí no quiero más que mirar con ojos dilatados / ver este cuerpo vivo y sin descanso" ('Sarokban siratóját ne óbégassa senki, / riasztani a sátánt a sarkantyú ne csöngjön / Itt nem akarok mást, mint kitágult szemmel nézni, / úgy látni ezt a testet, hogy él és nincs nyugalma!') Es decir, la posición de Lorca en húngaro muestra una consonancia con la de Nagy en sus propias obras. Fiel al papel del poeta-mago, el llanto en este punto se emprende en la tarea de hacer posible lo imposible: superar a la muerte y ver al torero vivo otra vez. El hablante que no quería ver la sangre sí está esperanzado por ver a su amigo vivo.

Es tal vez este punto donde el *Llanto* de Nagy llega a la plenitud de su autonomía: los versos lorquianos niegan a los elementos tradicionales del luto, los símbolos de lo

trascendental para limitar todo el rito del llanto al *ver* al muerto "sin posible descanso": se trata de un contraste completo con el fragmento anterior donde el hablante cumplía con los requisitos del llanto sin enfrentar la sangre. En fin, Nagy da la vuelta a esta negativa monumental de la cual caen todos los conceptos y atributos del luto salvo esta vista reducida enfocada en *enfrentar* a una muerte irremisible, sin consuelo ni perdón: el poeta húngaro deshace el rito con el fin de *librarse* de ella. Los pasos de Nagy muestran una claridad clásica: si "el poeta no puede equivocarse", su discurso ritual, el llanto, tampoco puede fallar. Conforme con esta posición, donde Lorca escribe "yo quiero que me enseñen dónde está la salida / para este capitán atado por la muerte" (vv 182-183), Nagy escribe "Quiero que le orienten hacia el camino de la salida / a este capitán paralizado, atado por el destino" ('Akarom: igazítsák a kivezető útra / e kapitányt, kit gúzsba kötött, befont a végzet'). Para Lorca, es en absoluto evidente que haya tal salida, además, el destinatario de esta enseñanza es justamente el hablante: 'que *me* enseñen', y quien ata al muerto no es sino la muerte, nada más allá (cfse. 'muerte y solo muerte', verso 7). Nagy expresa un deseo firme al hablar de una salida sin dudar ni de su existencia ni de su lugar; la clarividencia del poeta dotado de un saber del más allá también sustituye al agente tangible y sencillo de *la muerte* con el concepto transcendental del *destino*, inescrutable y abierto a la especulación literaria.

Las estrofas siguientes indican que Nagy no se compromete a manipular o falsificar el poema de Lorca, simplemente se trata de una interpretación como el resultado de la autonomía tradicional concedida al traductor literario en la cultura húngara, y de la imagen del poeta neopopular determinada por los escritores bartokianos: la versión de Nagy hace uso amplio de los recursos poéticos del autor húngaro siempre que se haga referencia a algún concepto fuera de esa imagen, pero cuando el texto castellano *se atiene* a lo que debería ser según el concepto ideológico posterior, la traducción produce unos resultados notables. Con el rito del luto restituido y presentado como intacto, Nagy puede descartar la explotación de los significados abiertos por el verbo *perderse*, el cual aparece tres veces en las tres últimas estrofas para representar con una fidelidad sorprendente la serie de imágenes que constituyen la conclusión de la tercera parte. Podría decirse que en esta sección de la empresa Nagy no precisa de equivalencia: aunque "el caliente bramido" (v 194) aparezca como "el bramido de hálitos" ('párás bógés'), el valor estilístico de ambos vocabularios se mantiene cerca del lenguaje hablado, igual que en los versos anteriores, traducidos casi palabra por palabra.

A este efecto de un lirismo más discreto e indirecto también contribuyen las elecciones métricas de Nagy: además de mantener el cómputo silábico ya mencionado, en general distancia el tono de los adornos musicales a favor del habla sencilla del poema lorquiano para

seguir el ritmo yámbico del alejandrino sin rimas con una constancia respetable.

En la última parte, Nagy extiende esta ternura hacia los significados primarios del original. El título *Alma ausente* se vuelve *Su alma, lejana* ('A lelke távol'), dejando resuelto que ausencia no se refiere aquí a la no-existencia sino a una distancia de este mundo, a la vez implicando un más allá seguro. El eufemismo también es la actitud dominante del estribillo "porque te has muerto para siempre". En la interpretación de Nagy es "porque te has muerto, te has ido para siempre" ('mert meghaltál, mert elmentél örökre'). Detrás de estos gestos, se vislumbra el propósito recurrente de tratar al texto lorquiano como una revitalización de un género tradicional, modernizada pero en última instancia fiel al deber de expresar el dolor y el consuelo: en vez de la determinación biológica de pertenecer a "todos los muertos de la Tierra". Nagy se refiere a la determinación cultural hablando de "todos los mortales que se entierran" ('minden halandó, ki a földbe tér meg'): aun conservando la palabra *tierra*, esta solución de la traducción deja entrever la diferencia radical entre los personajes poéticos contruidos en los dos idiomas: la voz húngara se sirve de los medios del modernismo para avalar la continuidad de la condición humana; la voz del original reinterpreta los elementos tradicionales para indicar la quiebra del rito.

Para Lorca, los *perros apagados* constituyen un motivo que encaja en el contraste dramático entre el olvido y los recuerdos efímeros a cuya pervivencia el texto puede contribuir sin ninguna huella de la gloria ni de la eternidad. Nagy traduce un equivalente exabrupto de este verso ("como a un perro lanzado en un cementerio de animales"³⁷⁶) que luego tiene la función de subrayar tanto más la victoria de la poesía sobre la muerte. Como decía Takács (ver la nota 353), Nagy no tenía muchas reservas para imponer su propia cosmovisión sobre la de Lorca o la que podría construirse sobre el mismo texto.

En este aspecto interesa el nivel metapoético: el poema húngaro construye la imagen del difunto paralelamente con su propio autorretrato que enseña un poeta que logra conservar el carácter extraordinario del torero: "Ilumino en gloria la gracia de tu perfil. / Embellezco con mi canción la madurez de tu saber, / porque tu ilusión fue muerte, el sabor de la boca de la muerte / y la pena ha subido con una niebla sobre tu gozo galante." ('Derítem glóriába arcéled gráciáját. / Tudásod érettségét dalommal dicsőítem, / Mert ábrándod halál volt, a halál szájaíze, / S vitézlvó vígságodra köddel vonult a bánat.') Cabe destacar que a esta apropiación del momento poético clave del texto también se añade una aliteración gratuita ('vitézlvó vígság') y la introducción bastante dudosa de la palabra *grácia*, un latinismo poco usado en

³⁷⁶ Debe aclararse que en vez de 'cementerio de animales' que sería *állattemető*, Nagy usa un término muy acertado con la palabra *dögkert*, construido de los vocablos *dög*, 'carroña' y *kert*, 'jardín'.

húngaro que no puede justificarse sino con la circunstancia en este contexto, tal vez irrelevante, en la que se trata de la traducción de un poema en castellano, aunque desde el punto de vista del modelo bartokiano sería difícil entender que una lengua completa, por definición, no puede tener valor estilístico.

Dado este contexto receptivo, tampoco tiene nada de sorprendente que ni la crítica contemporánea ni la posterior no hiciera hincapié en la ruptura entre el original y la traducción respecto a la función del registro lírico: tenían otras prioridades. Bóka explica la ascensión estilística de la última parte de la traducción de Nagy sin percibir el problema: "En los últimos versos del poema nos parece natural que [Nagy] traduzca la *valiente alegría* como *vitézlő vígság* [...] ya no sólo creemos a las lágrimas de García Lorca, hasta lloramos con él"³⁷⁷. La cuestión de Bóka no es el carácter *intacto* del rito sino la *credibilidad* de su representación del original y de la traducción: si la pena de Lorca se trasmite en una manera lo bastante convincente, la aliteración y el léxico arcaizante ya se considera como natural. Logrado este efecto, Nagy puede recrear la traducción como una muestra del luto a lo español con palabras asociables a este conjunto cultural como las que ya han sido mencionados, *glória* y *grácia*, sin considerar la distancia entre el efecto estilístico de estos términos hispanizantes y el del tejido estándar del lenguaje de este fragmento. También es posible registrar la victoria de lo solemne en los tres últimos versos de esta estrofa: los versos 214-216 constituyen tres oraciones separadas con un punto en el texto de Lorca, de un verso cada uno; Nagy construye una oración compuesta ligada con las conjunciones *pero* e *y*, con un verbo en primera persona que subraya la importancia del que canta: *embellezco*. Nagy sigue este hilo en la conclusión de la última estrofa: mantiene la actitud paralela entre el yo lírico húngaro que embellece a la muerte y el traductor que embellece al original en castellano: la repetición de Lorca "tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace" (v 217) acaba ampliada por un guión y subrayada por una rima entre los dos hemistiquios: "Soká születik párja – tán sose jön a világra". El andaluz de Nagy tampoco es *claro* sino *puro* ('tisza').

Ya se ha mencionado el símil entre la traducción y la carrera de sacos; cabría decir que la posición del traductor literario tampoco es ajena a la del equilibrista en cuanto a su compromiso doble con el original y con los destinatarios de su traducción. Aplicando esta analogía restringida a las elecciones estilísticas de Nagy, podría considerarse que para él el equilibrio se hallaba entre dar una imagen de lo español según se entendían los neopopulares y a la vez dejar bastante autonomía para su individuo lírico, ya que al parecer es esto lo que

³⁷⁷ "A vers utolsó soraiban már természetesnek érezzük, hogy a *valiente alegría*-t (bátor – vagy vitéz – vígság) így fordítja: *vitézlő vígság* [...] már nemcsak hiszünk García Lorca könnyeinek, hanem vele könnyezünk." BÓKA, László: "Egy műfordítás margójára", op.cit., p. 1438.

más le interesaba al público húngaro contemporáneo. Nagy realiza ambos propósitos poniendo entre paréntesis las otras implicaciones que la versión original habría podido abrir gracias al marco interpretativo del traductor húngaro dentro del cual concebía la tradición popular, la función social del poeta y la figura sintética, comprometida y casi exclusivamente poética del mismo García Lorca.

Es debido a esta orientación que los rellenos léxicos de Nagy que brotan de la necesidad generada por la diferencia radical entre los dos idiomas, también aludan a la discrepancia fundamental entre la cosmovisión de Nagy y de Lorca. Los últimos versos del *Llanto...* ("Yo canto su elegancia con palabras que gimen / y recuerdo una brisa triste por los olivos.") en húngaro se traducen como "Con mis palabras anudadas te lloro, majestad apuesta / y el viento fúnebre tiembla para siempre entre los olivos." ('Elcsukló szavaimmal siratlak, délceg fenség, / s a gyászos szél örökké reszket az olajfák közt.') La conclusión de Nagy ofrece mucho que discutir, no solo por la posición estructuralmente destacada de estos versos. De acuerdo con lo estudiado hasta ahora, es posible estar conformes con los matices más vigorosos y emotivos recurrentes en el léxico: *fúnebre* por *triste*, *llorar* por *cantar*, podrían identificarse estas alteraciones como propias de Nagy o propias de la esencia de lo español percibida como más apasionada que el húngaro; se han tratado las vinculaciones entre los bartokianos y la caractereología nacional. La otra alteración podría considerarse un logro: la segunda persona singular como el objeto del verbo *siratlak* ('te lloro') crea una intimidad entre el sujeto y su tema, mantiene la tensión entre la presencia deseada y la ausencia dada: con unos gestos que aproximasen al lector a la situación retórica. Lo cual podría generar una identificación potencialmente catártica, en última instancia, desborrando los límites entre el *tú* y el *yo* unidos en este punto límite por la mortalidad humana, universal y segura. No obstante, Nagy no se arriesga a realizar tal ruptura estilística en su homenaje a lo excepcional: el *tú* identificado como *majestad apuesta* deja en evidencia que aquí se trata de un monumento erigido en memoria de una grandeza superior, incomprensible, pero sobre todo *exclusiva*.

Esta postura destacada desde el hablante, y desde su objeto se pone en evidencia al apreciar la elección de palabras radicalmente distinta en el último verso de la traducción. En cuanto a la sintaxis y a la métrica, la palabra *örökké* ('para siempre') parece un elemento de función solamente métrica, necesario para completar el tetradecasílabo. En cuanto al estilo, encaja en el registro estilizado propio de Nagy hasta en sus traducciones. No obstante, si se considera que Nagy omite el verbo en primera persona de Lorca: *recuerdo*, para reemplazarlo con un viento que *tiembla* ('reszket'), se aprecia que este complemento circunstancial de tiempo ejerce un efecto que trasciende su función supuesta. La conclusión de Lorca se limita a

reducir la potencia del poeta como creador que se sirve del acto de recordar, sin ninguna confesión referente a una fuerza mágica o a una pureza moral como condición superior del hablante. Simplemente se trata de la tarea de mantener un recuerdo en cierta manera asociada al muerto, dado que el resto de los agentes de la última parte tiene en común el estado de no conocer a Sánchez Mejías. Además, la imagen que la versión castellana presenta tampoco tiene ninguna relación directa con la memoria del muerto: el único marcador estilístico del verso que se asimila a un llanto es la brisa *triste*: podría decirse que aquí se establece como imagen proyectiva la de un luto sublimado, integrado en su ambiente ampliamente entendido, en este caso, un olivar. También merece mención el hecho de que el texto no aclara qué se recuerda, es decir, si el yo lírico afirma recordar la vida o la muerte del torero con esa *brisa triste*, o aun más, si es hasta el mismo llanto como acto de habla que se vuelve un recuerdo cada vez más distante.

Nagy no hace mención a ninguna acción en primera persona: el verbo que personifica al viento, *temblar*, la extensión de su acción, *para siempre*, y su calidad *fúnebre* constituyen una conclusión que deja una impresión bastante diferente a la de la versión castellana. Nagy no se limita a *recordar*, aun en este punto insiste en transmitir su visión poética con validez atemporal independiente del propósito lorquiano. Con la afirmación segura del carácter eterno del viento, lo humano majestuoso obtiene un tributo merecido y digno de él, inconsolable pero firme, extraordinario e íntimo.

Podría alegarse que este nivel de convencimiento de parte del traductor en el poder del lenguaje poético (en este caso: en su propio lenguaje poético) no precisa de lectores, o por lo menos no cuenta con las reacciones no evidentes por su parte. Ya se ha mencionado la primera persona plural con la cual Bóka definió el efecto del texto de Nagy: curiosamente, el mismo Nagy da por hecho en cierto sentido la recepción de su poema: donde Lorca escribe "canto para luego" (v 213), Nagy lo traduce como "ilumino en gloria" ('derítem glóriába'), como si la glorificación no dependiese de la decisión de la posterioridad según implicaría la elección léxica de Lorca, sino que condujera a una posición otorgada por el intérprete-poeta. Nagy se mantiene fiel a sus elecciones estilísticas y poéticas tratadas en este subcapítulo con esta decisión de ascender al protagonista difunto del *Llanto...* a una eternidad validada por el poeta supuestamente inequívoco, pero el resultado final posiblemente trasciende los límites de la autonomía del traductor literario y ejerce una influencia sobre la imagen de Lorca en Hungría. En el siguiente apartado se tratará el modo en que se integran estas elecciones en la recepción más ampliamente entendida.

3.3.3. Consecuencias del *Llanto...* húngaro: pureza, victimismo e integridad

Sin excluir las demás traducciones, desde el punto de vista de la recepción de Lorca es posible afirmar que la versión de Nagy es la más influyente. El contenido moral como el hallazgo tal vez más relevante y más arbitrario de la empresa del traductor húngaro ha definido la percepción posterior del poeta español también. Debido a la gracia glorificada del torero difunto, las interpretaciones que parecen descartar el consuelo o el remedio inherentes al texto como el de Cannon: "la Muerte no conoce a los muertos [...] la Naturaleza no está de luto, y el mundo ya lo ha olvidado"³⁷⁸ sólo pueden asociarse a la traducción canonizada en húngaro como el tono oscuro que subraya la luz victoriosa de la memoria vuelta en eternidad. En este sentido, la postura lírica del hablante de Nagy parece estar más cerca a la de los hablantes de las odas lorquianas: una frase como "la vida no es noble, ni buena ni sagrada"³⁷⁹ constituye un fondo para el perfil del objeto "cantado"; la conclusión ya mencionada de la traducción de Nagy parece reconstruir una y otra vez este contraste entre el primer plano de la pureza excepcional y el fondo sombrío sin dejar lugar a la duda en cuanto al principio dominante de esta apoteosis moderna.

Aun admitiendo los logros poéticos como resultados directos de este concepto, es posible afirmar que esta belleza lírica se genera eliminando la tensión dramática del poema. Si se considera que el mismo Lorca quería publicar el *Llanto...* entre sus textos dramáticos³⁸⁰, esta preferencia del "poeta en el escenario" (aunque recurrente en la recepción húngara) puede evaluarse como una pérdida seria y nada justificada. Los gestos de Nagy no sólo evitan la ambigüedad estética lo más posible, también provocan que el lector que no hable castellano no perciba las rupturas y las innovaciones poéticas de García Lorca aunque la crítica extranjera presentase un contexto amplio para el Lorca, como mencionó Domokos, "posmoderno sin saberlo", quien "no pretende tanto elevar el espíritu del torero, motivado por dicha trascendencia elegíaca, como empeñarse en la reconstrucción y preservación corpórea – el perfil y la gracia – de Sánchez Mejías; una postura antielegíaca, anticatólica y, desde luego, anitmanriqueña"³⁸¹.

No es posible esperar que la vida literaria húngara de aquel entonces exigiera una

³⁷⁸ "Death does not know the dead [...] Nature does not mourn, and the world has already forgotten", CANNON, Calvin: "Lorca's *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* and the Elegiac Tradition", op.cit., p. 236.

³⁷⁹ "Oda a Walt Whitman", op.cit., v 87.

³⁸⁰ Ver POETA, Salvatore, "Aproximación a la teatralidad del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", op.cit., p. 207.

³⁸¹ POETA, Salvatore, "Aproximación a la teatralidad del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", op.cit., 198-199.

relación aclarada entre la traducción húngara del *Llanto...* y la cosmovisión de las *Coplas...*³⁸², pero es notable destacar lo poco que se filtra del nonconformismo lorquiano a la versión de Nagy. Al fin y al cabo, Cannon no pone en evidencia si Lorca cumple con "la tarea primaria de reconciliar el deseo del hombre por la inmortalidad y su consciencia de que la muerte es inevitable"³⁸³, o si este cumplimiento es el logro más destacado del *Llanto...*: sólo se trata de ver los efectos literarios que puede provocar el poema, sea cual sea el propósito de su autor. La recepción húngara no concibe a Lorca en medio de este (u otro) contraste insuperable, o mejor dicho, le concibe como figura comprometida con los valores que los bartokianos le atribuyen: como se aprecia en el homenaje ya mencionado de Nagy, "Sueño la época de las maravillas / donde ni la muerte es muerte"³⁸⁴: es interesante analizar la incorporación implícita de dos temas del *Llanto...*: el dilema de querer ver (el cuerpo presente)/no querer ver (la sangre derramada) trasciende al poema *Lorca* como una negativa directa del aquí-y-ahora con el verbo *soñar*; el espacio ficticio o distópico (Nagy no sueña con un 'lugar' sino con una 'época') ya creado permite una inversión marcada de un verso del *Llanto...*

Superada la *muerte y sólo muerte*, es posible alcanzar este mundo alternativo (tal vez propio de la poesía que cumple con su misión justiciera) donde el elemento que supondría la reconciliación, la muerte, ya ha dejado de ser idéntica consigo misma, sobre todo por un sentido asociado a ella: "donde el sueño ingenuo se hace realidad / y el criminal responde por el crimen"³⁸⁵. En fin, el hecho de que fue László Nagy quien llevó a cabo la traducción más famosa del *Llanto...* en lengua húngara, y que el carácter de su traducción inseparable del carácter propio de Nagy hacen que este texto del poeta español se interprete ligado a las cuestiones morales sobre todo asociadas a la figura del Nagy. Pero en este caso sin realizar cualquier distinción entre los dos, ya que ello supondría cuestionar la pureza de Lorca al mismo tiempo que poner en duda la validez universal de esta categoría cargada de ethos más allá del estilo, del lenguaje o de la estructura, más allá de lo estético³⁸⁶.

³⁸² Cabe mencionar que en una de las últimas ediciones de un manual de literatura mundial, Éva Vigh no sólo trata a Manrique sino hasta menciona la relación de su legado con el de García Lorca. Ver VÍGH, Éva: "A spanyol aranykor". En: *Világirodalom* [Literatura universal]; Akadémiai Kiadó; Budapest; 2005, pp. 382-397. p.383.

³⁸³ "His [...] task of effecting reconciliation between man's desire for immortality and his knowledge that death is inevitable", CANNON, Calvin: "Lorca's *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* and the Elegiac Tradition", op.cit., p. 230.

³⁸⁴ "Álmodom a csodák korát / hol a halál se halál"; NAGY, László: "Lorca", en: Seb a cédruson, op.cit., p. 416.

³⁸⁵ "Hol naiv álom teljesül / bűnös a bűnért felel", NAGY, László: "Lorca", op.cit., p. 416.

³⁸⁶ Esta ruptura entre lo estético y lo ético es perceptible en varios puntos de la cosmovisión de Nagy y en cierto grado de los bartokianos. En el análisis de la traducción del *Romancero...* se ha tratado la severidad del duende de Nagy, presente a lo largo de toda su obra: "no escribía poemas como un juego, sino entre las dificultades de las angustias. Con responsabilidad", como dice en una presentación temprana de los años cuarenta. ("A verseket nem játékból, hanem a kínlódások nehézségeiben írtam. Felelősséggel.", NAGY, László: "Bemutatózás", en: Görömbei, András (ed.): *Havon delelő szivárvány. In memoriam Nagy László*.

Es posible afirmar que este lenguaje moralizante de Nagy construye una apoteosis moderna; moderna en el sentido deducible de la descripción siguiente del mundo del *Llanto...*: "Ignacio muere en un mundo moderno, caótico, de pesadilla, ubicado bastante lejos de la escenificación pastoral clásica con su belleza idílica, sus arroyos y selvas y flores"³⁸⁷. En este contexto no se encuentra una salida hacia una trascendencia reconciliadora que justifique la muerte: como afirma Tolnai³⁸⁸, la "gloria" de la versión de Nagy no está ligada a la fe convencida en un más allá seguro. En cuanto a las consecuencias que la orientación moral de Nagy tenía sobre la recepción de Lorca, podría resumirse que resultan marcar una diferencia notable en cuanto a la validez que la actitud poética postula para su propio texto: el original de Lorca constata el olvido de los sobrevivientes y los utiliza como una mitad de un contraste, el otro siendo la registración de sus propios actos como cantar y recordar, sin más ni menos alcance que cuanto el lector le atribuye.

Para Nagy, y consecuentemente, para el Lorca húngaro, la situación textual en la cual el poeta llora por su amigo avala la gloria y la eternidad del difunto; no por la misericordia o la justicia divina sino por el poder mágico del cual dispone el poeta. Más adelante se tratará en detalle la influencia lorquiana sobre la literatura húngara mediante textos primarios; con respecto a esto solo cabe mencionar que la apropiación autónoma, arbitraria y poco revisada de Nagy hace que el parentesco más cercano y evidente del *Llanto...* en húngaro se establezca con los poemas 'lamentales' propios de Nagy: es posible registrar la misma tensión entre el difunto excepcional y los demás personajes mediocres a su alrededor. El mismo motivo del individuo destacado que representa su pueblo entero hasta tal punto que su destino ejemplifica el de su nación y la misma función destacada del arte como el medio hacia lo trascendental y hacia los valores morales que dan sentido a la existencia humana. En fin, es el poder lingüístico y la autoridad del intelectual que se emprenden para restituir un mundo profanado y desorientado³⁸⁹; la función de García Lorca en Hungría es sellar y justificar esta empresa, y

Nap, Bp. 2000. 7-8. p. 8). Aunque la recepción húngara de cualquier autor estaba más o menos determinada por el régimen político de la Hungría de entonces, cabe mencionar que la decisión más o menos unánime, comprensible mas sin duda discutible, de tratar a García Lorca como perteneciente casi por completo al conjunto de los autores "responsables" en vez de los "juguetones" es en gran parte resultado de las traducciones de László Nagy. En vez de argüir en contra de esta posición del Lorca húngaro, en la tesis presente se procurará mantener las distancias de todos los elementos de esta categorización para comprender mejor sus características, mecanismos, motivos y consecuencias.

³⁸⁷ "Ignacio dies in a modern, chaotic, nightmarish world, far removed from the classical pastoral setting with its ideal beauty, its streams and forests and flowers." CANNON, Calvin: "Lorca's *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* and the Elegiac Tradition", op.cit., p. 231.

³⁸⁸ TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., pp. 55-57.

³⁸⁹ En última instancia, son los beneficiados de esta empresa, el "pueblo" supuesto, que confirman estos esfuerzos; sin embargo, el movimiento neopopular precisaba de todas las justificaciones posibles para aliviar la paradoja inherente a la posición intermedia entre el poder oficial del realismo socialista y la autoridad intelectual del modelo bartokiano. He aquí las raíces de la "realeza" lorquiana y del énfasis exclusivo en el

para ello se precisaba de las características poéticas de Nagy.

Con otras palabras, la ruptura entre el *Llanto...* original y la versión canonizada en húngaro también podría resumirse en la actitud tomada por los dos hablantes cara a la "destrucción [...] más allá del cual no hay inmortalidad y ningún triunfo trascendente de la vida sobre la muerte"³⁹⁰: Lorca no percibe esta ausencia como un desafío moral que ha de vencer; la sufre, la describe, y luego busca y realiza las posibilidades que le permite sin gestos normativos que indiquen la magnitud de su obra. Nagy no puede sino enfrentar la "muerte y sólo muerte" con todo su inventario poético para construir un texto cuya validez se mide con el éxito de la resistencia artística frente al paso del tiempo escandaloso. Lo que es solidaridad íntima en Lorca se vuelve misión cultural para Nagy; basta ver la conclusión de Lorca ya mencionada que se limita a evocar algo tan desapercibido como una brisa u otro llanto suyo menos aprovechado que concluye con el motivo del eco³⁹¹ para tener una imagen clara de la diferencia entre la decisión individual de recordar a un amigo difunto y el compromiso artístico que se ve obligado a hacer uso del pretexto de la muerte para construir, mantener y reivindicar una ideología. En breve, podría decirse que Lorca escribe sobre un *muerto* que en la traducción de Nagy aparece como una *víctima*.

Se ha mencionado en los capítulos anteriores la distancia temporal y cultural entre el contexto literario húngaro de los sesenta que podría identificarse como el apogeo de la recepción lorquiana y el mundo de Lorca. Proyectando esta circunstancia a la traducción húngara del *Llanto...*, es posible afirmar que la enorme diferencia entre la perspectiva de los dos poetas también influye sobre sus resultados textuales: si García Lorca contruye un ambiente no ajeno a cierta intimidad para con el difunto quien en realidad había sido amigo suyo, Nagy se enfrenta a ambos como muertos lejanos cuyo recuerdo se ha de guardar como representantes de la excelencia humana.

En este sentido la frase lírica de Nagy que describe estas entidades como pertenecientes a "la época de milagros", percibida mediante un "sueño" también puede extenderse a su posición como traductor literario: se trata de transmitir una visión cuyo contexto es desconocido tanto para el público húngaro como para los literatos más allá de los conceptos ideológicamente motivados acerca de la guerra civil y del neopopularismo. Esta posición es la que ha hecho posible que Nagy llevase a cabo una síntesis que paradójicamente refleja más su perspectiva privada que la de Lorca. Es decir, si Jánosi afirma la influencia de

carácter "popular" del poeta español: la paradoja que se quería resolver acaba una vez más subrayada.

³⁹⁰ "Destruction [...] beyond which there is no immortality and no transcending triumph of life over death", CANNON, Calvin: "Lorca's *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* and the Elegiac Tradition", op.cit., p. 233.

³⁹¹ "Ahora su melodía / duerme con los ecos. / Definitiva y pura. / ¡Con los últimos ecos!", ver el poema "Retrato de Silveno Franconetti", op.cit.

Lorca sobre la poesía de Nagy con la observación de que en una obra suya "[Fábula sobre el fuego y el jacinto] aparecen las exigencias de síntesis, también características de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*"³⁹², no tiene los mismos fundamentos que, por ejemplo, Honig, al decir que en el *Llanto...* se encuentra una "armonía extraña [...] reforzada" ya que en él "la muerte nunca sobresale como una pasión negativa"³⁹³.

Aunque los dos conciban el *Llanto...* como una obra sintética, Honig lo hace a base de una interpretación tradicional que tiene sus valores distribuidas de manera que prefiere lo íntegro ante lo fragmentario mientras que János compares dos textos sin considerar que al fin ambos se leen y se interpretan como poemas de László Nagy, un autor que aplicó "la síntesis heredada de Lorca" con "validez universal"³⁹⁴. De aquí que los gestos posesivos de Nagy no aparezcan como una alteración textual de cuestionable legitimidad sino como una proeza intelectual y moral del "heredero" innegable que está en su derecho respaldado por la autoridad del intelectual.

No es que el texto original de García Lorca no pueda interpretarse como una manifestación de los esfuerzos integradores de alcance histórico o cultural; simplemente se trata de que el trabajo de Nagy y la lectura posterior preformada por sus decisiones lingüísticas apenas dejan lugar a un concepto alternativo que podría complementar, provocar y hasta enriquecer la imagen de Lorca tallada por el "gran cosmonauta húngaro"³⁹⁵. Así la perspectiva que plantee el *Llanto...* como una trasfiguración del cuerpo físico, muerto, disociado y *reemplazado* con otro cuerpo textual ('yo te canto') tampoco resulta tener gran relevancia de cara a esta versión, ya que para la percepción de Nagy y también para su hablante lírico el torero vivo en el momento de la cogida no es más carnal que en su final donde está rodeado de gloria y del viento fúnebre "para siempre"; o mejor dicho: no es menos textual, ya que el gesto metapoético de la conclusión de Nagy que reemplaza la intención de recordar con la de la asegurarse del poeta *sub specie aeternitatis* se extiende para todo el texto.

No se trata de una trasfiguración porque no se produce un cambio: desde el punto de vista de Nagy, todo está cumplido desde el principio, la meta del texto es recorrer los distintos aspectos del hecho consumado para reivindicar el gesto del *ecce homo* en un entorno moderno. El mundo del *Llanto...* de Nagy es intacto y trágico, sin dar lugar a incógnitas o a

³⁹² JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., 50.

³⁹³ "Unusual harmony [...] reinforced"; "death never stands out as a negative passion", HONIG, Edwin: *García Lorca*, op.cit., 92.

³⁹⁴ Ambas citas de JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., p. 50.

³⁹⁵ Denominado así por el crítico contemporáneo Zoltán András Bán, ver ELEK, Tibor: "A létező magyar politikai költészetről", op.cit.

limitaciones del individuo que no puede con la muerte pero su obra le sobrevive, le trasciende y le define. Dado que el enfoque de esta tesis se sitúa en la recepción de García Lorca en Hungría, no es necesario presentar un análisis del texto en castellano; no obstante, la circunstancia de que la crítica posterior sólo admite la versión de Nagy como canónica, quizás no resulte banal resumir los caminos interpretativos que el original ofrece y la traducción no.

Además de los huecos ya mencionados, los fundamentos morales de Nagy hacen que 'su' Lorca se integre en Hungría como figura ejemplar del individuo íntegro, en fin, del Hombre con mayúsculas, un creador comprometido con la responsabilidad que debe a su pueblo como intelectual eminente. En este estudio se ha intentado mostrar los pasos de la construcción de esta imagen de Lorca y aclarar las consecuencias de esta solidaridad quizás dañina, pero en vez de negar el derecho del autor español a ese destino excepcional, es necesario subrayar que aceptando las reglas de juego implícitas de estas categorías, resulta prácticamente imposible considerar uno de los rasgos quizás más extraordinarios de las obras de García Lorca: la inseguridad radical del individuo que en la crítica occidental constituye uno de los terrenos mejor explotados del mundo lorquiano, mientras que en Hungría la recepción (fuera de los ámbitos cerrados del hispanismo) se limita a evaluar las obras de Lorca tratándolas como un antecedente o un complemento de la poesía de László Nagy y de la literatura popularizante.

Sin argüir que el tema más chocante del *Llanto...* sea la desintegración del individuo humano, cabe decir que la crítica húngara la interpretaba y la utilizaba como el despido que un genio destacado le hacía a otro: no sólo se trata del homenaje de Lorca a Sánchez Mejías, sino también del homenaje que Nagy hace a Lorca, y también de la despedida literaria que Takács escribió en memoria de Nagy; basta ver el título de este último texto: "En esta traducción yo lloré por él", según mencionó Nagy refiriéndose a Lorca y, utilizando esta cita como título, Takács de Nagy. Desde esta perspectiva, el ser humano puede aparecer como víctima de la historia o de otras fuerzas superiores a él, pero siempre con la pureza intacta y la integridad mantenida más allá del estado del "yo ya no soy yo", dado que la última referencia de esta subcultura es al fin y al cabo el poeta que representa los valores estéticos y morales salvaguardados a pesar de las vicisitudes históricas.

En el capítulo 2 se ha mencionado la relación que puede establecerse entre esta orientación ética y el silencio solemne que rodea al corpus lorquiano de parte de la crítica húngara desde la muerte de László Nagy. Se ha trabajado con el intento de identificar y describir las huellas textuales de esta correspondencia para ilustrar el carácter y la dinámica de esta corriente principal de la recepción húngara de García Lorca. Sin embargo, la tarea de

presentar todas las influencias que el poeta español habrá podido tener en Hungría también exige investigar los rasgos de las demás traducciones literarias que el universo lorquiano ha creado, no sólo por la ambición de un panorama más completo sino también con el propósito de encontrar otros textos que resistan el paso del tiempo en la misma medida, o quizás aun más que las traducciones de László Nagy. Por lo tanto, a continuación se tratarán las traducciones húngaras de los dramas lorquianos.

3.4. Contaminación acertada: las traducciones de los dramas de Lorca

En el subcapítulo anterior se ha procurado indicar el carácter monolítico de las traducciones más conocidas de los poemas de García Lorca. Es posible registrar esta característica como más o menos definitiva en cuanto a su recepción posterior en Hungría; sin embargo, también es de interés presentar cómo han tratado los traductores de sus dramas al lirismo lorquiano supuestamente dominante del arte del autor español. Esta pregunta resulta aun más válida si se considera que el plano ético y el compromiso del intelectual, que en el cosmos poético de László Nagy tratando "la conducta humana activa" aparecen como el valor máximo³⁹⁶ no es aplicable a una atmósfera dramática que justamente problematiza la posibilidad y el valor de la misma acción humana, sea esta hasta cierto grado impregnada de un valor ético (*Yerma*) o influida de otras consideraciones (*La casa de Bernarda Alba*)³⁹⁷. Otra vez es necesario subrayar que no se trata de restar validez a un concepto vitalista de García Lorca, solamente de establecer la diferencia estructural entre tema y estilo: el moralismo de Nagy palpable en la mayoría de sus soluciones poéticas elegidas respecto a las traducciones no puede producir los mismos resultados convincentes (quizás demasiado convincentes) en el mundo muchas veces fragmentado e inseguro del drama lorquiano.

Respecto al lenguaje, la contaminación de los distintos registros estilísticos propia de gran parte de las obras lorquianas puede imponer más criterio en las traducciones dramáticas sin el fondo y sin el sistema de la actitud poética determinada por la estética de Nagy. Como decía Sainero con referencia a Lorca, "la «narración realista» y las «metáforas» se combinan en su obra artística"³⁹⁸; es necesario aclarar que los dramas en húngaro también dejan este mismo efecto de combinación sin la amenaza de una síntesis que rebaje la experiencia literaria al reconocimiento de una autoridad poética superior, enfrentando al lector con una

³⁹⁶ "Cselekvő emberi magatartás", GÖRÖMBEI, András: "Nagy László költői világa", op.cit., p. 312.

³⁹⁷ En los capítulos posteriores al análisis más directo de la influencia lorquiana sobre la literatura húngara se investigará más detalladamente el elemento moral en los dramas lorquianos, que aunque parezca inseparable de ellos, tampoco se pueden asociar de forma tan clara y fácil como lo hicieron Nagy o Németh.

³⁹⁸ SAINERO SÁNCHEZ, Ramón: *Lorca y Synge: ¿un mundo maldito?*, op.cit., p. 309.

obra esmerada y completa en vez de ofrecerle la posibilidad de que él mismo construya el sentido basándose en un texto abierto a la interpretación. Más adelante se contemplará en detalle las oscilaciones concretas que son fruto de la ausencia de esta actitud unificadora y reguladora, no obstante, aun así es posible afirmar que las traducciones de Gyula Illyés o de László Németh, ambos pertenecientes en cierto grado a la corriente de bartokianos, desvelan un concepto lorquiano menos enfocado en el contexto de la literatura popular y más abierto a la arbitrariedad del autor español sin sentirse obligados a reemplazarla con la suya.

Illyés traduce los romances de *Bodas de Sangre* sin atenerse a la rima recurrente (es decir, con una fórmula xAxAxBxBxCxC etc. en vez de conservar el xAxAxAxA etc.) y permite heptasílabos en la métrica; *Yerma* de Németh hasta omite la rima por completo y tampoco concibe al octosílabo como desafío poético: utiliza versos de siete y ocho sílabas sin atenerse al concepto de un ritmo sostenido y firme; ambos traductores mantienen el ritmo trocaico leve del original. No está claro hasta qué punto son estas elecciones los resultados de un respeto premeditado y consciente del original; es bien posible que a Németh (siendo escritor, dramaturgo y ensayista exclusivamente prosaico) no se le ocurriera la ambición de "superar" a Lorca en este plano y, por lo tanto, sus soluciones prosódicas no son equiparables con las de Nagy.

Lo que al fin y al cabo es válido es el conjunto de textos más o menos independiente de los altibajos del prestigio del concepto bartokiano del arte. En manos de estos autores, el "Lorca húngaro" no aparece como el ídolo emblemático que, según le presentará en el capítulo siguiente, representa las ambiciones y las aspiraciones de sus compañeros húngaros, sin embargo, sí aporta una imagen de la posición intermedia del autor que "procura armonizar lo mitológico gitano con lo puramente vulgar de los días presentes"³⁹⁹: aunque Guillén dijera esto acerca del *Romancero Gitano*, es posible argumentar que en cuanto a sus textos en húngaro, el motivo de *procurar* y no *lograr*, la mezcla de lo mítico y lo vulgar, de lo histórico y lo directo es más característico del Lorca dramaturgo sin traducciones destacadas que del poeta, hasta hoy en día marcado por las traducciones de Nagy.

Sin embargo, este universo dramático también está profundamente marcado por las consideraciones iniciales de László Németh; es necesario tener en cuenta el título de su texto publicado en 1957 es *La escena de García Lorca*. Aunque el título indique lo contrario, este ensayo podría considerarse el primer intento hasta ahora no revisado donde se trata a Lorca como un dramaturgo de sensibilidad ante todo poética además de representante de la corriente neopopular. Es este marco interpretativo el que ha producido las traducciones incuestionables

³⁹⁹ GUILLÉN, Jorge: *Federico en persona. Semblanza y epistolario*, op.cit., 56.

de Nagy; quizás es el respeto por las mismas que hace que el ambiente literario no se vea obligado a revisar su evaluación con respecto a García Lorca a pesar de los acontecimientos posteriores a esta canonización. Se ha mencionado la sentencia *ex cathedra* de Németh, según la cual, el teatro experimental no fue el hogar auténtico del Lorca "de talento fogoso" frente a la tierra de "su Andalucía"⁴⁰⁰, y dado que la literatura bartokiana sobre todo se preocupaba por determinar, validar y enseñar *lo propio*⁴⁰¹, esta demarcación de la patria verdadera del autor español también aportaba una indicación en cuanto a la calidad de sus textos.

Considerando la circunstancia de que en 1957 Németh no pudo tener mucha constancia de *El público* o *Comedia sin título* (en Hungría, ambos publicados enteramente por vez primera en 1981⁴⁰², años después de la muerte de Nagy y también de Németh) más allá de su título y de unos fragmentos (en 1957, gran parte del original de *El público* también estaba aun inédita), es posible afirmar que el establecimiento de esta jerarquía parece bastante prematuro por parte de Németh. Se trata de un juicio análogo al de Baka, quien hablando del *Llanto...* argumentó que aunque no hablaba castellano, no creía que el original pudiera ser mucho mejor que la traducción de Nagy⁴⁰³: curiosamente estas opiniones normativas y sostenidas a pesar de las incógnitas admitidas no aparecen en textos laudativos sobre Nagy o sobre el teatro de la tierra sino en unos ensayos que se proponen hablar sobre García Lorca para el público ampliamente entendido. Al parecer este carácter competitivo es inherente a la aproximación jerarquizante propia de ambos autores. Lo problemático es cuando este esfuerzo de la razón ordenada se limita a percibir lo que corresponde a su concepto acerca del fenómeno observado para presentar su construcción como idéntica a su objeto. Por ejemplo, Németh trata a la *Tragicomedia de Don Cristóbal* y al *Retablillo de Don Cristóbal* sin hacer hincapié en la diferencia entre las dos variantes: se limita a resumir la historia del cornudo para identificarlo como una "broma corta [...] bastante más saludable"⁴⁰⁴: en favor del Lorca comprometido con su tierra natal de Andalucía, evita todas las huellas que podrían llegar a una impresión de ambigüedad o que podrían conducir al problema de la identidad.

Dado este horizonte receptivo, la imposibilidad de dejar fuera la diversidad estilística

⁴⁰⁰ NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., 911.

⁴⁰¹ Sin el propósito de construir una dicotomía entre estas prioridades y las del postmodernismo, hay que destacar que a su manera ambos tienen los ojos abiertos a la experiencia existencialista del siglo XX que podría resumirse con el término de *destierro*. Podría decirse que enfrentado con la extrañeza metafísica o epistemológica de lo que les tocaba vivir, un posmoderno sacaría la conclusión de que el mundo *no es* familiar; para Nagy o Németh, *tiene que serlo*. Estas dos consideraciones son bastante más complementarias que paradójicas (véase el diálogo de Kirillov y Verjovenski acerca de la existencia de Dios en *Los endemoniados* de Dostoevski).

⁴⁰² ANDRÁS, László: *Két "új" Lorca-dráma. A közönség / Címtelen színdarab*, op.cit.

⁴⁰³ Ver BAKA, István: "Federico García Lorca", op.cit., 59.

⁴⁰⁴ "Sokkal egészségesebb [...] rövid tréfa", NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., p. 908.

de los dramas lorquianos y la ausencia de László Nagy del conjunto de sus traductores, es posible caracterizar estas traducciones como reflejos fieles e ideológicamente menos motivados aunque sí mantenían la consideración que trataba a Lorca como poeta aun respecto a sus obras dramáticas. Esta imagen del autor español no fue radicalmente modificada por las publicaciones que desvelaron a su teatro "imposible": estos textos se integraron en el perfil de Lorca como sus confesiones íntimas de menor importancia, superadas por sus dramas comprometidos en cuanto a su alcance y relevancia. Bajo 'alcance' se entendía sobre todo una perspectiva histórica y social: en la traducción de *Yerma*, la protagonista constantemente emplea el término de 'fiam' (que en húngaro se refiere a un hijo varón exclusivamente) y no de 'gyerekem' (que es el equivalente del significado asexual de 'hijo/niño'); Németh se mantiene dentro de la corrección lingüística ya que *hijo* o *niño* de hecho son palabras masculinas, sin embargo, es interesante que el género gramatical esté extendido al sexo humano formando una coincidencia completa. Manteniendo la posibilidad de un desliz del autor del borrador (dado el manejo erróneo de los títulos originales, es posible asumir que Németh tampoco hablaba español), igual es una explicación viable que para Németh el hijo de Yerma aparecía como un elemento de prestigio en primer lugar social y no como una función biológica o existencial de su madre⁴⁰⁵.

Anteriormente se ha mencionado la declaración de Németh según la cual para él Béla Bartók es más un símbolo ético que una inspiración estética. Por paradójico que resulte, podría decirse que esta aproximación es hasta fortuita en cuanto a su traducción de *Yerma*: lejos del propósito de cumplir con una misión cultural, Németh presenta un texto estilísticamente castizo, sencillo y claro. Tal vez influido por sus propios experimentos respectivos con la herencia clásica de la literatura griega, Németh no pone demasiado énfasis sobre las rimas de los fragmentos en verso y también mantiene las distancias de la ambición de *identificar* las dos culturas populares bajo el signo de las fuentes claras para ubicar a su *Yerma* junto al fundamento supuesto del universo dramático de Lorca: el teatro clásico. Merecería otra investigación aparte cuánto tenía de razón Németh con este paso (en cierto sentido nada menos personal que la apropiación de Nagy), pero es innegable que se trata de una referencia a una tradición existente hecha a base de las características del texto que el traductor identificó más o menos acertadamente.

Sin duda, las consonancias menos llamativas y esmeradas como el uso de las palabras

⁴⁰⁵ Además de la opinión tradicional, esta preferencia también se percibe en una novela de Németh en la cual uno de los personajes cita como una sabiduría popular que "al hombre listo se le da un hijo varón" ('okos embernek fia születik'). En: NÉMETH, László: *Iszony*, Magvető-Szépirodalmi, Budapest, 1971. p. 525.

derekam y *majdan*⁴⁰⁶ en vez de la rima *cintura/cuna* no han recibido tantos elogios como las soluciones más sonoras y memorables de Nagy, pero la lectura de *Yerma* no depende de la relación que el lector tiene con el lenguaje de las obras propias de Németh o con la cosmovisión polémica de su ensayística. Los diálogos prosaicos indican un manejo competente y discreto del lenguaje hablado de la Hungría rural, pero sin cualquier seña destacada de la dimensión sociográfica o ideológica del movimiento neopopular. Sin embargo, es curioso estudiar los esfuerzos que Németh hace para conservar la polirritmia dado su interés secundario en cuanto a la rima. Aunque no sea poeta, el seguimiento del trocaico y el intento de seguir las anomalías dactílicas del texto lorquiano muestran una sensibilidad musical que podría constituir una alternativa a la de Nagy: "hol fűgefáknak sűrűje dízlik"⁴⁰⁷. Este tetrametro dactílico refleja al verso "donde están las higueras cerradas".

La conclusión del drama también ofrece unas soluciones que sugieren una interpretación autónoma, pero no se registra una intrusión como la de Nagy en el *Llanto...* cuyo único apoyo es el alma del traductor, supuesto pariente intelectual de García Lorca: el coro es de "los peregrinos" y no de "la romería" como en castellano ('a zarándokok kara'), en vez del adjetivo *segura*, Németh introduce el fraseo "sarkamra álltam" (literalmente 'me he puesto sobre los tobillos', equivalente de 'no me he rendido'); todos explicables dentro de los límites razonables de una traducción literaria sin el involucramiento de una ideología como su fundamento. Lejos de provocar las soluciones lingüísticas del texto original ante un público que lo desconoce hasta tal punto que ni siquiera habla el idioma en el que se había escrito, es posible decir que a la hora de interpretar o evaluar el *Yerma* húngaro, el lector o el espectador puede formarse un juicio que no precisa de una distinción radical entre el original y la traducción: y tal vez es la aspiración más honesta de una traducción literaria.

Otra traducción que podría ser calificada de lograda en el mismo sentido (en el sentido de que la versión húngara no contribuye a la evaluación posterior ligada más a la recepción del traductor que a los altibajos naturales de la acogida del mismo autor) es *Bodas de Sangre* de Gyula Illyés. Su nombre también ha sido mencionado en esta tesis como una figura eminente de la vida literaria de la posguerra húngara, siendo teórico y poeta asociado a la corriente neopopular. En el próximo capítulo se entrará en detalle en la investigación de la influencia que García Lorca dejó sobre su obra primaria; aquí sólo hace falta afirmar que en su caso no es posible hablar de una posición traductora que utilizara la licencia poética con tanta frecuencia como László Nagy, aunque el texto ofrezca amplias oportunidades para ello.

⁴⁰⁶ Ver VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2., p. 489.

⁴⁰⁷ VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2., p. 526.

Es más, hasta parece que diluye la imaginería lorquiana para conseguir un efecto más coloquial. La alusión a la fertilidad por parte de la Vieja: "Los hombres, hombres; el trigo, trigo." en manos de Illyés queda resuelta con una repetición que se aprovecha de la connotación del término *sembrar* de una manera más evidente: "Tu bisabuelo no dejaba de sembrar hijos por donde anduviera. Así me gusta. Que el hombre sea hombre, y la siembra, siembra."⁴⁰⁸ La nana del segundo cuadro también contiene soluciones parecidas: en vez de recrear una atmósfera arcaica, abstracta aun en la época cuando más se la tenía por válida, Illyés opta por aproximar los versos lorquianos al habla menos disciplinada, de rimas diversas y contaminadas, de una métrica húngara que sin embargo evita la constancia de Nagy.

En el fragmento siguiente se encuentran versos de seis a ocho sílabas, con una rima variada e irregular que sin el propósito de redescubrir las raíces comunes, pre- o intrahistóricas de la semiperiferia europea más bien concibe la impresión de un canto improvisado: "Csicsíja-csí, baba / jön a nagy paripa, / ki folyóból nem ihat. / Folyó feketén szaladt / fekete fák között. / Megállítja a híd lába, / fölharsan a ló nótája. / Jaj, ki tudja, angyalom, / mit visz az a jó futó, / hosszúfarkú nagy folyó / zöld palotájába."⁴⁰⁹ El significado primario del texto tampoco muestra una variación conceptual con respecto al original como las traducciones de Nagy: "Chis, mi nene, / viene el caballo grande, / que no puede beber del río. / El río corría negro / entre árboles negros. / Lo detienen los pies del puente, / y suena el canto del caballo. / Ay, quién sabrá, mi ángel, / qué lleva ese río grande / de cola larga que corre bien / en su palacio verde." La traducción húngara pone en primer lugar la necesidad dramática de presentar una nana que forma parte íntegra del cuadro sin poner un énfasis excesivo sobre sus características peculiares. De aquí que en húngaro no se trata de "no querer el agua" sino de "no poder beber", que con el atributo de cantar Illyés personifica al caballo y no al río (ver los versos de Lorca: "Cuando llega al puente / se detiene y canta.")

Para Illyés *Bodas de Sangre* no es una oportunidad para presentar un panorama de "lo español", o por lo menos no en primer lugar: el canto de las dos mujeres ejerce su efecto estructural constituyendo el subtexto de la escena en la cual el público conoce a Leonardo, anticipando su entreda y sirviendo como punto de regreso para las mujeres después de su ida. Fiel a esta función, lo poético sobresale por su métrica y sus imágenes marcadas, pero también se presta a un contexto dinámico. Curiosamente, cuando Illyés diverge del original en favor de una teatralidad más marcada, tampoco despierta el efecto ambiguo del habla adornada de Nagy: por ejemplo, en la escena donde finaliza el acuerdo matrimonial, la Novia

⁴⁰⁸ "Szépapád csak úgy vetette a gyereket mindenfelé. Nekem ilyen tetszik. A férfi férfi legyen, a vetés vetés."
 VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2. p. 414.

⁴⁰⁹ VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2. p. 419.

no da un sí a la Madre (que sería *igen* en húngaro) sino un término intraducible al castellano, *igenis* (equivalente estilístico del *jawohl* alemán)⁴¹⁰, con matices del lenguaje militar que en este contexto expresa una obediencia filial desde un estado de subordinación. Con esta solución, Illyés aclara la relación social entre el personaje mayor y el menor, aproxima la situación al público; podría considerarse como una exageración que descubre el elemento social, pero la imagen general de la obra implica más bien un esfuerzo de aclaración de parte del traductor que la ilustración de una obra históricamente relevante.

Es posible encontrar otros cuantos mosaicos para dar ejemplos de las licencias de Illyés, pero la dirección definitiva de sus variaciones refleja el propósito de presentar un equivalente más o menos independiente de su propio ideario. El canto de la criada: "¡Que los ríos del mundo / lleven tu corona!" tiene una versión húngara más directa e íntegra con el resto de la obra respecto al uso del motivo del agua: "Todos los ríos que corren hacia aquí / traen una corona de perlas"⁴¹¹: por la conversación anterior entre el Padre y la Madre se sabe que en ese espacio geográfico pocos ríos corren hacia allí: la seguridad que sugiere el indicativo de *traer* pone entre comillas que el sujeto de la frase, *todos los ríos*, es más bien dudoso. Sin embargo, Illyés no es constante en cuanto a esta intención de poner en evidencia las relaciones internas del texto: cuando Leonardo dice que es "hombre de sangre", la versión de Illyés no aprovecha esta información para presentar una característica del personaje, la usa para enfatizar su humanidad y no su pasión: "es sangre que fluye dentro de mí"⁴¹².

La obra en húngaro no tiende hacia una versión más compacta ni más propia de los neopopulares, solo intenta superar las barreras lingüísticas. Es posible afirmar que Illyés no siempre logra transmitir las palabras de los personajes⁴¹³, pero en los nudos dramáticos de importancia destacada, la voz que le orienta es más la de Lorca que la del supuesto genio español. El monólogo de la Luna no sigue el ritmo del romance, Illyés rompe la monotonía de la rima española *a-e* con rimas variadas, usa versos de siete y de nueve sílabas; sin embargo, despierta el terror y la fascinación propios del original. Cuando en húngaro se lee "Quiero penetrar un pecho, / tanto deseo al calor."⁴¹⁴, no se siente la pérdida de las octosílabas

⁴¹⁰ VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2. p. 429.

⁴¹¹ "Ami folyó ide fut, / hoz gyöngykoszorút!" VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2. p. 434.

⁴¹² "Vér folyik énbennem", VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2. p. 436.

⁴¹³ Tal vez el ejemplo más llamativo es cuando la Novia informa a Leonardo de que "se enterrará" con su marido: "Ezért temetkezem majd el az urammal" ('Por eso me enterraré con mi marido'), en VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2. p. 436. En el original leemos "me encerraré con mi marido", un uso de palabras que deja más lugar a la duda en cuanto a la opinión de la Novia con respecto a su matrimonio.

⁴¹⁴ "Mellbe akarok fűródni, / úgy kell a meleg." VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2, p. 458.

lorquianas "¡Que quiero entrar en un pecho / para poder calentarme!", ya que la autonomía del traductor tiene que integrarse en una estructura dramática que atribuye una *función* al monólogo, pues así ejerce su efecto en relación a esta función. Dada esta determinación formal, los versos de Illyés no se pueden desviar excesivamente de los de Lorca en cuanto a su estilo sin perjudicar a su contexto dentro de la obra: la pareja que huye, los Leñadores o la Mendiga. Dicho de otra manera: si estos personajes dramáticos tienen su identidad basada en sus relaciones entre sí, pues sus mismos nombres indican relaciones sociales y familiares, hasta podría considerarse que no son más que lo que son para los demás⁴¹⁵, esta determinación hace imposible que destaquen como representantes de una entidad tan homogénea o sintética como un alma popular según concebida a base de las traducciones de Nagy.

Podría argumentarse que Illyés lleva a cabo su versión del lenguaje del Lorca poeta sin integrarlo en el concepto bartokiano; sus aciertos y divergencias se ubican dentro de esta perspectiva, sin duda más amplia que la de Nagy, de una manera comprometida con la estilización del habla de los personajes, pero sin la obligación de construir al Lorca húngaro como una figura literaria autónoma. En húngaro, los Leñadores no dicen que los amantes "se engañaban" sino que "se reservaban"⁴¹⁶, sin subrayar los conflictos internos que los personajes podrían haber tenido: por consiguiente, el diálogo posterior entre Leonardo y la Novia tampoco desvela la verdad más allá del engaño mencionado sino la pasión sin reservas: el equivalente del "rincón oscuro" donde Leonardo invita a la Novia en húngaro es "detrás de los arbustos"⁴¹⁷, implicando un espacio y un amor bastante más concretos, pero esta dirección "carnal" para *Bodas de Sangre* en absoluto es ajena al original, y como la recepción del Lorca dramaturgo no está ligada a una sola variante en húngaro, tampoco es determinante: las distintas escenificaciones de la obra en la escena húngara pueden tratar las rupturas interiores de los personajes de una manera imposible de pensar con respecto a la poesía de Lorca⁴¹⁸.

Esta flexibilidad se debe en gran parte al carácter actualizador del teatro en el sentido de que las representaciones se presentan como una oportunidad para encarnar a la obra en el contexto actual de las mismas, pero más allá de ese *hic et nunc* del género teatral, el estatus neutral de los traductores también contribuye a la vitalidad del teatro lorquiano dado que estos

⁴¹⁵ Para la relación entre esta consideración y el fatalismo a menudo asociado a *Bodas de sangre*, ver SZOLCSÁNYI, Ákos: "El espacio del drama existencialista. Análisis estructural de *Bodas de sangre* y *Yerma*", *Acotaciones*, 2011/1. pp. 11-32., en particular las pp. 16-20.

⁴¹⁶ "Türtözködtek", VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2. p. 456.

⁴¹⁷ "A bokrok mögött", VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2. p. 465.

⁴¹⁸ Por ejemplo, la escenificación contemporánea del Pesti Magyar Színház, dirigida por Ádám Horgas no sólo utiliza otra traducción de Zsuzsa Gajdos y Eszter Novák (los versos traducidos por Miklós Veress) sino también se atreve a omitir gran parte del último cuadro o bien reinterpretar el cuadro segundo utilizando el texto de la nana como una expresión del subconsciente sexual de Leonardo, en contraste agudo con las frases en prosa que desarrollan sobre su superficie mental.

textos húngaros no son intocables y el hecho de reinventar o evitar las soluciones de Németh o de Illyés no constituye un paso fuera del canon húngaro.

No es posible tratar todas las traducciones de las obras dramáticas de García Lorca con la misma atención detallada; cabe decir que dada la prioridad de su obra poética en la recepción húngara, las versiones húngaras gozan de cierta libertad gracias a la falta de ambición para integrarlas en el mundo textual de las traducciones de Nagy, pero este rasgo también tiene otra consecuencia menos favorable: su estado desapercibido también hace que intentar argüir en favor de la diversidad estilística y textual de Lorca es bastante más difícil con los textos húngaros que con los originales, ya que la mayoría de las traducciones dramáticas es posterior a los fundamentos críticos que concebían al autor español sobre todo como poeta, aun si el componente ideológico no ha alterado a los dramas en la misma dirección y con la misma magnitud que a su poesía. Con referencia a la actualidad, pocos consideran que Lorca conserva su rango como dramaturgo destacado del siglo posterior, pero las distintas escenificaciones contemporáneas de *Bodas de Sangre* y de *Yerma* indican que su obra dramática no deja de incitar y provocar a la vida intelectual húngara aun con la relegación del ideario que fue el apoyo principal de su acogida.

3.5. Otras traducciones de las obras de García Lorca

Es posible afirmar que las traducciones de László Nagy gozan de tanto prestigio que salvo algunas menciones de otras traducciones de interés sobre todo histórico, Jánosi prácticamente identifica la presentación de las versiones de László Nagy con el análisis de la recepción húngara de toda la obra lorquiana. En los subcapítulos anteriores se ha intentado presentar el estatus destacado de los textos de Nagy, pero al ser la meta de esta tesis ofrecer un panorama más detallado para abrir el camino a varias interpretaciones posibles de la obra de García Lorca, también se ha de tratar los textos de otros traductores para así analizar cómo se ha construido el mito del Lorca popular. Resulta esencial ver otros intentos hechos a base de otras consideraciones poéticas. Dicha imagen exclusiva del autor español no sólo se establece por la reverencia tal vez excesiva con la cual se aproxima a las traducciones de Nagy, también es posible registrar una falta de textos que podrían competir con los textos canonizados⁴¹⁹, lo que provoca que el trabajo literario de la (re)interpretación esté sustituido

⁴¹⁹ En comparación con la estructura de la recepción de otros autores, es posible decir que la identificación Nagy-Lorca es en absoluto fatídico o inevitable; para un ejemplo elocuente, basta mencionar las *Elegías duinenses* de Rilke, asequibles en varias versiones de distintos autores que pueden evaluarse como competentes, inspiradas y autónomas, textos que entre sí construyen una impresión del original sin que cualquiera de ellos precise de exclusividad o proponer competir con el mismo Rainer Maria Rilke.

por el espectáculo que atestigua la única competición presente a nivel textual entre Nagy y Lorca, imposible de entrever del todo por la mayoría de los lectores al no ser hispanohablantes.

De los demás traductores de García Lorca, tan solamente a partir de un valor cuantitativo, se puede destacar a László András, primer intérprete del *Romancero Gitano* y del *Llanto de Ignacio Sánchez Mejías* además de ser traductor de *El público* y de *Comedia sin título*. Basta leer su versión de este segundo para comprobar que para András no se trata de llevar a cabo una domesticación del autor español encajándole en una construcción ideológica⁴²⁰: su *Llanto...* carece de soluciones tan inspiradas y autónomas como las de Nagy, pero tampoco insiste en construir un autor 'húngaro' de alguien que no lo es. Evidentemente, no logra llenar los versos lorquianos con la misma intensidad que Nagy, por ejemplo, en los versos "buscaba el amanecer / y el amanecer no era", donde Nagy ponía "busca el alba, no la encuentra / la bahía de la noche ciega bostez", András se limita a extender una palabra en un sintagma y sustituir el copulativo de Lorca por el verbo *encontrar*: "buscaba el rubor del alba / pero no encontraba el alba"⁴²¹: deja al lector con una imagen menos que Nagy, pero conserva el tiempo verbal y la sintaxis de Lorca (en la versión de Nagy, los cuatro primeros versos de la estrofa son una frase). Para András, los jazmines no tapan la vista milagrosamente de la sangre derramada: "¡Avisad que el jazmín deje / caer su pétalo blanco y chico!"⁴²²: aunque su semantización tampoco parece del todo justificada (Lorca no especifica sobre qué hay que avisar a los jazmines), no sale de la atmósfera de miedo, ansiedad y desesperación del original.

Luego también es acertado anotar que los medios de András parecen insuficientes a la hora de tratar la imaginería lorquiana ya que su traducción no deja de aproximar y semantizar incluso lo banal lo que en castellano es abstracción y complejidad. "Y como un torso de mármol / su dibujada prudencia" se traduce como "Para las proporciones de torsos de mármol / su cuerpo había sido la medida"⁴²³. András descarta la representación de una característica interna identificada con un objeto de arte del original para dar una imagen clara y subrayada de la hermosura corporal de Sánchez Mejías: aquí la licencia poética del traductor mueve el texto hacia un lenguaje poético más regular. Sin embargo, en otra parte

⁴²⁰ Ver VARIOS AUTORES: *Torreádorsirató. Válogatott versek és színművek*. Európa, Budapest, 1957. pp. 229-236.

⁴²¹ "Kereste a hajnal pírját, / de a hajnalt nem találta.", VARIOS AUTORES: *Torreádorsirató. Válogatott versek és színművek*, op.cit., p. 231.

⁴²² "Szóljatok, hogy pici fehér / szírmot pergessen a jázmin!", VARIOS AUTORES: *Torreádorsirató. Válogatott versek és színművek*, op.cit., p. 231.

⁴²³ "Márványtorzók arányához / az ő teste volt a mérce", VARIOS AUTORES: *Torreádorsirató. Válogatott versek és színművek*, op.cit., p. 232.

quizás más destacada ("aquí no quiero más que los ojos redondos / para ver ese cuerpo sin posible descanso") justamente asume el significado más complicado que Nagy ha simplificado con el anhelo de la resurrección identificando la falta de descanso con el estado vivo. Andrés omite el punto de vista humanista que no es del todo propio al original, y en consecuencia tampoco ofrece la alternativa banal de Nagy, sino la vista apasionadamente pasiva según la compuso García Lorca: "Sólo miremos con grandes ojos redondos a ese cuerpo / que nunca más podrá tener descanso"⁴²⁴.

A pesar de que Andrés también emplea unas soluciones cuestionables en otras partes del *Llanto...*, (como el uso del posesivo en los títulos adoptado por Nagy en su traducción posterior), podría alegarse que ni con respecto a este poema emblemático ni en otras obras de Lorca tiene el propósito de producir evidencias textuales de la validez de la corriente neopopular. Su conclusión también se enfoca en el habla del poeta que conserva el recuerdo del difunto, pero sin juzgarlo eterno: "su recuerdo se mecerá cual viento triste por los olivos"⁴²⁵, por lo tanto, tampoco se trata de la victoria unánime e incuestionable de la poesía sobre la muerte: en vez del mundo esencialmente intacto de Nagy cargado con lo trágico atemporalmente válido, se percibe un texto más o menos intacto de Lorca en húngaro. Esta puede ser la razón que justifique que la traducción de Andrés no obtuvo la fama de la versión de Nagy⁴²⁶, por transmitir un poeta español del cual (y de cuyo contexto literario y cultural) se sabía poco y que de por sí interesaba menos, frente a la traducción posterior del poeta húngaro, quien además estaba más consciente del ideario que le rodeaba y de las exigencias de su público contemporáneo.

En cuanto a las traducciones, o quizá mejor dicho, reinterpretaciones, de György Faludy ya mencionadas anteriormente, es posible afirmar que, a causa de la situación de su autor que pasó gran parte de su vida fuera de Hungría, se hallan textos que también están fuera de la influencia neopopular. Sin embargo, es menester investigar algo más detalladamente a este conjunto, ya que, por muy poco que haya marcado la recepción lorquiana en la conciencia literaria húngara, para cumplir con la tarea de presentar alternativas potenciales frente al Lorca bartokiano, homogéneo y de una recepción sin problemas, es

⁴²⁴ "Csak nagy kerek szemekkel nézzük itt ezt a testet, / amelynek soha többé nem lehet nyugovása." VARIOS AUTORES: *Torreádorsírató. Válogatott versek és színművek*, op.cit., p. 234.

⁴²⁵ "Emléke mint a bús szél leng majd az olajfák közt.", VARIOS AUTORES: *Torreádorsírató. Válogatott versek és színművek*, op.cit., p. 236.

⁴²⁶ En las *OOCC* publicadas en Hungría en 1967, tanto el *Romancero* como el *Llanto...* sólo incluye las traducciones de Nagy, aunque otras traducciones de Andrés sí figuran en la edición. Podría argumentarse que esta publicación editada por Tamás Katona procuraba limitarse a las "mejores" traducciones: igual los textos lorquianos no se juzgaban de tal complejidad como para suponer la necesidad de publicar otras versiones del mismo texto original; es posible descartar la falta de atención al autor, en estos años ya conocido en profundidad y laudado por el público húngaro.

imprescindible prestar alguna atención a la aproximación de Faludy.

El primer fenómeno que salta a la vista en cuanto al Lorca de Faludy es su contexto: la edición que recoge a estas traducciones no está dedicada a García Lorca ni a la literatura española o a la del siglo XX⁴²⁷: el único criterio al que se hace referencia en la antología es que son los poemas traducidos por György Faludy⁴²⁸. Su nombre aparece en la portada como si fuera el autor, se reconoce su papel de traductor en la página 3. Debido a la circunstancia en la que tanto la poética del autor como los mismos textos estaban fuera del canon oficial de la época y también de sus exigencias y restricciones culturales tratadas a principios del capítulo 2, se trata de un volumen de traducciones de menos motivación ideológica posible. Sin embargo, el espacio libre consiguiente tampoco se logra rellenar con unos esfuerzos poéticos para aproximar al lector más a García Lorca en lengua húngara: Faludy se aprovecha de su licencia para recomponer los textos lorquianos bajo la influencia de un ideal poético anterior, el de los poetas que pertenecen al *Nyugat* emblemático de la entreguerra⁴²⁹.

Con respecto a la métrica, se ha tratado en detalle la tensión entre la disciplina de Nagy, que pretende lograr a la perfección monótona, y la arbitrareidad de Lorca, que acerca su lenguaje poético al lenguaje hablado. Faludy presenta una divergencia con respecto a ambos: por un lado, utiliza la rima de una manera poco justificable en base a los originales (Por ejemplo, *La aurora* suya tiene poco que ver con el original del *Poeta en Nueva York* en verso libre: Faludy lo traduce en estrofas de cuatro versos, con unas rimas que varían entre ABAB, AxxA y xAxA⁴³⁰), pero fiel al ideal de Kosztolányi quien adornó con rimas hasta a los haikus japoneses⁴³¹. Repite el mismo esquema en *La luna asoma*: el traductor opta por las rimas xAxA en cada estrofa aunque Lorca no utilizara rimas en absoluto; además, aquí también es posible registrar una alteración elocuente: en la tercera estrofa ("Nadie come naranjas / bajo la luna llena. / Es preciso comer / fruta verde y helada") Faludy escribe "Bajo la luna llena / que nadie mastique naranjas. / Es más apropiado comer / fruta helada, verde e

⁴²⁷ FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., 602-616.

⁴²⁸ Cabe mencionar que en el prefacio a la edición de 2005, Faludy dice que su propósito fue "traducir los mil poemas más hermosos de la literatura mundial" ("a világirodalom ezer legszebb versét szeretném lefordítani", en: FALUDY, György: *Test és lélek.*, op.cit., p. 5)

⁴²⁹ Podría categorizar esta elección suya como anacronismo a medias: por un lado, el mismo Faludy nacido en 1910 pertenecía a este ámbito literario tanto biográfica como poéticamente; a su vez, estos textos se publicaron con un retraso medible en décadas con respecto a su redacción original; por último, también se ha de mencionar que debido a la tremenda influencia de esta revista, gran parte de los hablantes no literatos de hoy en día identifican el estilo poético con esta manera de escribir de hace cien años.

⁴³⁰ Hajnal New Yorkban, FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p. 623.

⁴³¹ "En cuanto a los haikus, tenía por mi maestro a Kosztolányi [...] siempre me orientaba el principio que traduzco poemas y no formas poéticas" ("A haikuban Kosztolányit tekintetem mesteremnek [...] mindvégig azt az elvet tartottam magam előtt, hogy verseket, és nem versformákat fordítok." ver FALUDY, György: *Test és lélek*, op.cit., p. 19.) Nótese que de la categoría de *poema* Faludy más o menos excluye el verso libre.

inmadura.⁴³² No sólo se aprecia cómo viola al sentido primario la prioridad de un vocabulario selecto – *rág* (masticar) en vez de *eszik* (comer) – y la presencia de un imperativo que poco añade al texto además de destacar la voluntad del yo lírico en un poema sobre todo descriptivo⁴³³, sino también cómo trasluce la *necesidad* de Lorca ("preciso") en *moraleja* ("apropiado").

La reinterpretación del poema sin título [*Arbolé arbolé*] indica que el estado de Faludy, alejado del ambiente literario oficial tampoco le salvó de usar los mismos tópicos acerca de lo español como hizo Németh o bien Babits: los jinetes se vuelven *hidalgos*, su traje azul se traduce con el latinismo llamativo en húngaro 'azúrkék'; los pretendientes de la muchacha son representantes idealizados del varón español: Faludy omite el diminutivo de *torerillo* ('bikaviador'), por algún motivo no son tres sólo dos, además, sus "trajes de color naranja / y espadas de plata antigua" aparecen como "dolmanes / dorados y espadas de plata"⁴³⁴, aumentando el nivel del decoro de su vestido y omitiendo la mención acerca del estado de su armadura. Este texto muestra una estilización paralela con la de Nagy: la niña cuya descripción física se limita a que es "del bello rostro" en húngaro aparece como "preciosa" ('gyönyörűszép'). A pesar de su declarada negligencia de la forma rítmica, el traductor trata el verso recurrente "la niña no los escucha" con más énfasis en la rima del romance que en la función estructural de la repetición o en la contribución que su actitud aporta a su carácter: la rima del verso 8 ('barna') hace que dos versos más abajo la reacción de la protagonista sea "la niña no habla, no lo oye"⁴³⁵.

Aunque estas exageraciones debidas al ideal estético ya mencionado de Faludy son recurrentes a lo largo de todas sus traducciones lorquianas, es posible afirmar que Faludy insiste menos en ser fiel a sus ideas que como se ha investigado en el caso de Nagy. Por ejemplo, su *Gacela de amor imprevisto* transmite el texto original prácticamente sin ningún desliz o exceso, hasta insiste en conservar los elementos de referencia sexual (*vientre, cintura, simiente*). Sin embargo, el tono dominante es el del *Nyugat*, teñido de impresionismo y de musicalidad, que oculta lo menos posible a la vez que trata de embellecer tantos elementos como se presenten. En *Camino*, Lorca presenta un misterio apoyado con la modalidad sintáctica ya que entre las preguntas y las negaciones la única afirmación que menciona a su

⁴³² "A telihold alatt en / rágjon gyümölcsöt senki. / Illendőbb zöld, éretlen, / jeges gyümölcsöt enni." FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p. 616.

⁴³³ Ver también el último verso: "zokogni kezd zsebemben." ('se pone a sollozar en mi bolsillo') frente al verso lorquiano que no indica ni el comienzo de la acción ni introduce el posesivo: "sollozo en el bolsillo".

⁴³⁴ "Aranyárga / dolmányokban, ezüstkarddal", FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p. 618. Además, Faludy tampoco conserva el texto lorquiano en cuanto a su título, bautizándole como *Olivos* ('Olajfák') a la vez que omite los dos versos "Arbolé arbolé / seco y verde." tanto del principio como del final.

⁴³⁵ "A leány nem szól, nem hallja", FALUDY, György: "Federico García Lorca versei". op.cit., p.618.

destino es con una metáfora: "esos caballos soñolientos / los llevarán, / al laberinto de las cruces / donde tiembla el cantar". Faludy pone en evidencia que se trata de un cementerio: "donde ni uno cantará / entre las cruces sepulcrales"⁴³⁶, y tampoco es más partidario de lo fragmentario que Nagy: su traducción presenta una alteración regular de octasílabos y heptasílabos aunque el original utilice versos algo arbitrarios en un intervalo de tres a nueve sílabas.

Dada la circunstancia mencionada por Takács de que, evidentemente simplificando el problema, el húngaro expresa lo mismo con menos sílabas que el castellano, y la que el poema de Faludy tiene bastante más extensión, podría alegarse que con la insistencia sobre la métrica regular, el traductor prácticamente ha conseguido bastante espacio para escribir un poema él mismo ampliando el de García Lorca. Para Faludy, no se trata de ningún *naranjal*, el camino se estrecha "bajo cielos naranjas"⁴³⁷, los jinetes son "jinetes andaluces"⁴³⁸, pero tal vez el ejemplo más elocuente de su "Lorca extendida" se presenta con otra imagen lorquiana, la de "con siete ayes clavados": ante lo sencillo del *ay*, Faludy se aprovecha para explicar igual que con las *cruces* anteriores: "con la daga de los siete pecados capitales en su corazón"⁴³⁹. Donde Lorca utiliza expresiones densas para multiplicar los sentidos y las implicaciones posibles de sus palabras, Faludy, algo similar al método de Nagy, inscribe estos significados potenciales dentro de su concepto estético, por ejemplo, identificando a la Córdoba "lejana y sola" como "hogar lejano de mi corazón"⁴⁴⁰ en *Canción del jinete*.

Para comprender por qué estas traducciones publicadas tras la modificación del panorama literario no han podido alterar el paradigma existente establecido en los años sesenta con respecto a García Lorca, resulta más relevante aquello que Faludy omitió de su mundo textual vasto y abundante. En el análisis se ha reflejado que el traductor rellena lo fragmentario y explica lo implícito, pero al fin y al cabo se trata del mismo esfuerzo de domesticación con el cual Nagy pensaba integrar a Lorca en el ámbito bartokiano. La única diferencia es que en esta ocasión se trata de un ideario sino de un sólo autor; podría hablarse de una diferencia moral no insignificante en cuanto al aprovechamiento del respaldo público y estatal, pero ello solo tiene significado a la hora de juzgar a la moralidad de los dos autores, una cuestión que queda bastante lejos de los propósitos de esta tesis: a nivel textual, se aprecia que tanto Faludy como Nagy muestran poca flexibilidad en cuanto a las soluciones autónomas

⁴³⁶ "Hol a sírkersztek / közt majd egy sem dudorász", FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p. 617.

⁴³⁷ "Narancsszín egek alatt", FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p.617.

⁴³⁸ "Lovas andalúz", FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p.617.

⁴³⁹ "Szívében a hét halálos / bűn törével", FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p.617.

⁴⁴⁰ "Szívem messze távola", FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p. 620.

del mismo Lorca.

Por ejemplo, en cuanto a lo carnal: en *Lucía Martínez*, antes que cualquier otro impulso, el hablante de Faludy declara su amor: "Lucía Martínez, amor mío."⁴⁴¹ En los versos siguientes también se nota este idilio del macho de voluntad de acuerdo con lo que se esperaría de una atmósfera española: "Cariño, te besaré hasta que / tus labios se vuelven suaves, / te tiraré del pelo, y tomo / el alba rosa de tu concha."⁴⁴² Aquí el lenguaje poético oculta la agresión explícita del original: "Aquí estoy, Lucía Martínez. / Vengo a consumir tu boca / y arrastrarte del cabello / en madrugada de conchas.", hay que tener en cuenta que en castellano, no se trata de cariño, de la intención de establecer una complicidad (a lo que aludiría la *suavidad* de Faludy), lo esencial del poema se pone de relieve mediante el acto único de 'arrastrar'. Salvo la admisión del motivo sexual de 'concha': la única referencia bélica es la *tomada* ("beveszem") que, como mucho, matiza la virilidad del conquistador enamorado, bien educado, sofisticado y romántico.

Mientras en la versión original bastante divergente, se lee esto: "Porque quiero, y porque puedo.", que en la de Faludy se traduce como: "Abraza las curvas de tus caderas"⁴⁴³, en un tono que remite al lector hasta antes de la época del *Nyugat*, al romanticismo de segunda mano de finales del siglo XIX. Paradójicamente, aun con esta exclusión de la violación del personaje, es la versión de Lorca la que trata el tema con más peso en lo abstracto: su hablante no redacta actos consumados, sólo se perciben sus metas: "vengo a..." y su argumentación: "Porque quiero y porque puedo"; en el texto lorquiano, los sucesos son sucesos lingüísticos, actos de habla; Faludy construye el sentido sin considerar el estilo, la situación retórica, la estructura métrica y la realidad textual de esta versión original y en cierto grado de todas; en fin, la tarea de constituir una alternativa parece demasiado grande ante estas variaciones llamativas pero poco convincentes.

La mayoría de las traducciones tratadas de este modo o se inscriben en el marco ideológico mencionado en el capítulo anterior como las de Nagy, o sólo se les atribuye una importancia destacada respecto a la obra poética del traductor como en el caso de Nagy. No obstante, a la sombra del Lorca sellado por el modelo bartokiano es posible encontrar unas versiones fieles al propósito del original sin verse obligados a convertir a García Lorca en portavoz de su ideario. Evidentemente, estas versiones se asocian a la poesía menos conocida del autor español, dado que sus obras de atención destacada fueron apropiadas por los autores

⁴⁴¹ "Lucía Martínez, szerelmem." FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p. 619.

⁴⁴² "Addig csókollak, kedvesem, / amíg puhulni kezd a szád, / hajadat húzom, s beveszem / kagylód rózsálló hajnalát." FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p. 619.

⁴⁴³ "Csípőd karéját átfogom", FALUDY, György: "Federico García Lorca versei", op.cit., p. 619.

húngaros que más se identificaron con él o con lo que creían que era él. No obstante, leyendo las traducciones de István Eörsi uno tiene la sensación de que en estos poemas el traductor no sentía la tentación de abusar del original en favor de su estética propia ni la voluntad arrasadora de la autoexpresión.

Leyendo su traducción de *El niño loco*⁴⁴⁴, puede apreciarse que Eörsi no percibe los pronombres recurrentes (*así, esta, otra, aquella*) con la necesidad de explicarlos (*az, ez, a másik*). Los versos sin rima tampoco sirven para lucir su sensibilidad rítmica (salvo en una ocasión, en los versos 7-8: *haszna-becsapna*); conserva el número de sílabas en casi todos los versos (hasta sigue la oscilación lorquiana), pero siempre dando prioridad a la sintaxis húngara y a las proporciones del estilo lorquiano: aquí no se encuentra ni un adjetivo de más, ningún elemento hispanizante que llame la atención al genio nacional o local de lo español o andaluz. Tal vez el logro más grande de las omisiones del traductor húngaro es la falta de semantización que marca una parte sustancial de la traducción lorquiana: Eörsi no insiste en transmitir el sentido del juego entre el protagonista y la luz, tampoco indaga demasiado en que si lo tenía: sigue la estructura léxica, rítmica y sintáctica del original para dejarlo suceder poniendo el énfasis en la ambigüedad juguetona entre nombre ("Tarde") y sensación ("la luz como la ven todos"), entre el habla en primera (vv 1-4, 7-10 y 13-17) y en tercera (vv 5-6, 11-12, 18-19) persona, matizando el perfil del Lorca serio y responsable y poniendo en evidencia que el tono infantil, consecuencia de la mencionada ambigüedad fundamental, es una fuerza textual tan importante en el arte de García Lorca como la inspiración de la tierra andaluza.

Tampoco puede omitirse la referencia a unas huellas de otra consideración poética: la que pone el énfasis en transmitir el sentido primario del texto, dejando por completo la construcción estética en manos del lector. Este acercamiento puede aplicarse más al Lorca de *Poeta en Nueva York*, ya que el verso libre facilita esta transmisión sin la tarea de presentar un equivalente musical del texto en español⁴⁴⁵. Lejos del enfoque de la atención centrada en la traducción del *Romancero...* y del *Llanto...*, el poeta Ottó Orbán, por otro lado, personalmente fascinado por las traducciones respectivas de Nagy según se ha hecho referencia anteriormente, presenta una versión de *Muerte*⁴⁴⁶ que es equivalente casi al pie de la letra de la

⁴⁴⁴ "Az örült fiú", en VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. I., 294.

⁴⁴⁵ Aquí se emplea este término sin distinguir entre la consideración del ámbito literario de aquel entonces que bajo musicalidad sobre todo entendía una impresión al fin y al cabo armónica. Esta impresión fue evocada por la rima, el ritmo fijo y la sonoridad vocálica y otra consideración tal vez más rigurosa que no diera por válidos los fundamentos ya mencionados de los neopopulares. Se entienden como fundamentos los atributos del carácter nacional, su relación con el lenguaje y el estilo o bien el trato gratuito de la categoría del alma o genio local o popular. Este subcapítulo no trata la veracidad de los postulados bartokianos sino del efecto de los mismos.

⁴⁴⁶ "Halál", en VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. I. 409.

versión original. Aquí no se halla ni el menor esfuerzo de semantización por parte del intérprete quien tampoco pone énfasis en el cómputo silábico ni en la estilización del texto lorquiano hacia cualquier norma pasada o presente: Orbán no sigue la solución habitual de transformar las asociaciones como "rebaño de luces y alaridos" en unas conjunciones húngaras *fény-nyáj* o *sikoly-nyáj*, sino una estructura completa, ajena al habla poética y dos sílabas más larga: "a fényeknek és sikolyoknak [...] nyájait". Hasta se atreve a duplicar un verso si el caso particular impide una expresión tan densa como la del castellano: "¡qué serafín de llamas busco y soy" se vuelve "¡qué serafín de fuego y llamas busco, qué fuego y llamas serafín soy!"⁴⁴⁷ La arbitrariedad del traductor no aproxima el texto a su ideario ni a su identidad poética, sus esfuerzos se orientan a presentar el equivalente del original tal y como se lee en su lengua primaria. En nombre de esta meta, Orbán establece sus prioridades, es decir, prefiere representar la serie de imágenes lorquianas sin rellenar los espacios entre ellas y sin ofrecer apoyos estilísticos o semánticos.

Puede apreciarse que en última instancia una interpretación diferente al paradigma normativo de la época – con respecto a Lorca: el neopopularismo – tiene evidencias textuales (por escasas que sean) para alterar el rostro del autor español conforme a las expectativas húngaras de aquel entonces. Sin embargo, el tono dominante del Lorca húngaro queda bastante lejos de una actitud polémica, como es posible observar en el libro prácticamente contemporáneo de Jánosi. En este estudio se ha intentado identificar los segmentos más problemáticos de la recepción lorquiana en Hungría; pero es necesario ilustrarlos aun más a partir de una referencia tal vez lejana a primera vista. En su monografía, Feal Delibe concluye que la obra de Lorca inscribe su perfil "(el perfil riguroso de su palabra original e insustituible) en la masa neutra de una lengua"⁴⁴⁸: el trato monolítico y sintético con el que se lee y se traduce a García Lorca hace que este contraste tenga poca relevancia en húngaro: la impresión fundamental de las versiones de Nagy no ponen de relieve el drama o lo poético del individuo único ante dicha masa: el mecanismo del *Romancero...* y del *Llanto...* emblemáticos y definitivos presenta un personaje lírico que como poeta "inequívoco" (como declaraba Nagy, ver notas 237 y 353) representa el lenguaje sublime y la pasión sangrienta de una tierra arcaica e intacta, superior a las vicisitudes históricas y a las incongruencias internas de la condición humana.

En este sentido, es posible resumir las consecuencias de la gran influencia de Nagy: por un lado, se notan sus logros líricos apenas superables y al mismo una exclusividad

⁴⁴⁷ "Milyen tűz és láng szeráfot keresek, milyen tűz és láng szeráf vagyok!", VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. I., 409.

⁴⁴⁸ FEAL DELIBE, Carlos: *Eros y Lorca*. Edhasa, Barcelona, 1973. p. 265.

confiada del ideario del cual brota y en favor del cual se posiciona. Estos dos factores determinan el panorama receptivo de García Lorca en húngaro, lo que permite notar cierta ironía en el hecho de que los textos del mismo Lorca poco tienen que ver con ellos; pero es tal vez más importante subrayar que en esta distribución literaria, Lorca sigue ligado a los altibajos de la recepción de László Nagy. Este rasgo peculiar explica el punto de vista de Jánosi desde el cual la acogida de Lorca es de hecho la crónica de una marcha triunfal sin la menor sombra de duda o mención de la posibilidad de un malentendido fundamental acerca de su obra.

En resumen: la evaluación de las traducciones lorquianas lleva el sello del genio en ellas, y como este sello no está marcado por el nombre de García Lorca sino por el de László Nagy, la oscilación, en fin, la historia de la recepción lorquiana en Hungría depende de los cambios que rodean a este último: en los años sesenta y setenta el carácter del traductor destacado contribuyó a nivel extraordinario al éxito de *todas* las obras lorquianas. Desde la pérdida del rango excepcional de la literatura neopopular, es posible registrar una pérdida de interés también en cuanto a García Lorca. No obstante, el cambio de paradigma asociable a la categoría del posmodernismo ofrece múltiples senderos posibles para un concepto alternativo (o varios) en cuanto al autor español. Esto puede causar que las traducciones hasta ahora protegidas por el *noli me tangere* de la reverencia debido al representante máximo del poeta-vate László Nagy, descartando su rango de calidad única lleguen a ser variantes interesantísimas del mundo diverso de García Lorca⁴⁴⁹.

La presentación de la recepción de un autor en un ambiente literario no puede quedar completa sin investigar las huellas que dicho autor ha dejado sobre la creación literaria del ambiente en cuestión. Tras haber indagado en la crítica y las traducciones que constituyen el marco receptivo, dentro del cual García Lorca se concibe en húngaro y los aspectos formales de los textos concretos mediante los cuales el autor español comunica con su público, se estudiará la influencia que ejerció sobre la producción literaria húngara.

⁴⁴⁹ Algo lejos de llegar a la percepción de la literatura española en Hungría (de menor importancia frente a las literaturas 'grandes', fiel a lo tratado en el capítulo segundo del gusto literario húngaro), es posible constatar que ciertas traducciones intocables ya están sujetas a una revisión que sin el propósito de reemplazar las versiones canonizadas, intenta diversificar el acceso a los originales. Basta mencionar el trabajo de Ádám Nádasy respecto a *La divina comedia* asociada hasta hoy en día a la autoridad sobresaliente del *Nyugat*, Mihály Babits.

4. El autor y el muerto. La influencia de García Lorca sobre la producción literaria húngara

4.1. Lorca y Miklós Radnóti

4.1.1. Consideraciones previas, la primera entrada y repercusión de García Lorca en la literatura húngara

Según afirma Tolnai, García Lorca ha ejercido "un efecto extraordinario [...] sobre los lectores, pero también sobre la evolución de nuestra poesía"⁴⁵⁰. En este capítulo se tratará de presentar las características de esta influencia. Antes de entrar en detalles respecto a ella, se ha de afirmar que a diferencia de los antecedentes críticos en mayor parte ya tratados en los capítulos anteriores, se procurará hacer una distinción entre la influencia registrada a nivel de homenajes y referencias explícitas y la influencia más implícita de la poética de los autores tratados. Es necesario hacer esta distinción porque se trata de un autor extranjero cuya primera huella sobre la literatura húngara se sitúa completamente fuera de su creación literaria, ya que su primera mención se puede hallar en las noticias sobre su muerte. Por lo tanto, también es posible hablar de una importancia destacada en cuanto a la influencia del destino biográfico de Lorca que, como se observará más adelante, relega a un plano secundario las consideraciones poéticas y textuales que sus obras literarias podrían ofrecer.

Una aproximación que enfatice más sus reservas ante la unidad superior y catártica de vida y arte, es decir, del destino personal y de las obras del autor, se encuentra sin apoyos por el estado apenas cuestionado de García Lorca como autor sobre todo 'popular'. También se ha de mencionar la circunstancia en la que otras corrientes estéticas que tuvieran como objetivo la suposición o el llevar a cabo la alienación textual con respecto a la realidad histórica de su autor (como las vanguardias o el existencialismo⁴⁵¹) no disponían del consentimiento moral de la época al igual que tampoco tenían el visto bueno de la política cultural de aquel entonces.

Al mismo tiempo, la divergencia de los análisis textuales siguientes induce a otra distinción tipológica: la que es posible establecer entre la *influencia* literaria de un autor sobre otro y las consecuencias más indirectas de ciertas *constelaciones* que no se deben a la lectura

⁴⁵⁰ "Rendkívüli hatást [...] az olvasókra, de költészetünk fejlődésére is". TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., p. 44.

⁴⁵¹ La parte de las vanguardias asimilada a la moda literaria húngara de la época con el término *surrealismo popular* servía como alternativa del estilo preferido del *realismo socialista*. Con la investigación de la influencia lorquiana sobre la poesía de Illyés y de Nagy se tratará en detalle cómo podía encajar la poética lorquiana dentro de estos marcos.

de García Lorca por la contemporaneidad o posterioridad húngara sino al contexto sociocultural, histórico o estético que provoca respuestas equiparables⁴⁵². Aunque esta segunda categoría no pueda identificarse como efecto literario tal cual del autor español sobre los literatos húngaros, tampoco es posible omitir su mención y presentación ya que estas constelaciones ofrecen unos paralelos y bifurcaciones imprescindibles para el entendimiento del concepto que se tiene de Lorca en Hungría.

Además de las peculiaridades ya mencionadas, este capítulo tiene otro atributo distintivo con respecto a los anteriores que precisa de una explicación: el trato más o menos estrictamente cronológico de los autores sobre los cuales Lorca ejerció cierta influencia. Se ha estudiado ya que la recepción crítica del poeta español muestra una coherencia estable o hasta podría decirse inerte cuya presentación no necesita de un desarrollo lineal, ya que los conceptos básicos de Németh en los años cincuenta son más o menos idénticos a los de Tolnai en los sesenta y los ensayos posteriores de Csoóri tampoco alteran radicalmente a la imagen que se ha establecido de García Lorca. Es posible hacer la misma referencia con respecto a las traducciones lorquianas: salvo unas excepciones respetables, el mundo lorquiano no está sujeto a una revisión textual a nivel de la traducción, basta mencionar el estatus *noli me tangere* del *Romancero...* y del *Llanto...* de Nagy.

No obstante, el fenómeno de Lorca, visto desde los textos literarios que muestran huellas más o menos explícitas de su inspiración, no son comprensibles entre las posibilidades que ofrece la estructura monolítica: el momento histórico y extraliterario en el cual Miklós Radnóti se entera de la muerte de García Lorca es necesario para comprender el significado de su nombre como referencia en sus poemas; esta entrada es definitiva en cuanto a la asimilación de Lorca en el mundo de Gyula Illyés. Este hecho es paralelo a la apoteosis que László Nagy lleva a cabo en su propio panorama literario; la actitud poética de ellos dos tampoco tiene menor importancia a la hora de ver la función de Lorca en las obras de István Baka o de Sándor Csoóri etc.

A pesar del propósito de ofrecer un inventario lo más completo posible dentro de este linaje, no se trata de una descripción exhaustiva: este estudio se limita a plantear las

⁴⁵² El uso del término *equiparable* es limitado, pues suponer que se trata de *equivalencias* ofrece la tentación de desembocar el texto crítico presente en otra justificación de la imagen del Lorca 'húngaro'. Ver por ejemplo el estudio de MESTER, Yvonne: "A «csodás való» Tamási Áron és Federico García Lorca színjátékaiban". *Új Írás*, 1990/7. 98-107. Aquí la autora da por hecho que ambos autores se servían del "tesoro cultural del pueblo que brillan poesía" ("a népi kultúrkincs költészettől csillogó ékszerei", p. 98) sin considerar las diferencias de sus categorías fundamentales en los dos ámbitos culturales respectivos. Evidentemente, el concepto fundamental no puede dejar de violar la integridad del universo lorquiano, identificando *Don Perlimplín* como farsa (p. 104) o dando por consumado el acto sexual entre los amantes de *Bodas de Sangre* (p. 107). Entre la imagen de un Lorca íntegro pero desconocido en Hungría y otro mutilado para que sea admitido como 'húngaro', esta tesis no duda en optar por el primero.

cuestiones y los problemas fundamentales de este aspecto sobre la recepción lorquiana. No tiene como meta una conclusión afirmativa apoyada sobre una enumeración enciclopédica, fiel a la suposición característica de toda la tesis, según la cual, la recepción literaria de un autor notable está más regida por una dinámica diversa que por una reverencia definitiva y constante; por lo tanto, tal recepción nunca puede darse por concluida.

Evidentemente, este dinamismo se ve obstaculizado por varios factores. Se ha tratado ampliamente la circunstancia definitiva por cual la primera huella de García Lorca en la literatura húngara fue su asesinato. Aunque tal vez tampoco es menos importante que el poeta quien fue su "descubridor"⁴⁵³, Miklós Radnóti, también tiene una biografía que imposibilita una aproximación ajena a lo mítico. Cabe mencionar que el lorquista más conocido en Hungría es su biógrafo Ian Gibson: sin restarle méritos al investigador sobresaliente y a su trabajo minucioso, es curioso que el interés del público húngaro se oriente en primer lugar hacia la *vida* de García Lorca: tampoco es de sorprender que los textos que intenten relacionar a él con Radnóti normalmente se limiten a "comparar las circunstancias de su muerte" o a subrayar las menciones entendidas como presentimientos de su propia muerte que el poeta húngaro hace en su poesía sobre su colega asesinado⁴⁵⁴.

Sin embargo, al sustraer el rol del fascismo, que acabó con la vida de ambos poetas, es posible comprobar que tanto su actitud poética con respecto a las vanguardias y a la tradición como las respuestas que dieron al problema de su personalidad expuesta a la extrañeza (García Lorca por su homosexualidad; Radnóti por su origen judío) ofrecen posibilidades de una comparación quizás más relevante. Pero antes de tratar estas consonancias tal vez más interesantes, aunque seguramente menos tangibles en detalle, es necesario repasar las menciones y evocaciones directas que Radnóti hizo del poeta español.

Con respecto a la búsqueda de Németh que resultó en el hallazgo de Ortega y Gasset, ya se ha mencionado en el capítulo 2 el interés heterogéneo que los intelectuales húngaros tenían hacia España. Este interés tenía motivos sobre todo históricos y concebían un parentesco entre los dos pueblos en la periferia del mundo occidental; el interés espontáneo, cultural e individual no tenía mucha importancia. El poema de Radnóti *Elegía* justifica esta prioridad de la realidad inmanente: el texto fechado en 1936 por su autor hace alusión implícita a la España en plena guerra civil: "Ya viene el otoño allí también donde / se están

⁴⁵³ Jánosí detalla las circunstancias de este encuentro de Radnóti con el nombre del poeta asesinado por los fascistas (JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*, op.cit., pp. 11-13) con el tono fatídico que, visto desde el estilo general de su texto, parece adecuado o por lo menos conforme con la circunstancia de que su libro es prácticamente un homenaje solemne a László Nagy.

⁴⁵⁴ GIBSON, Ian: *En Budapest con Lorca y con Radnóti*, op.cit.

cayendo las banderas de la libertad"⁴⁵⁵, aun en un contexto más indirecto y general hasta la atemporalidad de "castillos [...] quemados"⁴⁵⁶, con un vocabulario arcaizante, por lo tanto más sugerente que provocativo: "¡Danos luz, provincia ardiente a lo lejos!"⁴⁵⁷. El *hic et nunc* innegablemente presente en estos versos no alude a un contenido político. Su función es subrayar la validez del principio natural de la fugacidad, extendida al plano histórico también, afilando pero sin mover el enfoque de su poesía neoclasicista comprometida con el hombre independiente de sus circunstancias nombradas: "El alma aguanta cada vez más, / ando tácito entre muertos, / me acompañan monstruos y creencias recién nacidos / y las estrellas de luz mutable"⁴⁵⁸. No se aprecia, con las palabras de Thomas Mann, el "humanismo belicoso", más bien un universo que integra y asume el derramamiento de sangre.

No obstante, el poema compuesto dos años más tarde, *Primera égloga* ya emplea el nombre propio como indicador concreto del elemento histórico. Radnóti mantiene los elementos estructurales del género –el hexámetro, el diálogo y el espacio idílico– para mostrar un contraste aun más llamativo: "[PASTOR] Creo que conocías a Federico, dime, se escapó? / POETA: No se escapó. Hace dos años ya que lo mataron en Granada. / PASTOR: García Lorca ¡muerto!, vaya que ¡a mí no me lo dijo nadie! / ¡Qué rápido se extienden las nuevas de una guerra y el que es poeta / desaparece así! Acaso no le lamentó Europa? / POETA: Ni se dieron cuenta. Y menos mal si el viento arañando entre las brasas / encuentra versos rotos en el lugar de la hoguera y se acuerda de ellos. / Es lo que queda al final de la obra para los posteriores curiosos. PASTOR: No se escapó. Murió. Es verdad, ¿a dónde iba a correr el poeta? / No se escapó el querido Attila tampoco, sólo hacía señas de un *no* / sin parar a este orden pero dime quién lamentará que pereció frente a él?"⁴⁵⁹ Aquí puede apreciarse un trato detallado del destino del poeta ejemplificado en el de García Lorca y también en el de Attila József quien se había suicidado el año anterior a la composición de este poema, en 1937.

Curiosamente, dentro del poema Radnóti deja abierta la cuestión de si el personaje del Poeta había conocido los poemas de Lorca y hace una mención prácticamente desapercibida

⁴⁵⁵ "Már arrafelé is öszül, ahol / a szabadság zászlai hullanak", en: RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*. Budapest, Szépirodalmi, 1974. p. 114.

⁴⁵⁶ "Várok [...] perzselődnek", RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*. op.cit., p. 114.

⁴⁵⁷ "Világíts, távol égő tartomány!", RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*. op.cit., p. 114.

⁴⁵⁸ "A lélek egyre többet elvisel, / holtak között hallgatag ballagok, / újszülött rémek s hitek kísérek / és a vándorlófényű csillagok.", RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*. op.cit., p. 114..

⁴⁵⁹ "[PÁSZTOR:] Azt hiszem, ismerted Federicót, elmenekült, mondd? / KÖLTŐ Nem menekült. Két éve megölték már Granadában. / PÁSZTOR: García Lorca halott! hogy senki se mondta nekem még! / Háborúról oly gyorsan iramlik a hír, s aki költő / így tűnik el! hát nem gyászolta meg őt Európa? / KÖLTŐ: Észre se vették. S jó, ha a szél a parázst kotorászva / tört sorokat lel a máglya helyén s megjegyzi magának. / Ennyi marad meg majd a kíváncsi utódnak a műből. / PÁSZTOR: Nem menekült. Meghalt. Igaz is, hova futhat a költő? / Nem menekült el a drága Attila se, csak *nemet* intett / folyton e rendre, de mondd ki siratja, hogy így belepusztult?" RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., pp. 140-141.

sobre que la obra misma está destruida (una situación más trágica y menos grotesca que la verdadera: que las obras mismas ni se conocen). El rol principal de García Lorca está constituido por su muerte y el hecho de que no la evadiera, aunque la frase *nem menekült* puede entenderse como que *no se escapó* pero también que *no pudo escaparse*. (En la elección de la traducción para este estudio se ha optado por este primero porque el Pastor lo utiliza en este sentido para hacer referencia al otro poeta, Attila József, en los versos posteriores.) Este diálogo está profundamente influido tanto por las normas y atributos clásicos como por sus condiciones contemporáneas. Y es por esta razón que en cierto sentido Radnóti se aprovecha en el diálogo de estas muertes para complementar y destacar la extensión de su cosmovisión general contaminándola con una realidad periodísticamente entendida: el personaje del poeta no sólo aparece en el contraste entre uno que llega al *locus amoenus* como peregrino cansado y otro, el Pastor, que pertenece allí: también es apreciado como el ser humano expuesto a las fuerzas históricas asesinas, enfrentándolas conscientemente, con firmeza y sin parar hasta la muerte, asumiendo, representando y así salvando su posición humanística, contemplativa y pacífica.

En otro poema anterior, Radnóti da un ejemplo quizás aun más claro de la posición de García Lorca cuyo nombre ya lo usa como una referencia, pues le da el título *Federico García Lorca*⁴⁶⁰. Al lector se le presenta un destino completo sin tener conocimientos fundamentados del autor más allá de unas historias difundidas por la guerra y unas traducciones aproximadas que le proporcionaron unos amigos hispanohablantes. "Porque te quería Hispania / y los amantes recitaban tu poema / cuando vinieron, qué iban a hacer si no, / eras poeta, pues *ellos* te mataron. / Ahora el pueblo lucha sin ti / ¡ay, Federico García!"⁴⁶¹ Otra vez se halla el conflicto entre el poeta y los "ellos" indefinidos que le asesinan por ser lo que es; pero no es menos interesante el papel fundamental del amor asociado al poeta español: no sólo le quería su patria llamada por su nombre histórico y altisonante, *Hispania*, sino también el lector se percata de que su poesía es para que lo reciten "los amantes"; en fin, se trata de una relación idílica entre el autor que ofrece versos para los amantes y su público.

En este punto lo problemático no es que Radnóti construya esta relación esquemática para preparar el acontecimiento chocante que le mataron por ser poeta. Como característica de un texto lírico, esta estructura retórica podría calificarse como estéticamente eficaz y lograda.

⁴⁶⁰ Al observar la fecha de 1937, recuérdese que las primeras traducciones lorquianas no se publican hasta después de la Segunda Guerra Mundial, las traducciones de Nagy y las *OCC* en húngaro salen en los años sesenta, es decir, el fenómeno literario del poeta asesinado antecede a los mismos textos con varias décadas.

⁴⁶¹ "Mert szeretett Hispánia / s versed mondták a szeretők, - / mikor jöttök, mást mit is tehettek, / költő voltál, - megöltek *ők*. / Harcát a nép most nélkülöd víjja, / hej, Federico García!" RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p. 148.

Es más interesante que, en pos de la verdad, la percepción literaria húngara prefiere la construcción de una ficción antes que admitir su ignorancia como punto de inicio para luego dejarse llevar por los textos mismos del autor. Por lo tanto, también hay que alegar que dicha preferencia de lo ficticio y propio ante lo factual y ajeno tampoco carece de antecedentes en este ámbito⁴⁶². Como esta ficción sirve de fundamento para las conclusiones literarias acerca de García Lorca, tampoco se puede argüir contra sus componentes sin cuestionar toda la construcción mitificadora que se identifica como 'el Lorca húngaro'. Con respecto a este poema, el amor de Lorca es el amor a lo español/hispano que en su interpretación húngara no se analiza sino que se sintetiza con el idioma del lector (igual que el inventario de los efectos de las traducciones de Nagy también aspira a representar la cultura y el contexto de los originales en vez de la actitud que su lenguaje tiene en relación con los mismos).

Por lo tanto, aunque los neopopulares pueden considerarse como los herederos y seguidores primarios de García Lorca, en absoluto eran los únicos que pensaban en símbolos y naciones acerca de su héroe. De acuerdo con lo tratado hasta ahora, esta bienvenida y este lamento excepcionalmente simultáneos llaman la atención por el nombre y por el personaje supuesto del poeta difunto, pero poco pueden contribuir a desvelar las ambigüedades de la poética lorquiana: un poeta amado por Hispania no es compaginable con el que "cuando [...] habla de amor, su palabra nos suena siempre a juego. Cuando habla de sexo, nos estremece de autenticidad"⁴⁶³.

Además de las condiciones de su público acogedor, la lectura húngara de García Lorca también fue determinada por el contexto histórico que restringió el alcance de una interpretación posible a la apoteosis del poeta frente a un universo sangriento. Este poema de Radnóti aparece en su libro póstumo *Tajtékos ég* (Cielo espumoso) publicado en 1946, justamente después del primer poema titulado *Hispania, Hispania* impregnado de un compromiso explícito por la libertad del pueblo español. A pesar del valor moral del gesto y del destino chocantemente paralelo de los dos poetas, es posible alegar que el predominio de lo biográfico ante lo textual es bastante desventajoso desde un punto de vista posterior más enfocado en la clarividencia estética que en la afirmación ética. No obstante, los mundos textuales, las actitudes de los dos autores frente a las corrientes estéticas y políticas de su época, en fin, su obra ofrece bastante más datos a tratar que una mera presentación desgarradora de dos víctimas del fascismo. Lejos del propósito de subrayar la importancia de

⁴⁶² Para la contaminación de realidad histórica y ficción literaria, ver también a las consideraciones de Szilárd Borbély, como por ejemplo: "A falta de algo mejor, la nación húngara moderna se formó basada en el acto de tomar en serio a textos literarios" ("A modern magyar nemzet – jobb híján – irodalmi szövegek halálkomolyan vételéből formálódott ki", en su serie 2flekken, *op.cit.*)

⁴⁶³ UMBRAL, Francisco: *Lorca, poeta maldito*, *op.cit.*, 185.

su muerte que al fin y al cabo le resta importancia a sus textos, en el subcapítulo siguiente se tratará de identificar y caracterizar unos aspectos tal vez equiparables de los textos de Radnóti y de García Lorca.

4.1.2. Vanguardia y asimilación: puntos de contacto en las obras de Radnóti y García Lorca

Al buscar los sustratos de la poética de los dos autores que podrían servir como base para realizar una comparación más fundada en los textos mismos que en las incidencias históricas y políticas, no puede pasarse por alto la influencia peculiar de las vanguardias sobre la creación literaria de Radnóti y de Lorca (y también la de Hungría y la de España, ya que aun sin forzar una analogía posible parece adecuado afirmar que la literatura de ambos idiomas reaccionaba con cierta ambigüedad ante las tendencias nuevas de los principios del siglo pasado). Si Bosch alega que la imaginería lorquiana es "más surrealista que el surrealismo" aportando que gran parte del material lorquiano tratado es contemporáneo o hasta anterior a la proclamación de Bretón hecha en 1924⁴⁶⁴, permitiría la afirmación de lo mismo acerca del Radnóti que se da a conocer en sus primeros libros.

Lejos de atenerse al programa surrealista, el libro *Pogány köszöntő* (Saludo pagano) publicado en 1930 contiene los gérmenes de lo que habría podido ser una poesía en simultaneidad con las tendencias occidentales de la última moda de aquel entonces. "¡A la cumbre de tus dedos florece un beso y / en la palma de tu mano nace la sombra!"⁴⁶⁵ como se lee en el poema inaugural del libro, *Köszöntsd a napot!* (¡Saluda al sol!). Aun si estas personificaciones pueden atribuirse a la fantasía libre de una escenificación moderna de lo pastoril, las reincidencias de este tono a lo largo de todo el libro (como se aprecia en la traducción de sólo unos títulos: *Virgenes de cuerpo de sol, pastores y rebaños; Canto silvestre de algún lado; Chillido de gaviota*) indican que aquí el idilio rural no gravita hacia la tierra según concebida por algún tipo de patriotismo ni reivindica los derechos del género pastoril de poco arranque histórico en el canon húngaro. En el espacio de juego amplio que permite una introducción poética, Radnóti no sólo remite sus referencias literarias hacia lo baudleriano del feísmo sino también hacia una tierra incógnita o poco aprovechada por los literatos húngaros de aquel entonces: "¡Las palabras cariñosas y redondas del odio dieron vueltas / a la rueda perezosa de las trasmisiones, cuando sueños blancos / de carne rellena se

⁴⁶⁴ BOSCH, Rafael: "El choque de imágenes como principio creador de García Lorca", op.cit., 42.

⁴⁶⁵ "Csók virágzik ujjaid csúcsán és / tenyeredben megszületik az árnyék!" RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p. 7.

atascaron entre las correas!"⁴⁶⁶.

Como ha podido apreciarse, el nombre de García Lorca en ese momento aun es (y lo seguirá siendo durante seis años) desconocido en Hungría, así que evidentemente no es posible hablar de una influencia suya sobre Radnóti. Sin embargo, dentro de una búsqueda de consonancias tal vez espontáneas entre los dos autores, es interesante ver que a la misma edad de 20-22 años y más o menos una década antes, Lorca también publicó su primer volumen *Libro de poemas* con una posición algo parecida en cuanto al uso de los motivos asociables a la naturaleza: la "infancia apasionada correteando desnuda por las praderas de una vega sobre un fondo de serranía"⁴⁶⁷. Estos versos podrían identificarse como el espacio de ambos libros, con la diferencia notable de que Radnóti asocia el momento presente a este espacio (ver la postura directa del *Saludo...*, acto de habla ya en sí, acompañado por signos de exclamación haciendo que todo el libro parezca un recital simultáneo a la lectura) frente a la posición *ab ovo* nostálgica de Lorca ("vienes / Demasiado tarde. / Mi almario está musgoso / Y he perdido la llave."⁴⁶⁸)

¿Se tratará, pues, de un parentesco más o menos pleno entre los dos autores, del cual sólo se destaca el elemento biográfico y el valor gastadísimo del humanismo? Aunque la afición por lo "pagano" y el carácter poético cercano a los ismos de la época podría sugerir tal lazo unificador, la voz poética de los dos autores muestra unas divergencias notables. Aun manteniendo las reservas justificadas ante las categorías sociales como burgués y popular, salta a la vista la perspectiva fundamentalmente diferente que los dos autores tenían en cuanto a los conceptos básicos de sus mundos poéticos respectivos. Siguiendo el juego de la presentación paralela de la trayectoria poética de los dos: aproximadamente en la misma edad que cuando Lorca publicó el *Romancero Gitano*, Radnóti concluyó el libro *Meredek út* (Camino escarpado, 1938). En él, se aprecia una identidad poética cada vez más marcada e individual que responde por la unidad del libro dado su temario diverso que llega desde la orfandad (*Huszonnyolc év*) por la meditación resignada (*Este a hegyek között*), el llanto público por sus contemporáneos recién muertos (*Ének a halálról; Elégia Juhász Gyula halálára*) hasta el panorama histórico (*Első ecloga*).

El tratamiento de este último poema se ha realizado con respecto a la primera mención de García Lorca: es interesante observar que nada más establecido este conocimiento póstumo, y consdierando la importancia histórica por la posterioridad, se ve una posición del

⁴⁶⁶ "A gyűlölet szerető, gömbölyű szavai forgatták / az áttételek lomha kerekét, amikor telthúsu / fehér álmok szorultak be a szíjak közél!", en Szegénység és gyűlölet verse [Poema de pobreza y odio], RADNÓTI, Miklós: *Ősszes versei és műfordításai*, op.cit., p. 15.

⁴⁶⁷ "Palabras de justificación", de *OOCC*, op.cit., vol 1, p. 166.

⁴⁶⁸ "Veleta", de *OOCC*, op.cit., vol 1, pp. 167-168.

yo lírico tan distinto al del *Romancero*... no unido por el personaje lírico sino por el espacio común. Pero también cabe mencionar la diferencia de las direcciones (a falta de otro término mejor): este "camino escarpado" lleva al lector hacia *arriba*: "a los tejados anchos / y airosos de la libertad / dura y sonora"⁴⁶⁹, y esta subida cuesta arriba cada vez más fatigante está íntimamente ligada a la madurez adulta del hablante: "al poeta-muchacho lo reemplaza / un hombre obstinado y aplomado"⁴⁷⁰. La libertad aquí se entiende como la libertad de la conciencia, que nada tiene que ver con la de la "infancia desnuda" característica de los comienzos de ambos autores, y que tal vez se halla aún más lejos de la estructura del *Romancero*... donde la posición *superior* no indica libertad sino poder, el de la luna, del cónsul "más arriba de los pinos", de la guardia civil a caballo. La perspectiva de la voz poética se halla abajo, al nivel del niño, de Preciosa etc.

A pesar de que la relación entre Radnóti y Lorca se deba a una coincidencia sobre todo histórica, es posible identificar ciertas consonancias a lo largo de toda la obra del poeta húngaro. El poema breve *Béke, borzalom* (Paz, horror) podría considerarse la traducción más fiel de García Lorca si existiera un original suyo: "Cuando salí por la puerta, eran las diez / un panadero se deslizaba cantando sobre una rueda luciente / una máquina zumbaba arriba, hacía sol, eran las diez, / recordaba a mi tía muerta y ya volaban allí / todos a quienes quería y no viven / una legión de muertos tácitos volaban oscuros / y de repente una sombra se recostó sobre el muro. / Todo se calló, la mañana se paró, eran las diez, / por la calle flotaba paz y algo de horror."⁴⁷¹ Aun dejando a un lado la consideración hiperbólica de una traducción hipotética y teniendo presente que Radnóti no conocía sino unas traducciones ingenuas de Lorca, los recursos como el uso reiterado de la hora exacta, la imaginería discretamente surrealista, el ritmo yámbico disciplinado pero respetuoso con el lenguaje hablado y la ausencia de la rima indican que si se busca una alternativa del García Lorca popular, no es posible descartar a la poesía de Miklós Radnóti.

Por lo tanto, la pregunta de la recepción lorquiana podría hacerse también de la siguiente manera: si se tienen presentes estas semejanzas poéticas entre Radnóti y Lorca, ¿cómo es que se trata de un poeta extranjero cuyos resultados están casi exclusivamente

⁴⁶⁹ "A pendülő, kemény / szabadság tágas és / szeles tetőire", RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., 119.

⁴⁷⁰ "A régi villongó költőfiút / konok, nehézkes férfi váltja fel", RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p. 120.

⁴⁷¹ "Mikor kiléptem a kapun, tíz óra volt, / fénylő keréken pék suhant és énekelt, / gép dongott fenn, a nap süttött, tíz óra volt, / halott néném jutott eszembe s már repült / felettem mind, akit szerettem és nem él, / sötétben szállt egész seregnyi néma holt / s egy árnyék dőlt el hirtelen a házfalon. / Csend lett, a délelőtt megállt, tíz óra volt, / az uccán béke lengett s valami borzalom." RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p. 132.

aprovechados por los bartokianos cuando su semejante tal vez más llamativo es una de las referencias máximas de la poesía "burguesa" de la literatura húngara? Se ha mencionado que a nivel textual no se trata de una influencia lorquiana con respecto a Radnóti; a esto podemos añadir que en el momento cuando Lorca entró en la vida de Radnóti, este ya tenía su carácter literario propio más o menos maduro, al cual el poeta español podía aportar su nombre como motivo fatídico del poeta-mártir. Así Radnóti tampoco tenía por qué descartar o negar los atributos que su obra tenía en común con la de Lorca (no debe olvidarse que en Hungría su obra fue desconocida hasta después de la muerte de Radnóti), pero ciertos atributos de su mundo poético hacían que respecto a los dos se pueda hablar más de coincidencias que de una relación más estrecha.

Entre estas coincidencias también ha de mencionarse otro rasgo común de los dos autores: la función de lo trascendental en sus obras. No es posible decir que los textos de Radnóti o de Lorca estén impregnados de misticismo pero tampoco es acertado afirmar que lo metafísico se limita al elemento histórico (según lo proponen los representantes de la crítica del socialismo realista) en el caso de ambos sin dejar abierta la posibilidad de otras interpretaciones más sensibles a lo inexplicable e inhumano. Se ha observado cómo arregla Nagy los cabos sueltos del *Llanto...* haciendo que la brisa triste se vuelva eterna, igual que la memoria del amigo difunto y las palabras del poeta, de manera que hace que aun el resumen de la derrota vital del hombre suene a una victoria artística. La sensación de ausencia paradójicamente provocada por la plenitud orgullosa que deja el poema en la traducción de Nagy también encuentra su compensación en otros versos de Radnóti, incrédulo ante la perspectiva de la pervivencia de la obra del arte: "y menos mal si el viento arañando entre las brasas / encuentra versos rotos en el lugar de la hoguera y se acuerda de ellos. / Es lo que queda al final de la obra para los posteriores curiosos", como se ha visto en el *Primer égloga* ya citado (ver la nota 459).

Por blasfemas que suenen estas comparaciones entre los poemas propios de un autor húngaro y unas traducciones inspiradas y construidas a base de una ideología bastante esmerada, si se limita el estudio a ciertos elementos estilísticos y sustanciales de la obra lorquiana que las consideraciones neopopulares ponen entre paréntesis bajo la impresión de su propio gran esfuerzo sintético, no sería posible restar importancia a las correspondencias más o menos espontáneas entre Radnóti y García Lorca: si se propusiera presentar una imagen del autor español fuera del ámbito bartokiano, la "barbaridad" y la sensibilidad de Radnóti serían medios imprescindibles para esta reconstrucción alternativa⁴⁷².

⁴⁷² Ver también la poesía como medio de conservar el *recuerdo* y no al personaje en estos versos: "Ahora te

Además de las circunstancias ideológicas de la posguerra cuando se definieron las líneas maestras de la recepción lorquiana, otra discrepancia poética también contribuyó a que el 'Lorca húngaro' se identificase con Radnóti en cuanto a su destino y su humanismo pero no con respecto a lo textual. Una de las metas principales de la poesía de Radnóti es sostener el sentido común y cierto justo medio razonable (este esfuerzo también fue subrayado por sus traducciones de Anacreonte y Horacio, entre otros clásicos) aun entre las circunstancias más adversas. Evidentemente existían otros factores determinantes de su poesía, pero es aquí de donde surge el efecto tal vez más impactante hasta hoy en día de sus poemas póstumos, escritos en su cautividad en la Segunda Guerra Mundial. Luego esta actitud documentable a lo largo de toda la obra tras los primeros pasos más desenfrenados poco tiene que ver con la de García Lorca, cuya obra bien podría interpretarse como un experimento inverso: sacar de sí mismo y llevar a una conclusión visceral hasta la situación más banal y cotidiana. Si Lorca resume el sentido de *El público* como "poema para silbar" y si una de las investigaciones tal vez más innovadoras del siglo XXI entiende al lenguaje lorquiano como un intento para articular el *grito* ante un silencio vacío⁴⁷³, es posible afirmar que esta orientación apenas tiene que ver con Radnóti, para quien el contraste existencial se halla entre la poesía esmerada y, otra coincidencia llamativa, el *silbato* desviado, como se menciona en el poema conclusivo del Camino escarpado, *Huszonkilenc év* (Veintinueve años): "¿o tal vez las hogueras / extrañarán a tu poema / si ya no más volverás a escribir, / porque lo que sería poema, se desvía en silbato?"⁴⁷⁴

Otra consecuencia del carácter poético de Radnóti es la diferencia radical entre la actitud de los dos autores de cara al rasgo que les distinguía con respecto a las normas de la sociedad. Si las obras de García Lorca pueden leerse como una serie de presentaciones de destinos humanos marcados por una insistencia cada vez menos dispuesta a la asimilación social, Radnóti sostiene hasta el final su pertenencia voluntaria a la comunidad que no le admite. Por herencia cultural y por religión se define como húngaro católico, simplemente justificado por su deseo de serlo: el motivo de la resistencia de la personalidad autónoma consiste justamente en esto, en la libertad de la autodefinition.

Sin mirar las referencias directas de esta elección, es preferible hacer referencia a

esconde la tierra. [...] ¡para siempre! como a tu recuerdo / este poema roto." ("Most rejt a föld [...] örökre! mint emlékedet / e tépett költemény." *Ősz és halál*, RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p, 149.

⁴⁷³ PERAL VEGA, Emilio: "Metamorfosis de lo trágico en García Lorca". En: Évelyne Ricci (ed.): *Le retour du tragique dans le théâtre espagnol du XXe siècle*. CREC (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3) / Centre Interlangues EA 4182 (Université de Bourgogne), 2009. pp. 94-108.

⁴⁷⁴ "Vagy tán a máglyatűznek / hiányzik majd a költeményed, / ha többé már semmit nem írsz, / mert mi verssé lenne, füttybe téved", RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p. 145.

ejemplos tal vez aun más elocuentes: los poemas de luto, compuestos a la muerte de los maestros de Radnóti. Las situaciones retóricas no podrían ser más diferentes a las de *Llanto...*: para Radnóti estos discursos tienen la posición de la primera persona *plural* como una evidencia: "Sobre nuestro cielo oscuro el humo / pesado de la antorcha teja un ramo de plata"⁴⁷⁵, y es esta comunidad la que está enfrentada con la situación clara de "¡lo que era un solo mundo, se vuelve en dos!"⁴⁷⁶ Tanto en este *Canto sobre la muerte* (escrito por la muerte de Kosztolányi) como en *Sólo huesos y piel y dolor* (por la de Babits) donde habla de 'nuestra orfandad' se aprecia la misma recurrencia de los tópicos del llanto europeo sin el menor propósito de renovación, cuestionamiento o extrañeza: "Luz eterna, llama celestial creciente / vuelan hacia él por el humo terrenal"⁴⁷⁷. La lealtad a la cultura como medio de protesta y de provocación también aparecen en sus últimos poemas: los hexámetros sostenidos en sus *Églogas* remiten a la tradición grecolatina en medio de una guerra mundial; el lenguaje poético aparece como representante de "¡las viejas noches tiernas [...] dignificadas en recuerdos!"⁴⁷⁸, en las cuales "adjetivos nadaban sobre la cresta espumosa de la métrica"⁴⁷⁹. En fin, el modelo de martirio se presenta en forma de un poeta que quería ser hijo fiel a su patria pero sus asesinos no hacían caso a su voluntad sino a sus orígenes: este es el esquema cuyos marcos fueron prestados para el retrato del García Lorca popular, el del buen español como se consideraba en ambas dictablandas posteriores. Es decir, la circunstancia de que el autor español no deja de enfatizar lo problemático, único y ajeno que es la integración del individuo humano en cualquier sociedad, sea la de un país revolucionario o la de un pueblo cerrado, poco podía importar si había que encajarle entre estos marcos heroicos del humanismo moderno.

En conclusión, es posible alegar que la semejanza de carácter poético, la situación equiparable de la semiperiferia europea y la relación hacia las tendencias vanguardistas pudieran dar como resultado dos obras poéticas sobre las cuales habría sido válido declarar que la anterior, la de García Lorca hubiera influido sobre la posterior, la de Radnóti, pero, dado el hecho de que el autor húngaro no pudo conocer la obra lorquiana ni de primera ni de segunda mano porque la guerra mundial acabó con su vida antes de este encuentro potencial, la comparación entre los dos autores entraría dentro de especulaciones más allá de estas frases

⁴⁷⁵ "Sötét egünkre lassan színezüst / koszorút fon a súlyos fáklyafüst", Ének a halálról, RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p. 133.

⁴⁷⁶ "Mi egy világ volt, kétfelé kering!" RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p. 134.

⁴⁷⁷ "Örök világosság, kibomló égi láng / röppen felé a földi füstön át." RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p. 171.

⁴⁷⁸ "Régi szelíd esték [...] emlékké nemesedtek!", A la recherche..., RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p. 206.

⁴⁷⁹ "Jelzők ringtak a metrum tajtékos taraján", RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p. 206.

condicionales de una validez declaradamente restringida.

A base de esta limitación a lo potencial, es justo argumentar que unos versos como "Muchachos acucillados y brasientos / en sus dedos palabras torpes y hermosos / sus cuerpos llenos de pequeños logros / matarán tranquilamente cuando hará falta matar"⁴⁸⁰ son más prometedores con respecto a una influencia textual. Aun en la ausencia de pruebas filológicas en cuanto a lo poético, lo que se registra en la literatura húngara, la apoteosis de los dos autores al parecer respetuosa (pero de hecho indignificante en el sentido de que no hace caso a lo que los autores respectivos hicieron, ya que *ab ovo* importa más lo que les sucedió), contribuye menos a la historia de la recepción efectiva de García Lorca en húngaro. Dicha ausencia parece aun más productiva si la comparamos con la recepción posterior, en cierto sentido programada por las aspiraciones neopopulares para quienes Lorca ya no apareció como un impulso impredecible, espontáneo y poéticamente motivado, sino como la víctima mítica de la opresión, emblemática para todo el arte socialmente comprometido. A continuación se estudiarán las huellas, tal vez menos vivas pero sin duda más efectivas, del nombre de Lorca en la obra del poeta quizás más respetado de la posguerra: Gyula Illyés.

4.2. El humanismo domesticado: huellas lorquianas en la poesía de Gyula Illyés

4.2.1. La figura de García Lorca en la cosmovisión de Illyés

Gyula Illyés es una de las referencias recurrentes de la tesis presente: no sólo se trata de un poeta destacado de la corriente neopopular y del traductor de *Bodas de Sangre* cuyo texto en húngaro es de los más abiertos para las reinterpretaciones modernizantes que son consecuencias evidentes de las escenificaciones contemporáneas, sino que es considerado la autoridad literaria tal vez más prestigiosa de la época de la dictablanda. Por lo tanto, es de importancia primaria ver los detalles de su recepción e interpretación sobre García Lorca, ya que su aportación y su punto de vista tienen un papel fundamental en la integración del autor español en el ámbito literario húngaro.

Al estudiar cómo entendía Illyés los términos relacionados con la nación y el pueblo, se hace preciso distinguir el uso de estas categorías no sólo del concepto del "buen español" que la crítica española de la posguerra utilizaba con respecto a García Lorca (entre otros), sino también del que empleaban la mayoría de sus contemporáneos húngaros. Illyés no sólo estaba

⁴⁸⁰ "Fiúk guggolnak és parázslanak, / az ujjukon ügyetlen szép szavak, / duzzasztja testük sok kicsiny siker, / s nyugodtan ölnék majd, ha ölni kell." Majális, RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*, op.cit., p. 201.

al corriente del hecho de que España era una entidad política multicultural, como siempre lo ha sido, sino que tampoco sentía la necesidad de una homologación forzada en el mismo grado que sus compañeros. Es posible notar que las abundantes menciones del pueblo vasco en su obra poética demuestran un saber más amplio con respecto a la situación sociocultural de la península Ibérica⁴⁸¹. Aunque su cariño por el "pueblo más antiguo de Europa"⁴⁸² que está "reunido por lo que lo quiere derrumbar" no constituía un homenaje al pueblo vasco sin más⁴⁸³, el lector acostumbrado a leer entre las líneas –y de este arte varios miles eran expertos en la dictablanda, acostumbrada cada vez más a una autocensura sutil en vez de una prohibición efectiva– podía descifrar el mensaje como un ejemplo inspirador para el mismo pueblo húngaro, que no sólo estaba desunido tras los tratados de paz de ambas Guerras Mundiales sino cuyo estado cultural y político fue uno de los temas tabú de la época de Kádár.

Según Illyés, "la España de la época de Lorca" inspiraba a Europa central a desarrollar el estilo del surrealismo popular sobrepasando el alcance del público original supuesto de García Lorca⁴⁸⁴, "los espectadores españoles rurales [...] para quienes y a cuyo «nivel» fueron escritos [sus dramas]"⁴⁸⁵. Luego esta relación entre Lorca y sus herederos centroeuropeos también se puede concebir al revés. Suponiendo que se trataba de una demanda poética y social de parte de estos últimos, quienes se emprendieron a construir un canon alternativo al del realismo social institucionalizado para obtener un marco interpretativo alrededor de sus aspiraciones. Este canon precisaba de que entre las minorías étnicas de España se distinguiesen los vascos por su idioma diferente, que Bartók tuviera más importancia como un símbolo cultural que como un compositor destacado y que de entre los elementos de la poesía y el drama lorquianos se destacasen los que podían servir para construir el modelo universal alrededor de las obras de Illyés, Nagy y Németh.

Este punto de vista y sus consecuencias muestran bastante coherencia: con la desaparición de la objetividad de las humanidades, es posible afirmar que toda construcción e interpretación literaria está sujeta a la parcialidad (con el trabajo presente evidentemente incluido). Tampoco importa que con la función de la tierra natal tan subrayada, sea más que

⁴⁸¹ Ver por ejemplo 'Ad gloriam vascorum' (ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol 3, pp 351-352.) o 'Levél Bilbaóba' ('Carta a Bilbao', ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol 3, p. 35.)

⁴⁸² "Európa legrégebb népe", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., p. 351.

⁴⁸³ "Összeterel, mi szerte ver", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., p. 351.

⁴⁸⁴ "Lorca-korabeli Spanyolország", ILLYÉS, Gyula: "Előörök hátvédökkel", en: *Hattyúdal ébreszt*, Magvető, Budapest, 1976. 25-29. p. 25.

⁴⁸⁵ "A spanyol vidéki nézők [...] akik számára és «nívójára» készültek [drámái]", ILLYÉS, Gyula: "Előörök hátvédökkel", op.cit., p. 25.

un desliz insignificante identificar a García Lorca como sevillano⁴⁸⁶. Lo que sí importa es el punto en el que esta preferencia legítima se vuelve normativa. Después de ese punto se borran los límites entre inspiración literaria y modelo ideológico, entre el acceso libre a las interpretaciones diversas de una obra abierta a varios puntos de vista y una declaración con validez exclusiva hecha *ex cátedra* del carácter del autor de la obra en cuestión.

Para argumentar mejor la posibilidad de este revés receptivo (es decir, que no es Lorca quien inspiró el surrealismo popular en Hungría sino que es el Lorca húngaro quien fue hecho a la talla de los parámetros del modelo bartokiano), es útil observar desde más cerca los poemas en los cuales Illyés hace mención directa de García Lorca. "¿Te incomoda? ¿Que no es la Cara Sagrada que te espera allá sino / los niños de Guernica, los ojos de García Lorca?"⁴⁸⁷, pregunta a Franco en los primeros versos de *Egy halni készülő diktátornak* ('A un dictador preparándose a morir'). Redactado en noviembre de 1975, la forma de la epigrama (compuesta por un hexámetro y un pentámetro) y la brevedad del poema aluden con bastante acierto a los dos usos primarios de esta solución métrica: al epigrama satírico y al epitafio. Sin embargo, la función de Lorca, o mejor dicho, la de su nombre, aquí es una referencia a la muerte del poeta: es la víctima quien debe ajustar cuentas en el más allá con su asesino, el castigo aparece en la forma de su *mirada*. Es decir, se trata de unos representantes emblemáticos de los muertos de la Guerra Civil: Guernica y García Lorca. La posición moral de ambos es la del juicio sobre el que llegará ante ellos en breve; el poeta español forma parte del mecanismo justiciero del mundo en vez de reflexionar sobre él o desarrollar otro papel creativo como hombre de letra: al parecer este privilegio es de los poetas vivos.

La otra mención que cabe destacar es más circunstancial: según las obras completas, el poema *Lápida* (ver el apéndice) fue publicado primero con el título *Lápida de García Lorca*. Es posible registrar como un gesto elocuente que Illyés al final omitió el nombre propio que habría dando lugar a una identificación concreta: en vez del juego con el contenido tácito legible entre las líneas característico de la época (es decir, el esquema según el cual en el subtexto del homenaje a García Lorca se aprecia una reflexión acerca de las cuestiones clave del pueblo y de la nación húngaros), el muerto incógnito facilita una validez general a la moraleja parabólica.

Sin embargo, aun en ausencia de tal referencia directa, el texto muestra una inspiración lorquiana digna de una investigación más detallada. A primera vista, pocas novedades aparecen en los sitios céntricos del poema: fiel a la poesía humanística-moralizante

⁴⁸⁶ ILLYÉS, Gyula: "Eugene Dabit". En *Iránytűvel*, Szépirodalmi, Budapest, 1975. 586-588. p.586.

⁴⁸⁷ "Nyugtalanít? Hogy mégsem a Szent Arc vár odaát, de / Guernica gyermekei, García Lorca szeme?", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 3. p. 21.

de su corriente poética, Illyés subraya lo insostenible que es la condición cósmica de la injusticia (el adjetivo del verso 3, *hazug* no sólo significa *falso*, su primer significado sería *mentiroso*) con la comparación grandiosa entre un edificio mal construido y un mundo que oculta sus asesinatos asimilándolos en su estructura para ahorrar la experiencia trágica. En esta situación, el poeta-vate aparece como una Sibila moderna (ver el subtítulo de la secuencia segunda que menciona una *predicción*) y enfrentado a él se halla el silencio cómplice de "un pueblo entero". Aun en este punto de la visión poética la búsqueda se halla dentro de los límites del paradigma neopopular: Illyés sale de sus marcos cuando el tono apocalíptico se vuelve prácticamente intimista en el corto circuito de la grandiosidad (vv 17-20) y en medio de las imágenes superlativas aparece una figura humana. Luego Illyés no conduce la conclusión hacia el sastre de aparición gratuita, espontánea y vigorosa. La perspectiva aérea de la justicia con mayúscula recupera su prioridad y lo que habría podido ser poesía se convierte en juicio moral: el entremés de lo vivo e insignificante está suprimido por el panorama lleno de esqueletos que acompaña al poeta muerto en medio del escándalo, dejando su testimonio con la naturalidad de una fuente clara (símbolo del modelo bartokiano). Para hacer su sacrificio noble aun más trágico y vanidoso, sólo faltan los culpables: los señores y el pueblo, en fin, la sociedad entera, incomprensiva hasta tal punto que ni siquiera es capaz de corromper la pureza del poeta.

En cuanto a los aspectos formales del poema, el tono profético contribuye a presentar los contrastes lo más alejados posible de una representación matizada: la perspectiva de talla humana solamente aparece en la segunda parte reducida a la función decorativa entre el asesinato escandaloso y el juicio amenazador. Aunque el papel del poeta aparece en el eje de este mundo caído, es interesante observar que el nombre real del poeta está a una distancia segura del sermón en un apunte de interés filológico, igual que la única figura con identidad digna de mención en esta perdición colectiva que aparece entre dos fragmentos de contornos más fuertes. Ampliando la estructura del poema, es posible sacar la conclusión de que para Illyés García Lorca era sobre todo ese faro intelectual que aun en su sepulcro no dejaba de proporcionar el agua clara de su arte. El otro que tal vez parecía más al sastre terco que al demiurgo asesinado tenía poca importancia para él. Evidentemente está en su derecho en cuanto a esta preferencia; lo problemático es que el nombre de García Lorca no siempre gozaba de tal omisión afortunada a lo largo de su construcción como poeta idealizado, regido por los principios del modelo bartokiano.

La intención propuesta a lo largo de esta tesis es procurar distinguir entre inspiración textual y, a falta de otro término mejor, histórica poniendo el énfasis en la primera por varios

motivos: no sólo porque este aspecto es menos estudiado con respecto a la recepción lorquiana en Hungría sino también porque la influencia ejercida sobre el *cómo* cuenta tanto o más en el ámbito literario que el *qué*. Por lo tanto, a pesar de que en la obra de Illyés ya se encuentran ciertos aspectos poéticos de influencia lorquiana, en este estudio se intentan presentar entre los marcos que los propósitos de Illyés permiten, es decir, aunque se puedan enumerar pasajes similares a la segunda parte de *Lápida*, se irán desvelando dentro de la dinámica del mundo poético de Illyés, manteniendo el énfasis de su obra sin necesidad de aproximarla al de García Lorca.

Si antes se ha mencionado cierta consonancia entre los dos autores en cuanto al trato de lo humano, también se ha de constatar que notar las distinciones graves entre el rol del poeta según lo imaginaban Illyés y Lorca. Para el poeta húngaro la perspectiva poética al alcance humano jamás ponía entre paréntesis la misión civilizadora que tenía que cumplir como intelectual: "¿a quién esperáis / cuando me metéis prisa diciendo: / poeta: adelanta a tu época?"⁴⁸⁸, un papel social fuera de la sociedad burguesa que remite a la función arcaica del vidente-mago hasta anterior al cristianismo. Illyés une cierta intimidación a esta función representativa para ofrecer cierta mezcla peculiar de una divinidad domesticada: "la hoja blanca espera los toques de la pluma / como el país espera caminos del quitanieves"⁴⁸⁹. Como ha podido observarse en la conclusión de *Lápida*, el Lorca histórico cabe en este esquema en la posición exquisita de la pureza asesinada que motiva a la Justicia simbolizada por el ave salvaje a una lucha digna. Sin embargo, esta seguridad siempre se mantiene a una altura sublime, representada por otra física en el título de *Háromszázezer méter magasán* ('A una altura de trescientos mil metros'). Compuesto en 1961, este poema rinde homenaje al primer hombre en el espacio, Gagarin, pero también evoca a "Lo completo, la Historia / que pone en orden a todo en la tierra y en el cielo"⁴⁹⁰. Se aprecia una cosmovisión más que nada afirmativa y también conforme con la de Nagy y Németh según la cual el genio humano se enfrenta con el desafío del totalitarismo en un conflicto *externo*, con la sustancia del humanismo intacta⁴⁹¹.

Esta falta de la percepción de la crisis perpetua en nombre del compromiso social que

⁴⁸⁸ "Kire vágytok, / amikor sürgetve mondjátok: / költő: előzd meg korodat!" Küszködöm, en ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 1. p. 718.

⁴⁸⁹ "Vár tollvonást a fehér lap, úgy mint / hókéktől utat az ország", Kéz a ködben, en ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 3. p. 184.

⁴⁹⁰ "Az egész, a földön-egen / rendcsináló Történelem", Háromszázezer méter magasán, en ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 3. p. 496.

⁴⁹¹ Respecto al orden más reciente de aquel entonces que había hecho la historia, cabe destacar que en 1961 Illyés y su público se encontraba cinco años después de la caída de la revolución húngara, tres años después de la ejecución del primer ministro de la misma, Imre Nagy y dos años antes de la amnistía política del sesenta y tres que marcó el inicio de la consolidación de la dictablanda.

le obliga a consolar y ofrecer una perspectiva más elevada en absoluto implica una insensibilidad por el arte sin alcance histórico por parte de Illyés. Al leer su poema temprano *Cigánytemető* ('Cementerio gitano'), es posible conocer a otro autor, uno capaz de recrear el mito redactado por Platón en *Phaidros* sobre los grillos, relacionarlo con la afición musical de los gitanos; todo ello en la forma popular del octasílabo presentado en las traducciones de Nagy, más de una década antes de la primera traducción del *Romancero Gitano*. Podría decirse que Lorca le influía como el poeta "de los amantes" según escribía Radnóti y utilizaba su nombre como referencia a una víctima de repercusión universal del fascismo. Pero su rol fundamental, el del intelectual máximo de la dictablanda, no permitía que estas dos consideraciones llegaran a enfrentar la Historia como principio sintético y "el orden sucio en el cual seguimos viviendo desde entonces" (como alegaba Camus, ver la nota 86).

Para conocer mejor los esfuerzos de la empresa de Illyés para mantener este balance entre intimidad, moral e historia, su obra poética ofrece abundantes ejemplos que marcan las huellas de cierta inspiración lorquiana. "El tiempo / nos rompe la cara a todos como / hojas de calendario para rechazarlas / como disfraces"⁴⁹²: hasta este punto se aprecia un uso del cuerpo humano objetivado, poco común en la poesía estándar de la Hungría de la posguerra, aunque sí asociable a la poesía lorquiana. No obstante, Illyés utiliza la imagen para resaltar tanto más la enseñanza conclusiva: "si no hay / detrás de ellas lealtad, eternamente humana / y de este mundo"⁴⁹³, construyendo así una posición lírica muy distinta a la inseguridad recurrente de Lorca tan productiva y tan resistente a una explicación evidente y sintética. El convencimiento moral impregna la mayoría de los versos del poeta húngaro con una superioridad llamativa sobre lo gratuito, lo juguetón y lo fragmentario del texto literario aun cuando la victoria de lo humano está eclipsada por la ambigüedad de un suicidio: "Y vuelve a levantarse el sol con brillo salvaje / para explicarnos (a los acomodaticios): / por qué no hubo ni pudo haber socorro. / ¡Y el que llegó a ser dueño es el ayer, no la mañana!"⁴⁹⁴

Illyés sólo recurre a la ausencia de estas categorías morales (y también de una retórica que insista en mostrar una posición lo más clara posible del hablante entre ellas) en sus poemas libres de esta correspondencia social que para él es el terreno del compromiso ético. Como se ha observado en Radnóti, otro texto que en su carácter puede considerarse semejante

⁴⁹² "Tépi az idő / naptárlevélként mindnyájunkról az / arcot s veti el álarcként", Aranytaps, ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 3. pp 180-181.

⁴⁹³ "Ha nincs / mögötte hűség, örök-emberi / s e-földi", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 3. pp 180-181.

⁴⁹⁴ "S fölkél a nap vad ragyogással ismét / magyarázva (nekünk megalkuvóknak): / mért nem lett, nem is lehetett segítség. / S a tegnap az úr, nem a holnap!" Búcsú L.Z.-tól, ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 3. p. 160.

a los de Lorca es *Újra föl* de 1927, anterior a la influencia disciplinaria del *Nyugat* y también de la posguerra que para Illyés significaba la ocupación de una posición de liderazgo intelectual: "en los cuartos del atardecer donde una camisa arrugada recuerda a la muerte / y marchita al amor"⁴⁹⁵. Evidentemente Illyés desconocía el mundo poético de García Lorca en ese año: este ejemplo sólo sirve para ilustrar la paradoja de al limitar el foco de estudio al estilo, tanto Illyés como Radnóti se hallan más cerca al autor español si omitimos el aparato poético a cuya construcción se había valido de él. La razón de esta contradicción es quizás la circunstancia ya mencionada de que García Lorca entró en la literatura húngara más como un hecho histórico que como un impulso literario: las tendencias vanguardistas latentes, aunque no del todo aprovechadas por ninguno de los dos autores hasta ahora investigados, producen correspondencias más vigorosas entre Lorca y sus "seguidores" húngaros que las construcciones históricas e ideológicas que le integraron.

El orden enrevesado de Illyés en el cual la belleza está al servicio del progreso humano siendo su medio inspirador y fin catártico, necesitaría un estudio más detallado; en este estudio solo interesa proponer las restricciones que esta disposición de valores implica sobre la inspiración lorquiana. Uno de sus poemas quizás más esenciales, *Bartók*, deja entrever tanto el carácter del impulso vital de Illyés como la función limitada que Lorca podía tener en él. Fechado en 1955, es decir, contemporáneo al estudio de Németh sobre Bartók y anterior a las traducciones de Nagy que marcaron un hito en la recepción lorquiana en Hungría, el poema es un homenaje grandioso al compositor húngaro, que en gran parte asimila los puntos de vista de Németh tratando a Bartók como artista, cuyo tema y público principal es sobre todo su pueblo: "¡lo que es consuelo nuestro, / que el «pueblo» aun tiene alma / que el «pueblo» aun está vivo y / da voces!"⁴⁹⁶: las comillas denotan la misma función ambigua: por un lado, indican que el hablante está al tanto del uso excesivo del término *pueblo* abusado tanto por el régimen anterior como por el de su actualidad, pero con la repetición insiste en el uso correcto y la purificación consiguiente de la palabra.

Fiel a Németh, para quien la obra de Bartók era más un símbolo ético que una serie de composiciones difíciles de interpretar, Illyés pone el énfasis en el efecto de dicho consuelo: "¡este ay bélico que interfiere con el ruido infernal / grita / armonía!"⁴⁹⁷, pero en lo estético Illyés hace lo que puede para no dar respuestas definitivas. Como sucede en los versos

⁴⁹⁵ "Délutáni szobákban hol a gyűrt ing emlékeztet a halálra / s hervasztja a szerelmet", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 3. p. 394.

⁴⁹⁶ "Ami nekünk vigasz, / hogy van, van lelke még / a «nép»-nek, él a «nép» / s hangot ad!", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 2. p. 138.

⁴⁹⁷ "E pokolozajt zavaró harci jaj / kiált / harmóniát!", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 2. p. 138.

siguientes, los cuales desvelan que este grito no constituye una armonía sino que la exige: "Porque es justamente este ay que grita / a través de la multitud de cantos falsamente hermosos / al destino por armonía, / orden de verdad o el mundo se va a perder / el mundo se va a perder, si no / es el pueblo que vuelve a hablar; y ¡con majestad!"⁴⁹⁸: en esta posición retórica, en la cual el hablante interpreta la música de Bartók para su público alegando que es la voz auténtica del pueblo, pierde interés cuestionarse cómo se debe concebir esta armonía, si existe o sólo está anhelada: se trata de subrayar la identidad del hablante sin concretar los aspectos formales de su habla.

Desde otro punto de vista, Illyés ofrece una respuesta poética para las incongruencias estéticas tratadas con respecto a la obra musical: una vez acordada la identidad de la voz que habla, el resto sólo es agradecimiento por la disonancia paradójicamente constructiva: "Gracias por ella, / por la fuerza para vencer / hasta al infierno. / He aquí el fin que lleva para adelante"⁴⁹⁹. En el cosmos de Illyés, el sentido común del superviviente parece integrarlo todo en su progreso de escala histórica. Hasta la pintura vanguardista está asimilada por su optimismo arrollador: "Las doncellas de dos narices de Picasso, / sus caballos de seis patas / podrían haber lamentado, / relinchado galopeando / lo que habíamos aguantado los hombres, / lo que no puede comprender el que no lo haya vivido, / a lo que no hay palabra hoy día tampoco y quizás jamás podrá ser, // sólo música, música, música, como la vuestra, / grandes gemelos ejemplares"⁵⁰⁰: todo ello ubica la referencia del arte en cuestión en el pasado. A su vez, identifica el papel de Bartók y de Picasso como portavoces de enseñanzas para un presente libre de la infamia histórica. Sin embargo, a pesar de admitir el fallo del lenguaje para expresar con palabras lo vivido, la advertencia artística sí llega a transmitirse: "dinos [...] que hay motivo / para esperar y vivir"⁵⁰¹.

A pesar de que en este poema el compromiso social determine la función de lo poético como aliento vital y corona del esfuerzo humano, no es posible admitir que se trate de una poesía programada que se aprovecha de las posibilidades del lenguaje lorquiano con el único propósito de irradiar optimismo en posesión de una referencia más de la literatura mundial. Aunque parezca aceptable argumentar que los textos de García Lorca no indican una

⁴⁹⁸ "Mert éppen ez a jaj kiált / mennyi hazugul szép éneken át - / a sorshoz, hogy harmóniát, / rendet, igazit / vagy belevész a világ; / belevész a világ, ha nem / a nép szólal újra – fölségesen!", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 2. p. 138.

⁴⁹⁹ "Köszönet érte, / az erőért a győzelem-vevéshez / a poklon is. / Ím, a vég, mely előre visz." ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 1., p. 139.

⁵⁰⁰ "Picasso kétorrú hajadonjai, / hatlábú ménjei / tudták volna csak eljajongani, / vágatva kinyeríteni, / amit mi elviseltünk, emberek, / amit nem érthet, aki nem élte meg, / amire ma sincs szó s tán az nem is lehet már, // csak zene, zene, zene, olyan, minta tietek, / példamutató, nagy ikerpár", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 1., p. 139.

⁵⁰¹ "Te szólalj [...] okunk van / remélni s élni!", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 1. p. 138.

orientación hacia "un fin que lleva para adelante" o, por lo menos, que sea una de las distinciones de aquellas que se ha intentado aclarar en el análisis de la traducción del *Llanto...* Esta distinción se basa en el contraste de la voz solitaria y desesperada en castellano y la victoria de la poesía eterna a la que alude la versión de Nagy. Con todo lo estudiado en este capítulo, puede asegurarse que García Lorca ha dejado huellas sobre la poesía de Illyés más allá del elemento ideológico e histórico. Sin embargo, parece necesario estudiar más ampliamente cómo se han filtrado las características de su actitud poética en la obra del poeta húngaro. Por esto, a continuación se entrará en detalle a analizar los aspectos lingüísticos de la poesía de Gyula Illyés.

4.2.2. Medios y metas: aspectos equiparables del lenguaje de Illyés y de García Lorca

En la investigación de las traducciones lorquianas se ha mencionado que la de *Bodas de Sangre* traducida por Illyés mantiene un estilo más cercano al lenguaje hablado que la mayoría de las traducciones poéticas. Es posible apreciar una cercanía similar en cuanto a los registros utilizados en sus propias obras: las rimas menos sonoras, el ritmo más irregular y el lenguaje poético menos denso que el de Nagy son las principales características del estilo de Illyés. Sin embargo, aunque estos rasgos sitúen a Illyés a una distancia más fácilmente superable del Lorca del *Romancero...*, la obra del autor español servía más como una confirmación inspiradora que como una influencia estrictamente entendida: Illyés desarrollaba su estilo propio años antes de la aparición de García Lorca en Hungría; cuando aplica un ritmo y unas rimas con un propósito musical, tampoco lo hace bajo el signo de las fuentes claras del arte popular o para superar un desafío como el Nagy de las traducciones. El aspecto métrico de la poesía de Illyés no subraya la pertenencia a un segmento de la tradición literaria húngara, más bien refleja la situación retórica del poema particular, como en el magistral *Egy mondat a zsarnokságról* ('Una frase sobre la tiranía')⁵⁰².

A pesar de estos rasgos que podrían caracterizarse raras en la obra de Illyés, los cuales dejan el efecto de un habla espontánea, el discurso habitual en el que se inscriben sus textos muestra un contraste agudo con la pasión enloquecida. Hasta su poema titulado *Szabad asszociációk* ('Asociaciones libres') no es sino una descripción contemplativa de los sucesos íntimos del hablante: "Por fuera y por dentro una selva oscura. / El alma, atenta. Lo que

⁵⁰² Este poema es de los pocos que tienen una traducción castellana hecha por Rodrigo Escobar Holguín y Vera Székács. Aunque tenga poco que ver con la recepción lorquiana en Hungría, merece la pena leerlo en literaturahungara.blogspot.hu/2011/12/illyes-gyula-una-frase-sobre-la-tirania.html

«libremente» / se le «ocurre» a uno / aunque sea una chispa luminosa: es, quizá, el camino. / En vez del futuro «concebido», / es el pasado con sus escuelas / superadas que susurra y conduce!"⁵⁰³ La ironía marcada con los paréntesis y la aparición del alma como objeto, o como personaje del poema diferente al hablante no sirve para cuestionar los límites entre estas entidades. La brevedad y la conclusión epigramáticas conducen hacia la enseñanza que cuestiona la validez de lo gratuito y sugiere una libertad determinada por el pasado. En fin, bajo la perspectiva lorquiana, la sensación de extrañeza en las obras de Illyés no es un medio para representar la inseguridad radical de la identidad sino para preparar una respuesta afirmativa.

Se aprecia que esta posición paternal no es exclusiva en la poética de Illyés; algunas obras suyas dejan más espacio para el poeta libre de propósitos pedagógicos, y es tal vez en estos poemas donde el poeta húngaro se le puede relacionar con García Lorca. En el texto menos conocido *A fenyők násza* ('La boda de los pinos'), no se encuentra ni rastro de tranquilidad pastoril ni de metas superiores en servicio del bien común: "La rama irrumpe de la flor como una bomba / el polvo y su olor / a semen resinoso / mientras que se quiebra, gruñe y lamenta"⁵⁰⁴. La forma métrica también está regida por el impulso latente de la agresividad más que por la tierra social e históricamente relevante: los versos yámbicos de cinco y tres pies evocan una marcha bélica con rimas sostenidas pero disonantes (por ejemplo *méh-közé, hajlonganak-csúcsokat*). El tono descriptivo no razona ni arguye, permite que a la vista se llegue hasta la exaltación sin el intermediario del intelecto: "Desde lejos, entre monte y monte nada el deseo / como una cinta de humo, / ¡ante tus ojos, mundo, / la voluntad oculta, avergonzada y hermosísima!"⁵⁰⁵ La ausencia de lo humano junto al tono apasionado provoca al lector que ponga en cuestión los límites de la compasión. En este poema, hasta unos personajes tan poco antropomórficos como los árboles pueden llevar la sustancia fundamental del impulso sexual; aquí Illyés pone de relieve lo que pocos mencionan acerca del García Lorca 'arcaico': con el ambiente ahistórico, no sólo se relativizan las circunstancias de las sociedades burguesas posteriores a las revoluciones industriales: la elección de concebir a los dramas lorquianos como arcaicos, que por lo tanto subrayan el carácter apasionadamente social y de integridad intacta del ser humano frente a la alienación moderna es del todo una

⁵⁰³ "Kint-bent sötét vadon. / Fülel a lélek. Ami «szabadon» / csak úgy «eszébe» jut / bár szikra fény: az tán az út. / A «beképzelt» jövő helyett / a hány iskolát kitanult / mult ság s vezet!", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., Vol 3. p. 291.

⁵⁰⁴ "Bombaként robbantja széjjel a port / s gyantás odó-szagát / virágából az ág, / miközben reccsen, hördül és jajong." ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 3. p. 168.

⁵⁰⁵ "Nagy messziről, hegy s hegy közt füst-szalag / módján úszik a vágy, / szemed előtt, világ, / a titkolt, szégyelt, legszebb akarat!" ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 3. p. 168.

elección arbitraria en el sentido de que la obra de Lorca también está abierta para poner en cuestión la comunidad y la identidad humanas.

Quizás el mejor ejemplo que contiene las correspondencias y divergencias entre estos dos mundos poéticos se pueda resumir en el poema *Ditirambus a nőkhöz* ('Ditirambo a las mujeres'). En los detalles que se presentará aquí se intenta resumir las huellas de una influencia textual más allá del homenaje y de la recepción oficial de Lorca como personaje histórico. Aunque el poema no muestra una inspiración lorquiana explícita o demostrada, algunos pasajes suyos pueden interpretarse en el contexto de los problemas destacados de la crítica lorquiana. "No son las piedras y tampoco los metales. / ¡No los que *aguantan al tiempo!* / Sino la espadaña, la caña, la corteza. / No los cómplices de la promesa / de la vida eterna. No los reservados. / Sino los frágiles y los permisivos: / la hierba, el suelo, la juncia / se han convertido en protesta."⁵⁰⁶ Cabe mencionar que este concepto de destacar el elemento femenino a causa de la fugacidad relacionada con el cuerpo femenino, también aparece en la interpretación de Frazier⁵⁰⁷.

Además de esta coincidencia en absoluto exclusiva de Lorca o de Illyés, en la tercera estrofa se halla otro punto en común. El canto a lo efímero se extiende al plano trascendental como apología de lo profano: "no son el coro de ángeles / del cielo sino del mundo de barro"⁵⁰⁸. El principio femenino aparece entre las categorías que el paradigma existencialista de la época usaba con respecto a los dramas de García Lorca⁵⁰⁹, haciendo que el encargado de la sustancia más auténticamente humana sea sobre todo la mujer universalmente entendida⁵¹⁰.

Aunque estas referencias bibliográficas no sean una prueba conclusiva de la inspiración lorquiana en la obra de Illyés, es posible articular un discurso en base al poema en cuestión que resuenan en la crítica lorquiana también; y estas constelaciones, por vagas que aparezcan, indican un diálogo literario más vigoroso que un homenaje a García Lorca documentado y filológicamente demostrado. Luego tampoco es posible omitir los motivos por los cuales se trata de unos aspectos equiparables de alcance limitado. El género del ditirambo

⁵⁰⁶ "Nem a kövek és nem a fémek. / Nem amik *állják az időt!* / Hanem a gyékény, a nád, a kéreg. / Nem az örök-élet-ígéret / cinkosai. Nem a kimértek. / Hanem a törékenyek s engedők: / a fű, a lősz, a sás / lett tiltakozás.", en ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 3. p. 466.

⁵⁰⁷ FRAZIER, Brenda: *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid, 1973.

⁵⁰⁸ "Ők, nem az égnek, / hanem a sári világnak védangyal-kara.", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 3. p. 467. Se ha de mencionar la elección léxica muy peculiar de Illyés: construyendo la palabra *sári* del nombre *sár* y del sufijo *-i* en principio inadecuado para esta palabra (en el uso corriente debería ser *sáros világ* o *sár világa*), alude a un diminutivo del nombre Sara común en húngaro.

⁵⁰⁹ Además de la monografía de Frazier, ver también CARBONELL BASETT, Delfin: "Tres dramas existenciales de Federico García Lorca". *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXIV. no. 190. 1965. pp. 118-130.

⁵¹⁰ Para una reacción feminista más reciente ante este concepto de la mujer, ver MATERNA, Linda: "Los códigos genéricos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca", traducción de Horno Delgado, Asunción, en Loureiro Ángel G. (ed.). *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 1988. 263-277.

define la perspectiva estática del poema: siendo una composición lírica por excelencia, la tensión dramática provocada por la acción (o bien su ausencia, como en el caso de *Yerma*) no se puede obtener una forma explícita en el poema de Illyés, como lo refleja el carácter fuertemente nominal de la obra entera. A lo largo de los fragmentos marcados con números, el conflicto lo expresa y lo resuelve la voz lírica que estilísticamente no aporta ninguna oscilación que podría indicar una dinámica real dentro del texto.

Aunque es una consecuencia del género literario del poema, esta posición estática también está conforme con la cosmovisión de Illyés más ampliamente entendida: mientras que en *Yerma* se aprecia un choque constante entre los papeles sociales y los personajes que no pueden o no quieren cumplir con ellos, haciendo que se cuestionen la validez de los primeros y la identidad de los segundos, para el poeta húngaro la red de motivos no está sujeta a un representante con nombre propio, es decir, a un personaje. Paralelas a esta situación cómoda, las oposiciones semánticas tampoco se modifican: "Sí que ellas, las que justamente se abren / suavemente han llegado a ser los más fuertes. / Como las ingles y los senos / en el castillo protegido por huesos y músculos"⁵¹¹, y este contraste mantiene su claridad hasta el final: "no es la peña que provoca el mar, / sino las bahías, los puertos, / las praderas lamidas por terneros y ovejas"⁵¹². Aunque es posible registrar unos instantes de un reajuste estético más fundamental que muestra cierta consonancia con la estética lorquiana, en general se trata más bien de un homenaje masculino a las mujeres que hace cierto uso del inventario retórico del poeta-dramaturgo español.

4.2.3. Conclusiones: una divergencia parcial

Si se quisiera resumir los resultados de la comparación de la poesía lorquiana y la de Illyés, después de apreciar las consonancias parciales en cuanto a su uso del lenguaje y registrar los elementos ideológicos que por parte de Illyés muestran una conformidad con el mito de Lorca (construido más por los escritores húngaros que el mismo García Lorca) podría argumentarse que una de las diferencias claves se halla en la relación hacia la pasión vital. Para construir la figura del Lorca que se conoce de sus textos en español, el del *Romancero...* o del *Llanto...*, se parte de un interés *trasmitido* que en mayor o menor grado siempre está alejado por algún medio poético o dramático, sea la introducción de un hablante intermedio

⁵¹¹ "Igen, ők, az épp mert lágyan / megnyílók lettek a legerősebbek. / Mint ágyék s keblek / a csont- és izom-védte várban", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 3. p. 469.

⁵¹² "Nem a tengeringerlő szirtfok, / hanem az öblök, a kikötők, / a borjú- és birka-nyalta mezők.", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 3. p.472.

(como en los romances), un cambio de enfoque (como en el *Llanto...*) o una relativización de valores que raya en lo grotesco (observar por ejemplo la conclusión de *La casa de Bernarda Alba* donde saludan a un muerto por haber consumado el acto sexual).

Para Illyés, estos contrastes no constituyen el clímax estético sino el terreno en base al cual es preciso construir una unidad sintética: el logro poético está ligado al éxito de tal unidad. Por ejemplo, aun su poema *A tél ellen örök forradalomban* ('Contra el invierno en revolución perpetua') desvela una lucha clara que aun entendida como revolución, cuenta con el consentimiento de lo trascendental: "por nuestra herencia divina, hombres: // ¡que no muera nadie / una vez nacido!"⁵¹³ Para Illyés nada está más lejos de la misión poética que el propósito de documentar la agonía humana con sequedad y resignación; y pocas cosas le son más importantes que participar en ella a favor de todo que es mortal. Son estas las coordenadas que explican su posición socrática: "¿Qué me importa la muerte? / Si matarme es deber suyo: / ya no el mío"⁵¹⁴, pero en cuanto a Lorca es posible apreciar otro aspecto más importante en estos dos versos: que el motivo principal de la atención de Illyés no es el interés, la amenaza o la atracción sino el deber⁵¹⁵.

Este sentido hondamente moral no sólo aparece en torno al problema del papel social del intelectual o del poeta. Hasta en la cercanía de la muerte, en su *Búcsú a testrészekről* ('Despedida de las partes del cuerpo') obtiene la forma de una apoteosis anhelada: "¡Dichoso era así, todo junto! Todo lo que / la tierra ofrecía como botín: / canes diestros de una jauría / lo tomamos, devorando una chica / un país, un mar, una ciencia; / Cuán de celestial era: lo humano!"⁵¹⁶ y la dependencia del consentimiento moral del universo acaba subrayada aun más en la conclusión: "¡Ojalá puedas sostener, mano ciega / a la mano fiel y que se quede sólo / a mi lado; un Sol de calor / arcaico sobre mi cielo vacío!"⁵¹⁷ Esta unificación de lo carnal y lo espiritual no es del todo ajena al mundo lorquiano, en el sentido de que es justamente su opuesto: Illyés hace que el destino falible se impregne del calor de lo trascendental; para Lorca, hasta los personajes evangélicos aparecen como representantes de la carne destrozada (ver la escena de Cristo en *El público* o el poema en prosa *Degollación del Bautista*)⁵¹⁸.

⁵¹³ "Isten-jussunkért, emberek: / ne haljon sose meg, / ki egyszer világra jött!", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 2. p. 585.

⁵¹⁴ "Halállal – mit törődöm? / Ő dolga, hogy megöljön: / már nem enyém." Rögtönzés röntgenre várva, en ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 3. p. 345.

⁵¹⁵ Ver también el contraste establecido por László Nagy entre juego y responsabilidad en su confesión poética citada en la nota 386.

⁵¹⁶ "Jó úgy volt, együtt! Ami zsákmányt / adott a föld elejteni: / egy falka fürge ebei / kerítettük, habzsolva lányt, / országot, tengert, tudományt - / Be égi volt – az emberi!" ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 3. p. 73.

⁵¹⁷ "Oh csak te tarthasd, vaksi kéz / a hú kezét s csak az legyen / velem itt – ősi-melegen / sütő Nap üres egemen!", ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 3. p. 73.

⁵¹⁸ Como mera ilustración aludo al choque entre Shatov y Kirillov de *Los endemoniados*: para el primero,

Sin embargo, como al haberse rechazado en este estudio que se trate de una interpretación monolítica acerca de la obra lorquiana y el modelo bartokiano, el universo poético de Illyés también resulta ser más complejo que como puede sugerir este primer acercamiento de ninguna manera exhaustivo. Para mostrar lo poco conclusiva que sería cualquier respuesta definitiva para los problemas que brotan de la comparación de sus poemas con los de García Lorca, es posible hacer referencia a otro texto suyo, *A szél, a hab, az agy* ('El viento, a la espuma, el cerebro'): "Al vuelo, al ave / los inventó el viento sin destino. // A los peces / el mar atormentado por sus espumas. // Al baile, al poema, al canto, / el hombre / lanzado por lo infinito sin sentido."⁵¹⁹ Sin dar un análisis completo de este poema, es posible afirmar que aquí Illyés se calla a la hora de dar una clave de soluciones al lector. Utiliza elementos léxicos que no se organizan en contrastes clásicos, tampoco se nota en él una actitud que le presiona para crear un sentido razonable u ofrecer un alivio metafísico ante sus frases de densidad lapidaria.

Aunque esta autonomía no está otorgada al lector por Illyés con mucha frecuencia, tampoco sería justo identificar su figura destacada desde el punto de vista de la sociedad literaria de su época con el poeta lírico quien, como ha podido observarse en los ejemplos anteriores, en más de una ocasión se liberó de la presión de las funciones rigurosas consecuentes de la identidad poética heredada y sostenida del intelectual comprometido con su pueblo. Estos acontecimientos marcaron unas huellas que pueden servir como el testimonio de que García Lorca no sólo interfirió en la literatura húngara como el poeta mítico que avalaba las aspiraciones neopopulares sino que también alteró en cierto grado las formas literarias vigentes en la época. En el capítulo siguiente se estudiará la asimilación de García Lorca por parte de otro de los referentes máximos de la literatura neopopular: László Nagy, en esta ocasión el estudio se realizará a partir de sus propias obras⁵²⁰.

identificar el pueblo ruso como portavoz y manifestación de lo sagrado quiere decir ascender el pueblo un rango divino; para el segundo, hasta convertirse en Dios significa liberar al cuerpo del miedo a la muerte. Sin dar por hecho que esta analogía sea válida, para entender la diferencia entre los dos poetas aquí tratados es bastante productivo concebir a Illyés como representante de un suplicio constante por su "botín" o "herencia" y a Lorca en la fila de los que rechazan este pacto en el nombre de una plenitud digna en pos de lo que es "suyo", como lo dice Yerma: "¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava?"

⁵¹⁹ "A szárnyalást, a madarat / a szél, a céltalan eszelte ki. // A halakat / a habjai gyötörte tenger. // A táncot, a verset, a dalt / az észnélküli / végtelen-dobálta ember." ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*, op.cit., vol. 3. p. 174.

⁵²⁰ Aunque la prioridad de la tesis presente sigue siendo la recepción de García Lorca en Hungría, esta historia muestra varios puntos de contacto con la evolución del concepto de la función social del poeta según lo concebían los distintos ámbitos literarios: es una consecuencia involuntaria del trato cronológico de los autores tratados en este capítulo que no obstante es digno de interés para entender mejor los cambios paradigmáticos que definían los rumbos de nuestra literatura incluyendo la posición de García Lorca en ella.

4.3. Conservación y uso: la función de García Lorca en la obra poética de László Nagy

4.3.1. García Lorca como héroe en la cosmovisión de Nagy

En los subcapítulos dedicados a las traducciones del *Romancero* y del *Llanto...*, ya ha sido tratado en detalle el efecto que Nagy ejerció sobre el español, o mejor dicho, las consideraciones poéticas de Nagy que influyeron en las versiones húngaras de los textos de García Lorca y su recepción posterior. La trasmisión de valores observada en las traducciones hechas por Nagy no es para nada un gesto exclusivo. Su carácter lírico hace que en su obra propia también demuestre sus valores y su juicio moral, los cuales son respaldados por los personajes artísticos o históricos que su obra poética integra⁵²¹. Produce un gran impacto el hecho de que Nagy escriba sobre la muerte del personaje dignificando la muerte de la víctima, pues permite realizar una interpretación a partir de los ejes de los fundamentos morales de su mundo: "has inscrito tu Mohács en mí"⁵²². No sólo es la flexibilidad gramática que llama la atención del lector húngaro aquí, también vemos que el destino del "actor-rey" suicida Zoltán Latinovits –el objeto de este llanto propio– está adscrita al destino de su nación (para este ámbito, Mohács es el referente de la batalla que aunque tuviera lugar en 1526, hasta hoy en día funciona).

El difunto de importancia destacada para el autor se inscribe en la gran narrativa del ser humano a través de esta entidad sobre todo moral que podría denominarse como su *pueblo*. Podría preguntarse por qué tiene que conducir este camino desde el individuo hacia lo universal por este intermediario incidental, el pueblo y cómo difiere (eso si difiere en absoluto) del ideario del nacionalismo según fue concebido a principios del siglo diecinueve. Sin embargo, parece más productivo llamar la atención a la *causalidad*, la lógica de lo trágico: para Nagy, uno siempre sufre o perece *por* algo. Análogamente, el artista nunca puede referirse solamente a sí mismo o a su creación. Hasta en un campo tan abstracto como la música clásica, el héroe, por ejemplo, Béla Bartók, es representante del hombre en pos de la belleza, la plenitud humana digna de luchar por ella aunque fuera imposible de lograr; y como un aspecto ya trabajado en la apropiación del mundo textual de García Lorca, es posible afirmar que para Nagy poco importaba si hablaba en su propio nombre o en el de otro.

Evidentemente, para esta distribución social, el autor necesita establecer un contraste: no puede haber personas destacadas si no existen mediocres, héroes sin villanos, valores sin el

⁵²¹ Para el propósito de construir un cosmos orgánico con esta multiplicación de partidarios de su mundo, ver también GÖRÖMBEI, András: "Nagy László költői világa", op.cit., p. 316.

⁵²² "Belémtestáltad Mohácsod", Gyászom a színészkirályért, NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., p. 616.

vacío identificado con la civilización contemporánea a Nagy. Este *imitatio christii* revestido para el siglo XX no sólo marca lo máximo de lo humano dentro de este universo, también determina lo que aparece de sus personajes y su público supuesto bajo este filtro de rigor moral. Sin embargo, el motivo que se encuentra detrás de esta orientación ética definitiva de Nagy apenas tiene que ver con los artistas mismos que Nagy laudera y, a la vez, utiliza: "la decepción [del comunismo de los años cincuenta] le hizo comprender para toda la vida que el poeta tiene que ser idéntico a la palabra, su exigencia moral es un deber, el del conocimiento profundo de la realidad, porque el poeta no puede equivocarse"⁵²³.

Cabe destacar que en este artículo Görömbei continúa defendiendo la postura de Nagy citando unos necrólogos redactados tras su muerte: el estilo de su texto y de sus citas es difícil de distinguir, o dicho de otra manera, la recepción del mismo Nagy muestra rasgos muy semejantes al del género del necrólogo, enfatizando las virtudes del difunto sin hacer mucho caso a las consecuencias textuales de su vida. Entre las influencias de Nagy, García Lorca es uno de los referentes de esta pureza. Lorca queda representado con la función de justificar la validez internacional o hasta universal de los principios estéticos de Nagy. Antes de analizar con más detalle las consecuencias poéticas de la relación entre los dos autores, es necesario afirmar lo que por definición queda fuera de este esquema: lo lorquiano para Nagy muestra la ausencia completa de lo gratuito, del juego y de la ambigüedad.

¿Qué entra pues en la sección común de estos dos conjuntos al parecer tan lejanos? Antes de nada es preciso distinguir entre la imagen pública y mítica de László Nagy y la actitud poética a la que aluden sus textos. El poeta Ottó Orbán hace una distinción sutil al respecto en su homenaje: "déjeme decir que el poeta / quien paga con su vida por cada verso suyo / y a la vez le importa un pimiento la poesía / y tampoco tiende a decir con los codos sobre la mesa / que si Federico tal y que si Attila cual"⁵²⁴. Aunque los dos elementos, la confesión explícita y la actitud indirecta no son del todo separables, también es posible afirmar que las frases retóricas e impregnadas por el convencimiento ideológico de Nagy no sirven como guía único de sus textos literarios.

Habiendo concretado estas distinciones, ahora es preciso indagar en las interferencias producidas entre el autor de *Juego y teoría del duende* y el poeta que concibió versos como estos: "Y te deseaba un frenesí pasadizo para que te alivie / y que sueñes que eres águila negra

⁵²³ "A családás [az ötvenes évek kommunizmusában] döböntette rá életreszólóan arra, hogy a költőnek azonosnak kell lennie a szóval, morális igényessége kötelesség, a mély valóságismeret kötelessége, mert a költő nem tévedhet." GÖRÖMBEI, András: "Megjegyzések egy pamflethez". *Tiszatáj*, 1989/12. 93-101. 95.

⁵²⁴ "Hadd mondjam el hogy a költő / aki életével fizet minden soráért / amíg füttyül a költészetre / és nemigen mondja az abroszra könyökölve / hogy Federico így meg Attila úgy" ORBÁN, Ottó: "Nagy László". *Élet és Irodalom*, 1978/5.

(...) no te has vuelto una astilla de cantar, la canción te ahogó, ¡amigo mío!"⁵²⁵ Cabe destacar que en este pasaje se encuentra de nuevo una serie de elementos: la locura provocada y temporal y el acto de quemarse en el fervor de cantar. Dichos elementos se presentan como normas innegablemente éticas de la creación artística. Sin embargo, los motivos son demasiado cercanos a la ensayística lorquiana, lo cual incita la necesidad de centrar el estudio en una investigación más profunda acerca de la relación entre los dos poetas.

4.3.2. Las criadas de lo trágico: elemento lorquianos en *El caballito se despide*

En la obra poética extensa que László Nagy dejó atrás, es poco discutible considerar que las llamadas 'canciones largas' ('hosszú énekek') sean las que más gozan de una aprobación general por parte de la crítica y del público. Para una presentación más detallada se analizará la canción larga *El caballito se despide* (ver el Apéndice para el texto completo). La razón versa en que además de ser el resultado de la asimilación lorquiana por parte del poeta húngaro, también es posible concebir dicho texto como una síntesis de las aspiraciones poéticas de Nagy: lo universal y lo popular, la perspectiva histórica y —empleando el término unamuniano— intrahistórica. Estas aspiraciones conducen al hablante representativo de todo su ideario al clímax de su trayectoria.

Para el lector hispanohablante, la magnitud y la distribución estrófica de la obra tal vez provocarán una asociación al *Altazor* de Huidobro⁵²⁶. No obstante, la imaginería libre y subversiva no se inscriben en el mismo contexto estético medio siglo después. La visión de Nagy no alaba el renacimiento prometedor de la civilización, más bien se encuentra una decadencia minuciosamente detallada. Será de los recursos vanguardistas, en gran parte heredados a través de García Lorca, de los que se sirva para adornar este "viaje sin paracaídas"⁵²⁷. La situación lírica de una posición lírica posterior no sólo la hace explícita el título con el acto de *despedirse*: además esto también queda recogido dentro de la propia obra. La segunda estrofa también indica que no se trata de un delito por cometer sino de un juicio en un tiempo posterior al hecho ya irremisible: "la ventana de la ley es fría / en balde la alientan mis pulmones"⁵²⁸. A diferencia de las declaraciones y entrevistas de Nagy, el lenguaje aquí no sólo sirve para embellecer la caída, sino que lo grandioso a menudo se vuelve

⁵²⁵ "S kívántam neked időleges tébolyt, hogy az majd felold, / álmodod magadat fekete sasnak (...) nem lettél üszök a daltól, megfulladtál a daltól barátom!" A fekete költő, NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., pp. 373-374.

⁵²⁶ Ver el apéndice 4 de esta tesis.

⁵²⁷ Confróntese con el subtítulo del *Altazor* de Vicente Huidobro: "viaje con paracaídas".

⁵²⁸ "Hideg a törvény ablaka / hiába leheli tudóm"

grotesco e inseguro mediante los diminutivos recurrentes. Tan solo la primera estrofa ofrece ejemplos abundantes como *caballito*, *nievita*, *angelito* (adjetivo emparejado aquí con el nombre *la muerte*).

El choque estilístico entre cualidades, las cuales fuera del ámbito poético del texto literario concreto apenas tendrían que ver, es un medio bastante recurrido por el Surrealismo. Si García Lorca lo empleaba para señalar y matizar su tema, por ejemplo la "pena" del *Romancero...*, Nagy lo utiliza para que sus oposiciones (naturaleza-civilización, caliente-frío, vivo-metálico, anímico-racional) tengan un alcance más allá de la validez del lenguaje cohibido por las normas sociales. Es este propósito de recuperar el valor de la omnipotencia del verbo, el cual cumple la función de creador de sentidos, que hace que el terreno anterior a la modernidad (expresado por las imágenes naturales como "un olor a sangre vertiginoso / un pétalo rojo agarrándome"⁵²⁹ o "la multitud de mis corderos de vapor se cuelgan / de las repisas como heladas pesadas"⁵³⁰) tenga un camino asociativo con acceso inmediato al polo positivo de valores que Nagy presenta en sus textos y representa la tendencia moral del sacrificio bíblico: "me llenáis la cabeza de clavos / llevo una corona de acusaciones / yo, el rey de la angustia"⁵³¹. Es decir, para Nagy no se trata de representar lo agónico de un mundo arcaico en sí: la tensión se crea y aumenta entre un universo intacto, ahistórico e irracional y otra entidad sin identificación explícita, de tiempo presente y de existencia efectiva, como se refleja en el vocativo de los acusadores de la tercera estrofa: "gusanos de estrellas, vosotros"⁵³².

El alcance universal atribuido implícitamente por Nagy a los textos traducidos precisaba de declaraciones posteriores acerca del duende personal de Nagy y de una domesticación de Lorca algo forzada indicando su posición entre los bartokianos en el choque dramático entre los representantes de las fuentes claras y la mediocridad moderna (y burguesa, aunque en un sentido algo diferente de como lo usaba la estética del realismo socialista). En este texto, se percibe a Nagy libre de cualquier limitación referencial. El yo lírico relata como su "sonrisa dorada"⁵³³ se ha vuelto "un trapo deshecho / colérico allá arriba"⁵³⁴ para que el lector se de cuenta de cómo lo grande está hecho monstruoso y temible debido a lo pequeño. Luego este cambio de perspectiva no lleva en sí ninguna frustración sexual, sólo una ira divina y pura, libre del miedo que está por vencerla: "yeguas enormes se

⁵²⁹ "Szédítő vérillatot / csimpaszkodó piros szirmot"

⁵³⁰ "Sok pára bárányom dér-koloncként / ott függ a párkányokon"

⁵³¹ "Fejemet szöggel televeritek / viselek vádkoronát / én, a kínok királya"

⁵³² "Csillagok férgei, ti"

⁵³³ "Arany mosolyomból"

⁵³⁴ "Kolerás rongycafatot / láttok a magasban"

frotan / contra mis testículos levantados"⁵³⁵. En este sentido es tal vez válido preguntar: ¿García Lorca será meramente un mensajero de las vanguardias hacia los neopopulares húngaros? En absoluto.

Por un lado, se sitúa la función icónica que hizo que se le mencionase hasta en los necrólogos dedicados a su traductor; además, subrayar a Lorca como autor popular (basta recordar las críticas de Németh y de Tolnai) tenía el propósito justamente opuesto: 'liberar' al Lorca concebido como vanguardista en favor de la corriente supuestamente más duradera y auténtica, la de la inspiración del arte popular. Además, el surrealismo de Nagy lleva bastantes huellas lorquianas, eso sí, en los instantes libres del compromiso moral de representar un mundo entero y moribundo.

De acuerdo con esta suposición, el lenguaje del poema muestra rasgos lorquianos más evidentes tras el momento de la profanación del yo sagrado ("ya no reluce sino mi fiebre"⁵³⁶). Sin reparar en un diminuto atentado contra la gramática⁵³⁷, puede hacerse referencia a un verso que alude directamente al *Llanto...* "La cresta de mena de vuestros tobillos"⁵³⁸ es una referencia al verso "¡Qué duro con las espuelas!", o mejor dicho, a la *traducción* que Nagy hizo de él: "¡Ay, sus tobillos de mena con espuelas!"⁵³⁹ Esta imagen permite afirmar que Nagy conserva el material de las espuelas en ambos textos y también que el motivo en su propio texto se convierte en el accesorio del poder: mediante él, el yo lírico expresa su estado de caballo domado por este *vosotros* cada vez más identificado con el fenómeno humano (entiéndase como raza o como la sociedad moderna o más estrictamente la sociedad húngara contemporánea a Nagy).

Esta posición de convivencia, de espacio intermedio es una situación lorquiana por excelencia: "dan vueltas sobre mis nalgas / un cuento y un buitre"⁵⁴⁰, la de la reconciliación de lo irreconciliable, la sustención de lo insostenible. Los versos como "la leche materna y el mar hacen música / en mis oídos un ruido perpetuo"⁵⁴¹ no son indicios de una tensión dramática en el camino hacia su desenlace definitivo, al igual que lo cotidiano tampoco constituye una síntesis con lo extremo: "perros que destruyen sepulcros ladran / de mi cuello cuelga un / despertador robado y hace tictac"⁵⁴². La yuxtaposición de un fondo apocalíptico ("el cable de

⁵³⁵ "Dörgölöznek dög nagy kancák / rugaszkodó heréim elé"

⁵³⁶ "Már csak a lázam ragyog"

⁵³⁷ En húngaro, a uno no se le puede hacer puta: la palabra de Nagy, *kurvít*, se deriva del verbo reflexivo *kurvul*, 'se hace puta'. Podría ser el objetivo de otra investigación mostrar los antecedentes biográficos que contextualizan esta alteración, aquí se limita a registrarla.

⁵³⁸ "Sarkatok ércaraja"

⁵³⁹ "Ó, sarkanyús ércbokái!"

⁵⁴⁰ "S kövéren kereng faromnál / mese és dögkeselyű"

⁵⁴¹ "Anyatej muzsikál s tenger / füleimben örökös lárma"

⁵⁴² "Sírbotó ebek csaholnak / nyakamon a rablott vekkeróra csüngve ketyeg"

una bomba se arrastra sobre la pólvora"⁵⁴³) y la onomatopeya *tictac* carecen por completo de cualquier intento de integración, de rigor y responsabilidad. Lo que es definido clásicamente como 'lo hermoso' ("su canto invernal es el tiriteo de dientes / su primavera es el susurreo de secretos"⁵⁴⁴) es un elemento que se sitúa entre los demás términos dentro del habla desorientado de la figura del yo, a la cual le ha sido robado su protagonismo.

No obstante, en la próxima estrofa se percibe que esta inseguridad existencial de identidades no tiene interés para Nagy, pues su objetivo no es sostenerla, pues la inseguridad existencial es más bien considerado como un paso intermedio en el crecimiento del personaje lírico. Aquí encontramos una perspectiva cosmológica que relata cómo sus visiones de inspiración lorquiana se extienden hacia lo fantástico y a la vez lo histórico: "un rayo pinta venas sobre las ingles del cielo / como un árbol de sangre enmarañado / sobre las espaldas de mártires en la penumbra"⁵⁴⁵. Podría considerarse que las fuentes claras se contaminan con los propósitos poéticos del autor (ver su *hapax legomenon* 'vérfá' que quiere decir 'árbol de sangre') y la aportación lorquiana se integra en esta construcción propia y autónoma pero en absoluto íntima: el verso "el interés no deja de volver a crearme"⁵⁴⁶ puede mostrar semejanzas con el duende del quiero-y-no-puedo, pero lo lingüística y poéticamente relevante es que para Nagy es el mismo hablante que muestra rasgos duendescos, es decir, el enfoque no está en el ser atormentado sino en el impulso o valor del protagonista que aun detronizado mantiene sus rasgos representativos y simbólicos.

Fiel a esta distribución de poderes, la frustración sexual está presente pero tampoco aparece como un problema íntimo y tampoco es una oportunidad para que el poema exprese o despierte compasión: el caballito provoca esta frustración siendo tentador del principio femenino, es él por quien "arrullan y se mosquean / encebollados en velas dan vueltas / sobre la tierra y le dan / puñetazos pretenciosos"⁵⁴⁷ igual que es él cuya virilidad poderosa ilusiona al tirano, como puede apreciarse en esta referencia fálica: "fantasea sobre mi lancete viva"⁵⁴⁸. Aun si el lector es testigo de su caída, el hablante no deja lugar a ninguna duda respecto a la importancia de la misma, en fin, de él mismo.

Para alegar que tanto el popularismo de García Lorca como el del modelo bartokiano, supuestamente conformes entre sí, no son sino adornos incidentales ante el individualismo radical de la creación poética de Nagy, cabe considerar la facilidad con la cual los deja atrás

⁵⁴³ "Gyújtózsínór kúszik a puskaporra"

⁵⁴⁴ "Téli dala fogvacogás / tavasza a titkok susogása"

⁵⁴⁵ "Az ég ágyékát erezi a villám / mint ágbogas vérfá / vértanuk hátát a homályban"

⁵⁴⁶ "Újrateremt mindig az érdek"

⁵⁴⁷ "Búgnak, duzzognak / fátjolba-csavarodva a földet / hengerezik és követelőzve / ököllel a földet ütik"

⁵⁴⁸ "Ábrándja eleven dárdám"

de una estrofa a otra. Nagy no percibe tensión entre el símbolo y lo que representa, pretende superar la agonía semántica tan propia del siglo XX con una identidad supuesta entre el lenguaje de su héroe y el genio vital que encarna: es esta plenitud jamás puesta en peligro que avala su "baile" ante las "cejas alzadas / hasta el cenit"⁵⁴⁹ o bien entre las imágenes y términos identificables de la Segunda Guerra Mundial, más concretamente de la invasión soviética de Hungría: "en la tormenta de plumas / de edredones arrastrados al aire libre / junto al castillo donde brilla / como el sacramento la fecharia / de una ametralladora adornada con oraciones burguesas"⁵⁵⁰ (cabe destacar que aquí se encuentra otra palabra de Nagy difícil de traducir al castellano: 'davaj-gitár' fue el nombre que la población húngara había dado a las ametralladoras rusas típicas, conocidas durante la invasión de 1944-45). El saqueo de las casas de mención implícita tampoco concluye en solidaridad con las víctimas: en la cosmovisión del poema lo individual es insignificante, es el baile impersonal, vigoroso y eterno del caballito, ente divino que contiene la esencia vital, lo demás son eventos casuales e irrelevantes del "vosotros" despedido cuya única función es la infamia cuando se le permite cometerlo: "sois vosotros que me golpeáis en la nariz / aunque os estrechéis hasta el cielo"⁵⁵¹.

La cercanía del dolor y del placer y lo angustioso del gozo son experiencias lorquianas que Nagy haría podría conocer; pero el olfato instintivo que aun "en la cabellera de mujer agradable / [huele] al Cristo de burbujas de sangre"⁵⁵² no conduce hacia la experiencia absurda como para Yerma: solamente puede llegarse a la conclusión de que el caballito, siendo capaz de percibir ambos extremos, también es el más cualificado para distinguirlos. Con esto se alcanza la dimensión ética del poema, el juicio autojustificado del hablante que agradece a lo puro y declara poseer su superioridad moral: "la sal de sangre condensada / sobre la lápida de inocentes / jamás ha sido mi condimento"⁵⁵³. Curiosamente, es esta sencillez severa que tal vez más lejos queda de lo lorquiano, que aun en su tono más infantil y juguetón mantiene un sentido de humor y un toque irónico que le distingue de esta actitud poética.

La representación del sufrimiento también muestra este aprovechamiento parcial de los recursos lorquianos. Las asociaciones entre los órganos humanos, la naturaleza y el cosmos indican una influencia del poeta español: "en mis toses una estrella da saltos / la sarna mata la hierba de mi cutis"⁵⁵⁴, pero la situación retórica alrededor de estas imágenes alude a

⁵⁴⁹ "Zenitig vont szemöldökök"

⁵⁵⁰ "Az ég alá kicipelt dunyhák / tollzivatarában / kastély tövében hol závarzatával / ragyog mint a szentség / a burzsuj-fohásztól szalagos / davaj-gitár"

⁵⁵¹ "Ti üttök engemet orra / az égig hiába ágaskodtok"

⁵⁵² "Jószagú asszonyosörényben / a vérbuborékos Krisztust"

⁵⁵³ "Ártatlanok sírkövén / kiütő vérsó / nem volt fűszerem soha"

⁵⁵⁴ "Göthömben ugrál a csillag / irhám fűvét irtja a rüh"

otro objetivo que el que pueden tener en la poética de Lorca. El caballito de Nagy acusa al lector envuelto en la segunda persona plural, haciendo que la solidaridad no sea el resultado sino el requisito de la transacción estética; como consecuencia, el texto no habla desde la posición de un testigo (como por ejemplo en el *Romance de la Guardia Civil*), la única actitud que se ofrece al lector de Nagy se basa en el abandono de lo trascendental, y aun esto es más un juicio que una oferta: "ningún arcoiris sangrará por vosotros"⁵⁵⁵.

A este discurso se añade una seguridad de valores con sus connotaciones sexuales. La "dulzura" y la "suavidad de vuestras palmas"⁵⁵⁶, en breve: la falta de una firmeza masculina junto a la fuerza biológica (en este caso, evidentemente varonil) representada por el hablante constituyen el contraste que persiguiendo la caída glorificada de este último impide cualquier seña de ambigüedad o inseguridad.

Para destacar lo definido que era el sitio de García Lorca en el mundo de Nagy, es preciso leer las dos estrofas siguientes. En esta visión apocalíptica, ubicada dentro de la visión entera que es el poema, la sustitución de lo vivo por las monstruosidades de la civilización técnica apenas utiliza el lenguaje elaborado en las traducciones del *Romancero*... Aunque "el milagro" del doble metálico del hablante en principio podría parecerse a su antecedente literalmente hecho de carne y hueso, como lo esencial de su ser es justamente la falta de autenticidad (ver sus acciones de *copiar* y de *robar*), lo poético tampoco acompaña su descripción y la narración de su triunfo. El tono es más bien bíblico, no sólo a causa de la evocación de las plagas egipcias, sino también de los representantes de lo humano: el hombre, la mujer y el bebé, formando una Sagrada Familia, todos asistiendo impotentes a su devoración. No obstante, Nagy no deja que esta utopía desenfundada sea la conclusión de su obra: al final de desilusión lo sigue un despertar del "profeta de los condenados"⁵⁵⁷ quien, tras este delirio tenebroso, puede seguir con su tema principal, sí mismo.

Paralelo con la superación de esta visión oscura, la despedida también resulta pospuesta. Después de los antecedentes y el futuro sombrío, el caballito se dirige a su propia fuerza y a los agentes de la naturaleza para que contribuyan a la sustención de su estado presente. El juego inocente ("margaritas pegadme el corazón / que me agrada"⁵⁵⁸) y la corrida serena aparecen como contrapuntos estilísticos y la respuesta vital del presente para las amenazas de los otros planos temporales (pasado y futuro). Nagy concluye la "despedida" de su personaje con un imperativo: "polen, pinta en bota de oro / a esta cabeza feliz"⁵⁵⁹ que en

⁵⁵⁵ "Szivárvány értetek nem vérzik"

⁵⁵⁶ "Édességtek [...] tenyeretek símasága"

⁵⁵⁷ "Siralomházi próféta vagyok"

⁵⁵⁸ "Margaréták, verjeteek szíven / jó az nekem"

⁵⁵⁹ "Virágpor, fessed aranycsizmává / e boldog fejet"

absoluto se integra en las dimensiones del apocalipsis postindustrial previsto por él; suplica a los elementos de la naturaleza, en este caso, al polen, por una transfiguración que a su vez prolonga la supervivencia de su propio mundo respectivo.

A pesar del ansia por la vida expresada en la penúltima estrofa, la conclusión del poema alude al remolino de la nieve evocada en el principio. Así, Nagy recupera la ambigüedad peculiar del poema: "hasta a mis dientes / los moléis"⁵⁶⁰. El contraste entre la naturaleza idílica y el elemento posthumano de la civilización contemporánea se mantiene sin resolución: la despedida termina sin la impresión de una última palabra conclusiva. Sin embargo, en este punto no es posible hablar de un gesto lorquiano. Aun en esta situación agónica, la estructura del *Caballito...* impide la contaminación de registros: los registros lingüísticos, los planos ontológicos y temporales se mantienen distantes entre sí. En vez de una contaminación incontrolable, denota una actitud por excelencia lírica: fiel a la tendencia monolítica del poeta húngaro, cada conclusión posible (la aniquilación de lo humano; el apoteosis del hablante; la tensión sostenida entre el *yo* y el *vosotros* del poema) se trata en una estrofa aparte.

Esta diferencia es análoga al uso del motivo del caballo en los dos autores. Para García Lorca se trata de un elemento poético que obtiene su significado del contexto de sus usos: puede indicar el poder varonil o social, la presencia o la ausencia de un personaje, y del espectro de sus usos se puede construir algunas suposiciones acerca del mundo lorquiano mediante un análisis del motivo. Sin embargo, en el poema de Nagy aquí tratado, se trata de un símbolo por definición fuera de la posibilidad de una "solución" lingüística: el lector se ve explícitamente superado por el personaje. A la superioridad efectiva del hablante de Nagy también se añade otra, esta vez moral: el Caballito como víctima universal se integra en la narrativa cristiana de la salvación mediante el sacrificio. El protagonista no sólo sufre a causa del mundo, sino que también lo hace para salvarlo o por lo menos testificar su existencia. Pero en las obras de Lorca no sólo resulta cuestionable esta posición de la identidad, tan poco importante para Nagy. A consecuencia de ello, la causalidad tampoco funciona de la misma manera: todas las acciones y acontecimientos relacionados con el Caballito brotan de lo que es él; se trata de la inseguridad de las acciones en un plano ontológico de agentes claramente definibles (yo-vosotros, yo-naturaleza, etc). Para Lorca, la única seguridad es la de la acción, función o estado; la cuestión es hasta qué grado sus personajes son lo que sus circunstancias les obligan a ser. Dicho de otra manera, la cuestión no es necesariamente si Sánchez Mejías ha muerto o no, sino que bien podría preguntarse cómo distinguir entre él y su recuerdo, hasta

⁵⁶⁰ "Még a fogaimat is / megörlitek"

qué punto ha dejado de existir por no vivir.

Junto a esta distinción moral, es posible añadir otra de György Kálmán C., quien subraya que para Nagy el yo "nunca se vuelve grotesco, jamás se le ve falible ni cómico"⁵⁶¹. Aunque se trata de un artículo admitidamente polémico (ver el título de su texto: *¿Cuál es mi problema con László Nagy?*), de su afirmación es posible llegar a la conclusión de que aunque el arte de Nagy y de Lorca compartían unos rasgos poéticos a nivel sintagmático, los dos llevan a cabo la construcción de sus estructuras más complejas respectivas basados en consideraciones muy diferentes⁵⁶².

En forma de resumen, puede apreciarse que para Nagy, García Lorca no sólo tenía la función de un argumento de autoridad para validar el universo bartokiano. Se trata de una adopción parcial del lenguaje poético del autor andaluz, efectivamente restringida al nivel sintagmático, ya que sus consideraciones estructurales, culturales y éticas no podían integrarse en la cosmovisión retrospectiva del poeta húngaro. Nagy se servía del surrealismo lorquiano para construir sus visiones imponentes del contraste entre la civilización técnica y el sacrificio de la vitalidad extática, necesario para proyectarlo en formato de tragedia tal y como la entendía él.

Este claroscuro majestuoso poco precisaba de la media luz lorquiana. Son justamente sus personajes sobrios que proponen una salida a medias sin que resulte chocante (Poncia en *La casa de Bernarda Alba* o bien la Vieja en *Yerma*) y quienes acaban relegados a una importancia secundaria: podría generalizarse que para Lorca lo hermoso nace de la pasión enfocada en su propio carácter contradictorio. En fin, el esfuerzo de Nagy es respetable por su contribución enorme a la lectura de García Lorca en húngaro, pero cuanto más deja ver de su versión del Lorca "bueno", más eclipsado queda todo lo que es irracional, instintivo, ambiguo y divergente (duendesco, si se quiere) de su obra. Más adelante se entrará en detalle las posibilidades de tal Lorca inconcluso (en gran parte relacionado con las obras de Eurípides, por ejemplo), en este apartado es necesario prestar atención a la dificultad del manejo de estas categorías según el contexto, el cosmos de Nagy, alrededor del autor en cuestión, García Lorca.

Para comprender la divergencia de sus perspectivas respectivas es conveniente citar un fragmento de Nagy de otro poema suyo, *Menyegző (Bodas)*: "las bodas suben nuestra copa y rompe nuestro pan, / las bodas digieren nuestra herencia, copulan sobre nuestro lecho nupcial,

⁵⁶¹ KÁLMÁN C., György: "Mi a bajom Nagy Lászlóval?", 2000, 1989/9, 48–52. p. 48.

⁵⁶² Cabe decir que en la respuesta a Kálmán C., András Görömbei tampoco puso el énfasis en argüir en favor de un Nagy íntimo, ambiguo y juguetón, más bien subrayó los valores rechazados por el primer texto como virtudes. Ver GÖRÖMBEI, András: "Megjegyzések egy pamflethez", op.cit.

/ las sinvergüenzas, las agachadas, las que rebotan en su calambre / derrumban nuestras velas de flores con el codo y con sus lejías / maldicen a la tierra, las bodas matan a la raíz, / volantes sobre volantes, figuras sobre figuras apretándose, / coches sobre coches fornicando y deslizándose"⁵⁶³. Se ve que para Nagy, lo carnavalesco del festín es de hecho el escándalo de lo impersonal, la fuerza anti-individualista por excelencia, el contrapunto de la pureza de los novios. Una vez que le había restado la fuerza arcaica supuesta de la tierra inspiradora (cuya autenticidad ya ha sido cuestionado en los capítulos anteriores), la libertad carnavalesca resulta demasiado descontrolada para Nagy y es este atributo suyo del que se vale para manifestar su sitio dentro de su mundo. Para García Lorca lo relevante de esta libertad es más bien su ausencia (*La casa de Bernarda Alba*), su volatilidad (*Bodas de Sangre*), su ambigüedad (*Yerma*) o su situación amenazada (*Romance del Guardia Civil*).

Permitiendo la equivocación inherente a cualquier simplificación, podría alegarse que a Nagy le interesaba el poder y a Lorca sus consecuencias. Es esta disposición del poeta húngaro a partir de la cual empleaba la poética lorquiana para construir su "catedral de maldiciones" con una tenacidad y sensibilidad majestuosas⁵⁶⁴. No obstante, es válido preguntar si los elementos de un lenguaje como el de Lorca ejercen su efecto óptimo en una construcción tan jerárquica y ordenada como una catedral, referente no sólo a la trascendencia sino también a la autoridad y a *status quo*. Además, en este sentido el acto de conservar, dignificar y trascender es el resultado del esfuerzo artístico; en resumen, la de Nagy es una actitud nostálgica sin margen para lo gratuito que apenas podría hallarse más lejos del García Lorca clavado en el aquí-y-ahora que constituye el fondo de la mayoría de sus situaciones líricas y dramáticas. En los subcapítulos próximos se tratarán las consecuencias de esta preferencia, ya que para Sándor Csoóri e István Baka, la obra lorquiana equivalía a las traducciones de Nagy.

4.4. La autonomía insegura: lo lorquiano en la poesía de Sándor Csoóri

Se ha mencionado numerosas veces el nombre de Sándor Csoóri en los capítulos anteriores. Como se trata de un poeta vivo, se podría alegar que, al haber tratado la influencia lorquiana sobre sus obras, se ha llegado a la poesía contemporánea. Sin embargo, podría

⁵⁶³ "Emeli borunkat s tőri kenyérünket a lakodalom, / jussunkat emészti, nyoszolyánkon bagzik a lakodalom, / a szégyentelen, a görnyedező, a görcsben rugózó, / virággyertyáinkat dönti le könyöke és lúgjaival / gyalázza a földet, gyilkolja a gyökeret a lakodalom, / fodor a fodron, figura a figurán tülekedik, / kocsi kocsi hátán üzekedik és összefarol", en NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., p. 402.

⁵⁶⁴ "Káromkodásból katedrális", del poema *Ki viszi át a szerelmet?* (¿Quién trasladará al amor?), en NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., p. 294.

afirmarse sin duda que su posición respecto al uso de la herencia del poeta español se halla más cerca de los bartokianos que de la actitud crítica referente a esta corriente. A pesar de que su ensayística ya referida procure mantener las distancias con el principio ahistórico del genio nacional, su orientación afirmativa le impide una respuesta ambigua o incompleta a la hora de definir la continuidad entre García Lorca y Nagy o bien entre estos dos y él mismo.

Como ejemplo de esta actitud, sin duda moralizante y análoga a la de sus precursores, se hace referencia al homenaje breve que dedica al maestro consagrado László Nagy, donde Csoóri afirma lo siguiente sobre él: "En las últimas cinco décadas apenas teníamos poetas [...] que no hubieran sido inspirados por el genio de las chispas europeas de lo clásico: lo griego o lo romano. Las de las ideas prescritas, dignas de seguir y de anhelar. No obstante, László Nagy [...] se fija en las chispas de otras herraduras divinas. Escribe poemas a lo Lorca cuando ni siquiera habría podido oír de Lorca. O mejor dicho: instintivamente pone los oídos sobre las mismas venas donde los puso Lorca en su día o, en unos poemas, Attila József. // Pienso en el latido de la sangre de la poesía popular, es decir, de la poesía más arcaica que precede a la europea."⁵⁶⁵ Ya no sólo se trata de la revisión de la influencia de los neoclásicos de hace unos siglos (como en el *Egykor elindula tizenkét kőműves*, ya mencionado) o de su mismo siglo XX: la referencia de Csoóri llega aun más atrás, hasta antes del renacimiento, para encontrar las raíces comunes de la corriente en cuestión.

En este trabajo no se evaluará la necesidad de una contextualización temporalmente tan distante y tampoco se tratará en detalle la validez de la dicotomía de lo popular y lo clásico. Lo que más llama la atención es la aceptación poco reflexionada de lo lorquiano por parte de Csoóri. Según el fragmento tratado, una concordancia, al parecer incidental, entre Lorca y Nagy encuentra su fundamento común en la poesía arcaica; y la bibliografía internacional parece justificar que los sustratos precristianos de las culturas europeas sí influyeron hasta cierto punto al mundo lorquiano⁵⁶⁶. Sin embargo, Csoóri no reconoce que su fuente con respecto a lo lorquiano es efectivamente el mismo literato a quien le asemeja: László Nagy. Por lo tanto, tal equiparación entre los dos autores a nivel textual se convertiría en una comparación entre los textos originales y las traducciones del poeta húngaro. Dado el tono sublime del texto, esta paradoja no se pone de relieve y tampoco se indica como

⁵⁶⁵ "Az utolsó öt évtizedben alig volt költőnk [...] akit ne a klasszikusság: a görögség vagy a latinság európai szikrázású szelleme mozgósított volna. Az előírt, a követendő, a sóvárgásra méltó eszményeké. Nagy László azonban [...] más istenpatkók szikrázására figyel. Lorca-szerű verseket ír, amikor még nem is hallhatott Lorcáról. Pontosabban: ugyanazokra a verőerekre tapasztja fülét ösztönösen, amelyekre a maga korában Lorca és néhány versében József Attila is odahajolt. // A népköltészet, illetve az európai megelőző ősbibb költészet vérsuhogására gondolok." CSOÓRI, Sándor: "Nagy László földi vonulása", op.cit.

⁵⁶⁶ Sobre todo el tomo de RABASSÓ, Carlos I. – RABASSÓ, Federico Javier: *Granada – Nueva York – La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. Madrid, 1998.

referencia en su valoración crítica: la argumentación se refuerza el nombre de una autoridad más, Attila József, para seguir con la alabanza del poeta que cumplió cincuenta años a la hora de la redacción del texto de Csoóri, 1975.

Tal vez por su situación posterior, la creación poética de Csoóri se encuentra libre de cualquier crítica que relacione su trabajo con la tarea de atenerse a los principios morales establecidos años antes por sus precursores. Esta libertad posibilita que, como por ejemplo en su poema *Esconded al milagro* (ver el Apéndice), la disposición poética no tenga que desembocar en una enseñanza moral. El papel del yo lírico se mantiene en el plano del personaje individual sin una actitud representativa; sin embargo, con respecto a la metafísica del poema, sobre todo el anhelo de lo imposible ligado al irracionalismo peculiarmente de función redentora, se aprecia que el mismo García Lorca no precisa del reajuste ideológico de Németh o lingüístico de Nagy para ejercer su influencia. Por lo menos, la pretensión de "las explicaciones que devoran al mundo" y la conclusión que enfatiza la necesidad de "un sueño irremisible" como condición de la esperanza pueden aludir al duende lorquiano de una manera directa sin el entremés de la ideología bartokiana. Esta ideología aquí curiosamente puede concebirse como una de esas "explicaciones" potencialmente destructivas.

Cabe añadir que esta falta de conformidad con el orden establecido de su subcultura respectiva también ejerce un efecto aliviador en los aspectos más formales del poema. El hecho de que aquí se trate de un soneto ya de por sí alude a una posición ajena a la ruptura con la tradición europea bajo el signo de algo más arcaico; la rima disonante *csodákat-
elefántot*, o ni siquiera existente *folyton-a nap*, también indican un concepto más individualista y autónomo de la tradición: Csoóri utiliza los recursos de la literatura europea pero no admite ser definido por ellos y aun menos le determinan como el responsable de la supervivencia de la tradición. El poeta no se percibe como el poseedor del arte poético, y tampoco se ve ninguna misión destacada que se cumpla o falle en función de su poema. Por el contrario, es el hablante que se ve destrozado por la falta de un propósito superior, algo que no sea de este mundo donde "todo está tan desnudo y calculado" y sin el cual hasta el misterio del embarazo equivale a un espectáculo de circo.

Este carácter gratuito e incidental del humanismo que servía como fundamento firme para la orientación moral de la generación anterior se extiende al individuo en otro poema de Csoóri, *Carmina burana*. El título proyecta que el contexto de este poema tampoco se limita a la reestructuración del canon neopopular, más bien establece vínculos entre la modernidad húngara y la poesía medieval europea y el texto juega con las interferencias entre ese aquel-entonces y el aquí-y-ahora del socialismo existente.

El hablante de *Carmina burana* no podría quedar más lejos de la voz lírica conocida mediante los poemas de Nagy: justamente se trata de una posición fuera de la jerarquía social, y tampoco se halla en absoluto la ambición de montar otra jerarquía alternativa más conforme con sus propios valores ajenos a los establecidos por la sociedad. Aunque su recurso poético principal es la paradoja semejante al estilo de Villon⁵⁶⁷, la posición intermedia y cada vez menos definible de la identidad, la libertad radiante de sus negativas y la ruptura entre los símbolos utilizados y su significado⁵⁶⁸ hacen que *Carmina burana* también se pueda mencionar entre los poemas que indiquen la influencia lorquiana sobre la literatura húngara, en este caso, la del *Romancero Gitano*. La conclusión también conduce hacia una moraleja individual sin ofrecer respuestas de alcance universal: el verso "pues vivo como puedo vivir" comienza con una palabra del mismo valor coloquial que en húngaro, *hát*, el prestigio disminuido del estudiante (y no del maestro) también acerca preferentemente a la figura del lector al hablante en lugar de a sus verdades trascendentales, la afirmación "¡jamás seré jefe de partido ni casero respetable!" también se limita al ámbito individual, igual que los hablantes de García Lorca que tampoco hablan desde la posición de validez absoluta, el aval de sus palabras siguen siendo ellos mismos: "[yo] recuerdo una brisa triste"; "que te busquen en *mi* frente" (las cursivas no pertenecen al texto original, pero permite en este trabajo demostrar la teoría tratada).

Si llegara a plantearse que la actitud lingüística de Csoóri encierra cierta rebeldía en cuanto al enfoque lírico o al papel del artista, el poema *Visión de febrero*, al fin y al cabo, indica que se trata más bien de un alejamiento a nivel estilístico sin la pretensión de organizar una cosmovisión que explícitamente rompa con los fundamentos de la tradición neopopular. Este texto escrito "en el año decimoquinto de la muerte de László Nagy" sigue fiel al maestro fallecido⁵⁶⁹, pues enfatiza su grandeza ética y el alcance universal de su figura. En estos gestos de alabanza se pueden registrar huellas de imágenes lorquianas como "planetas azules como endrinos / y lunas argentinas como relojes de bolsillo"; la ortografía que rige sus neologismos hace que estos no se escriban juntos (como si pertenecieran a algún tipo de lenguaje hablado)

⁵⁶⁷ El poeta francés gozaba de una fama excepcional en la Hungría del siglo XX, en gran parte debida a las traducciones libres de György Faludy.

⁵⁶⁸ Por ejemplo, el hogar, topos clásico de la seguridad, aquí simplemente indica una muerte más lenta y alegre: "este mundo como la miel me encontrara / y como su hijo dulce, me devoraría con gusto". También hace falta notar que tanto en el poema anterior como en este las fuerzas naturales están encarnadas por una mantis filicida; confróntese con la fuerza arcaica de Nagy o el renacimiento perpetuo de Illyés para ver que con el paso del tiempo la ambigüedad va ganando cada vez más terreno no sólo con lo que respecta a la recepción húngara de García Lorca, sino también en el plano lingüístico en general.

⁵⁶⁹ Nótese que el tiempo de la composición prácticamente coincide con la polémica ya mencionada entre Kálmán C. y Görömbei; aun sin tener una certeza filológica, el "bailarín" del poema puede concebirse como la caricatura del crítico en contra de Nagy.

sino con guión (lo que permite indicar el carácter *compuesto* e individual de la creación literaria): "kökényszem-bolygók" y "zsebóra-holdak" también marcan un paso atrás en la seguridad con la cual Nagy o bien Illyés se referían al sustrato supuestamente bartokiano de la cultura húngara.

A este aspecto puede añadirse otro que es necesario tener en cuenta. Como se ha señalado en los poemas anteriores, la obra en sí no trata sobre un universo alrededor del personaje lírico que le dota de la función destacada de crear y representar: a lo largo de todo el poema se nota la inseguridad con respecto a la trascendencia: "¿tú oyes en absoluto estas patadas / crepusculares?" al igual que el juicio moral sobre el personaje recurrente del luto de los bartokianos, la figura mediocre, también se vuelve más cautelosa: "como si / aspirara a tus sienes [...] Igual hasta tu muerte / le da envidia". Estas manifestaciones de duda culminan en la conclusión donde, lejos de cualquier apoteosis conmovedora, el hablante llega a cuestionar la validez de su propia posición: "¿O sólo soy yo el que lo oye, yo, / a quien le informan del fin del mundo cada día?" En este respecto, la distancia entre él y sus precursores moralistas paradójicamente le acerca al García Lorca anterior a estos: la pregunta máxima de Csoóri es la pregunta de su propio ser personal.

Puede destacarse que, a pesar de que las traducciones de László Nagy marcasen definitivamente la recepción lorquiana en Hungría, su influencia en absoluto se limita a contribuir a la misión cultural de los neopopulares como autoridad internacionalmente reconocida. Aun dentro de la corriente bartokiana puede hacerse referencia a una búsqueda de autenticidad más allá de atestiguar el "final de un mundo, el mundo campesino"⁵⁷⁰. Aunque las raíces al fin y al cabo históricas del movimiento impidan un concepto de García Lorca menos determinado por las realidades políticas de él y de sus lectores, uno puede percatarse que su perfil artístico paulatinamente va ganando terreno en Hungría también. Una de las tareas de los lectores y traductores de Lorca es desarrollar los inicios prometedores, ya que tanto Sándor Csoóri como el poeta cuyas obras se tratarán en el próximo subcapítulo, István Baka, en cierto grado dieron pruebas de influencia lorquiana en contra de su ideario más o menos proveniente de los autores investigados hasta ahora.

⁵⁷⁰ "Vége van egy világnak, a parasztnak", CSOÓRI, Sándor: "A zöld angyal", op.cit., p. 192.

4.5. El rebelde emancipado: István Baka

4.5.1. Rasgos lorquianos en la poesía de Baka

Continuando con el hilo de la recepción lorquiana, hasta aquí se ha intentado seguir una línea de continuidad relativa. Es por eso que la monografía de Jánosi, enfocada en la perspectiva estática y atemporal del García Lorca íntegro que fue asimilado por completo por la obra maestra de Nagy, omite los demás autores en el nombre de la validez inamovible del paradigma bartokiano.

Aunque su acercamiento permita bastante espacio al homenaje grandioso dedicado a su poeta húngaro destacado, en esta tesis se opta por buscar los pasos no sólo de la entrada de Lorca a Hungría, sino también a los resultados textuales más indirectos. Esto se debe a la consideración que tanto la misma recepción teórica de Németh, como las traducciones de Nagy son en cierto grado indirectos, es decir, definidos por los antecedentes históricos y estéticos de su corriente literaria, las cuales apenas tenían que ver con el autor español en cuestión. Tras haber realizado un recorrido por este panorama más amplio, aunque inconcluso, en este punto se hace preciso indagar en las huellas lorquianas que se hallan en la obra de un autor cronológica y estéticamente posterior a todos aquellos que se han visto hasta ahora: István Baka.

Al realizar una lectura de los poemas de este autor, puede percibirse que la inseguridad de la misión nacional y artística registrada en las obras de Csoóri se hace aun más cuestionable. El apocalipsis que motivaba a Nagy como contrapeso de la voz y del individuo poéticos en *El caballito se despide* aquí aparece como un acontecimiento anterior al tiempo lírico: "en los árboles, cuervos; medallas sobre esqueletos. / ¿A dónde podría correr? Esta tierra / murió heroicamente aun en sus árboles, sólo las estrellas / brillan levemente: velas sobre los terrones sepulcrales. / Tiemblo en el límite / del cielo, hormiguero indiferente, el grillo del cuento. / ¿A quién hará falta mi canción? / Duerme el dios-hormiga."⁵⁷¹ No sólo se describe un mundo concluso sin tareas de relevancia trascendental, la misión poética también es un asunto privado del hablante; la figura del grillo tampoco remite al mito de Platón, como en el poema de Illyés, sino al cuento de Ésope y de La Fontaine, por lo cual lo práctico tampoco tiene la función de la amenaza de lo cultural sino que se presenta como su dueño

⁵⁷¹ "A fákon varjak – csontvázakra aggatott kitüntetések. / Hová futhatnék? Ez a föld / fáiban is hősi halált halt, csak a csillagok / pislákolnak: felhők sírdombjain a gyertyák. / Didergek a mennyország / – közönyös hangyaboly – küszöbén, tücsök a meséből. / Kinek kell már az énekem? / Alszik a hangya-Isten." (Háborús téli éjszaka). En: BAKA, István: *Tájkép fohással*. Jelenkor, Pécs, 1996. 75.

dormido, indiferente e intocable. En cuanto a sus referencias, no es posible excluir a García Lorca de entre ellas, pero el tono dominante del poema grandioso *Noche de guerra de invierno* remite mucho más a Endre Ady en el reciclaje atrevido de sus motivos, imágenes y tono sin ninguna restricción cultural, a la vez señalando una actitud que tal vez podría clasificarse posmoderna.

Baka tampoco aprovecha esta peculiaridad de la persona creadora para construir el aire de interés especial alrededor de sí mismo: "Yo no soy demoníaco, más bien sensible a lo demoníaco, una persona ansiosa."⁵⁷² Confróntese esta posición con la de Nagy o Illyés quienes aun en lo más desesperado trataban de tú a sus universos respectivos y encarnaron lo celestial o lo infernal sin mucho reparo en las preferencias de un público cada vez menos fijado en la moraleja y, paralelamente, cada vez más interesado en la credibilidad lingüística y ética del hablante. Además, cabe destacar que esta sensibilidad mencionada por Baka es un medio bastante más apropiado para aproximarse a la inspiración duendesca que hasta entonces había aparecido en la literatura húngara como un personaje mítico a la disposición del poeta (ver lo dicho por Nagy acerca de "su" duende personal y nacional, nota 285). Es posible alegar entonces que Baka ofrece un elemento lorquiano que no se encuentra ni en Nagy o Illyés y solo parcialmente aparecía en la obra de Csoóri: lo humano expuesto, falible y ambiguo⁵⁷³. Se expondrán a contuniación los resultados textuales de este rechazo de la misión cultural, del artista como personaje destacado por la condición humana para que en su vez Baka se enfrente con la admisión de la diversidad de impulsos culturales sin la presión de síntesis mencionada con respecto a los antecedentes.

Alrededor de este personaje lírico (ver también el Apéndice) más asequible e íntimo tampoco se presenta un mundo definible y claro: "¡venda mis ojos vacíos / como ríos salvajes (si no me puedes defender) / con tu pañuelo blanco, Amor!": a diferencia del *poema amoroso* tradicional, aquí no hay un objeto tangible, la "Dama de cara nevada" resulta ser el mismo Amor. El carácter de este ruego también muestra una discrepancia respecto a los símbolos evidentes del vitalismo: lo trascendental no aparece como una fuerza mayor que inspira lealtad sino como una amenaza: "Porque la Luna arriba es un sonreír malvado / y como las babas de idiotas, se le cae la luz. / La contemplo tiritando – ¿acaso Dios / se ha vuelto estúpido por su propia indiferencia?". El acto sexual tampoco tiene la pureza arcaica que tanto ha subrayado el valor del Caballito de Nagy, se integra en el poema de Baka como un

⁵⁷² "Én nem démonikus, inkább a démonokra érzékeny, szorongásos ember vagyok." BAKA, István: "Nem tudok egy gonosz istenben hinni", *Magyar Napló*, 26 de abril, 1990. 6.

⁵⁷³ Ver también en la misma entrevista: "– ¿Es Dios malvado? – Sí, si lo hay, entonces lo es." ("Isten gonosz? - Igen, ha van, akkor az.") BAKA, István: "Nem tudok egy gonosz istenben hinni", op.cit., p. 6.

requisito cuya ausencia es otra fuente de ansiedad: "contra mi destino, me he negado / a proliferar en este mundo como mala hierba." Se ve que la posición del hablante ya no se mantiene dentro del orden establecido de rigor universal y que la tensión estética no reside entre el representante de este orden y los prójimos caídos a quienes se dirige el poema: el texto da una muestra de las vicisitudes y consecuencias de estar fuera de este orden cuestionable, imperfecto e inhumano.

Es posible afirmar que la negativa de un yo excepcional, de un humanismo intacto y de un mundo trágico conduce a unas consecuencias textuales bastante divergentes con respecto a Nagy o a Illyés, pero paradójicamente más cercanas del mundo de García Lorca (conocido en su versión transmitida en gran parte por estos autores). "¡Estalla tu revolución, bosque! Te pido / por tu verde deshecho en esperanza."⁵⁷⁴ Por un lado, se puede identificar la esperanza en contra del ánimo revolucionario pero, a la vez, ambos gestos son atribuciones de lo humano a la naturaleza que en cierto grado la corrompen: "entre los árboles corre el viento / me puedo imaginar que es mi furia"⁵⁷⁵. A su vez, los motivos también muestran una flexibilidad no propia de una poética definida por una ideología literaria como la del 'Lorca húngaro': unas páginas más adelante la luna ya aparece como mirada divina, asilo y amenaza: "nos está mirando la luna; / ¿será Dios quien me mira en los ojos? // Mi asilo precioso, la luz de la luna / a ti no te herirá con sus dardos."⁵⁷⁶ En el uso del motivo encontramos consistencia vez de identidad, así como entre los motivos de García Lorca en español, donde la misma luna puede personificarse como la desveladora de los amantes en *Bodas de Sangre* o un personaje lírico quien seduce y rapta a un niño (*Romance de la luna, luna*).

Las imágenes de Baka también son más equiparables con las de Lorca en su uso. Por ejemplo, sus personificaciones y metáforas tienen la función de constituir la situación lírica en vez de ilustrarla: la del individuo amenazado por los mismos valores que le atraen, sin mucha intervención de parte de la sociedad y del elemento histórico. Es notable que en *Poema amoroso* el máximo acto afectivo se refleja en la forma de comer: "Como al pan, rompe a mi muerte / y devórala para que me una a ti.", todo esto se halla bastante lejos de cualquier plural atrevido en nombre de una comunidad poco definible. Se encuentra aquí una gran diferencia entre Baka y sus antecedentes: la intimidad no prescinde del visto bueno de las funciones sociales atribuidas al poeta, sucede justo al revés, es la voluntad del poeta la que puede

⁵⁷⁴ "Lázadj fél, rengeteg! Reménnyé / gyötrött zödedre kérlek én." - de *Miért hallgatsz, tavaszi erdő* (Por qué te callas, bosque de primavera), de BAKA, István: *Tájkép fohással*. op.cit., p. 14.

⁵⁷⁵ "A fák között szél vesszőfutása: / beléálmodhatom dühöm", BAKA, István: *Tájkép fohással*. op.cit., p. 14.

⁵⁷⁶ "Bámul ránk a hold - / Isten néz farkaszemet velem? // Gyönyörű oltalmam, a holdfény / dárdája téged nem sebez meg.", de *Kora-tavaszi éjszaka* (Noche de primavera temprana), BAKA, István: *Tájkép fohással*, op.cit., p. 21.

acercarle al temario histórico, nacional, o en otros casos, a una religión personal, siempre con una autonomía espectacular y frágil: "No me apetece pedirte nada ya que / Sabes que no te quiero Dios mío"⁵⁷⁷. En esta disposición, la influencia lorquiana no aparece como una referencia de prestigio para subrayar la excelencia estética del mundo construido bajo el signo de lo bartokiano: la emancipación del hablante conlleva la del autor. Fiel a este relativismo integrativo, tampoco sorprende que lejos del principio de las fuentes claras, Baka se aprovecha de referencias literarias que llegan desde Shakespeare al Nuevo Testamento, desde la leyenda de Tristán e Isolda hasta la Eneida.

No resulta sorprendente que el poema en el cual tal vez más se puede apreciar la integración de García Lorca en la poesía de Baka, tampoco permitiera esta perspectiva al contemplar el aspecto histórico o ideológico de su herencia, sino que queda determinado como un aspecto formal: los rasgos comunes entre la *Balada* reinventada por Baka y los textos en cierto grado narrativos del *Romancero*.... Como se trata de un poema propio del poeta húngaro, el problema de la fidelidad, a lo que se supone que era el genio lorquiano, no le limita en ningún sentido. Paradójicamente, es esta libertad la que le permite evitar el sustrato arcaizante que se ha tratado con respecto a las traducciones de Nagy. La admisión autónoma de los antecedentes literarios, que en este poema concreto también involucran a Csoóri y a las baladas populares húngaras, tampoco se entienden como un ejemplo normativo que Baka tuviera que superar: así puede omitir el recurso de la rima, fiel a los registros consecuentes de los rasgos de su propio texto.

En cuanto a los motivos y elementos usados en este poema, cabe decir que Baka desarrolla el diálogo dramático entre la naturaleza y la enamorada sin atenerse a los requisitos, al fin y al cabo morales, del neopopularismo. Su cuestión principal no es la reivindicación lingüística o artística de un mundo exótico, arcaico y trágicamente perdido. Podría decirse que cuanto pierde con la falta de una ética referente a su nación y pueblo, tanto más gana con la vigorosidad de sus personajes liberados del peso de recitar la lección histórica. Es así como el lenguaje poético despierta y mantiene el interés sin ninguna posición destacada y extraliteraria. El efecto estético del texto prevalece por sí mismo: "no os escondáis margaritas / botones de perla de su camisa / no me hiráis amapolas envidiosas / uñas de putas pintadas de rojo". Se trata de un amor imperfecto, de una frustración enfrentada a la voluntad de la heroína y de una voz que a primera vista tiene la función del coro de los dramas de la antigüedad en cuanto avisa y desvela: "tu seno virgen será golpeado / por mazas de agua

⁵⁷⁷ "Nem kérek tőled szívesen hiszen / Tudod hogy nem szeretlek Istenem", de *Zsoltár* (Psalmo), BAKA, István: *Tájkép fohással*, op.cit., p. 279.

peludas / no es lo blanco de los ojos de tu amante / sino un pez que brilla en la noche".

Fiel a los principios formales de la balada, la situación de información deficiente se mantiene: el lector no se entera de los motivos de la muerte del novio, el aval de las palabras es la novia solitaria quien las pronuncia y las oye. Baka no explica los secretos del poema, es su personaje quien explica que no se trata de un agente inconsciente sino de una suicida que actuó, en cierto sentido, de forma premeditada: "Pagaré a Caronte con las monedas / de mis ojos y travesaré a él / me tengo que ir que le encontraré seguro / me tengo que ir no me podéis detener". Se presenta entonces un personaje cuyo propósito (igual que el de *Yerma* o de los personajes absurdos de Camus) sobrevive a sus posibilidades, su caída no apela a ninguna apoteosis universal o histórica. La emancipación del individuo aquí no funciona para otorgar el rango trascendental al acto poético con relación a su contexto mediocre (como en los llantos o elegías de Nagy), es la voluntad y la fantasía del hablante que se apoderan de sus acciones (tal vez no sería del todo equivocado remitir este paso al del Quijote): "Del tejido de la noche cosido a la prisa / salta la luz estelar como un cabo suelto / lo deshago y coseré de él / una manta pesada para nuestra cama [...] qué más me da si es una trampa / aunque me hunda por el camino de la luna".

Consecuente con la soledad ética detallada hasta este punto, los fundamentos de esta actitud poética tampoco suponen ninguna misión recurrente a lo largo de la obra de las figuras clave de la recepción lorquiana en Hungría. Admitiendo que la polifonía de Baka permite otras interpretaciones basadas en otros énfasis de su poesía diversa, aun lo elegíaco obtiene una forma expresiva que no rinde cuentas a la riqueza del antaño sino a la situación *hic et nunc* sin la menor huella de nostalgia: "Como la copa de un árbol muda / mece con su habla verde olvidada / y ya no puede decir más de sí / sólo que tiene una sombra."⁵⁷⁸

Estos aspectos de la poesía de Baka muestran una interferencia peculiar con la herencia de la literatura popularizante de sus antecedentes. En el poema *Thészeusz (Teseo)* se puede registrar la pasión conocida de Nagy pero toda la visión apocalíptica se desarrolla en la conciencia del hablante como queda explícitamente manifestado ya en el comienzo: "Soy yo el laberinto es un engaño / suponer que exista cualquier enredo más"⁵⁷⁹. Es notable destacar que el poema evoca a la mitología griega mientras que en las Obras Selectas de Baka lo sigue el poema que lleva el título de todo el libro, *Tájkép fohással (Paisaje con oración)*. Este es otro gesto más que refuta el principio de las fuentes claras de lo popular, o por lo menos este

⁵⁷⁸ "Mint zöld beszédét elfeledve / a lomb ring hangtalan, / s már nem mondhat többet magáról, / csak azt, hogy árnya van." en *Sovány vizekből (De aguas flacas)*, BAKA, István: *Tájkép fohással*. op.cit, p. 85.

⁵⁷⁹ "A labirintus én vagyok csalás / hogy léteznék útvesztő bármi más", BAKA, István: *Tájkép fohással*, op.cit., p. 150.

énfasis en la antigüedad concebida como antecedente de tanto la llamada cultura 'alta' como de lo 'popular', hace que la ruptura interior detallada en *Teseo* no tenga como referente inmediato a la historia nacional.

La interiorización del conflicto que se lleva a cabo en este poema cambia la dinámica del mito: "alzo en contra de mí mismo la víctima soy yo / y héroe que saca sus armas de hierro / y el monstruo al cual ha de matar / yo Teseo príncipe de Atenas"⁵⁸⁰ en cuanto a la tensión, esta no se desvela como una fuerza dramática que se empuja hacia el desenlace sino como constituyente de un monólogo lírico en una situación desprovista de una solución. Podría considerarse que *Yerma* no sólo despertó ecos con respecto a la rebeldía de lo excepcional tal y como lo concibió Németh, sino que también ejercieron cierta influencia las frases que obraron en contra de la síntesis forzada de la posterioridad. Este poema de Baka y la revelación autorreferente de la heroína lorquiana es un ejemplo de ello: "como si la luna se buscara a sí misma en el cielo".

A esta multiplicación insegura del yo visto desde dentro se añade la proliferación confirmada por la mirada exterior. La ruptura con la claridad de lo arcaico no sólo provoca la incertidumbre con respecto a la identidad, sino que también la multiplicación de los personajes de cuyos nombres Baka sigue la ampliación de su mundo lírico. El texto titulado *Caspar Hauser* remite a la figura misteriosa encontrada en Alemania a principios del siglo XIX y aprovecha de su situación existencial para superar la fijación afirmativa de Nagy o de Csoóri en pos de otro tipo de angustia, tal vez nada menos heroico que la de aquellos: la angustia de la ignorancia y de la inseguridad. "Yo no sé quién me mandó a este mundo / la celda fue buena ser ciego es bueno / ahora no dejo de mirar al muro frío del cielo / demasiado lejano azul y difluente"⁵⁸¹. Aunque la perspectiva existencialista de García Lorca se estudiará en detalle en el próximo capítulo a través de la obra de János Pilinszky, cabe mencionar que entre los sustratos poco estudiados de la interpretación lorquiana en Hungría, pueden registrarse ciertas huellas textuales que remiten a un entendimiento más abierto (aunque evidentemente menos concreto) de las obras del autor español.

No obstante, en lo que se refiere al estilo poético estrictamente entendido, Baka evidentemente no es un seguidor fiel y consecuente de García Lorca. No sólo porque la obra lorquiana esté más enfocada en buscar amantes en vez de adeptos⁵⁸². También porque la

⁵⁸⁰ "Magamra rontok én az áldozat / a hős vagyok ki vasfegyvert ragad / s a szörny akit meg kell gyilkolnia / én Thészeusz Athén királyfia", BAKA, István: *Tájkép fohással*, op.cit., p. 150.

⁵⁸¹ "Én nem tudom, ki küldött e világra / a tömlőc jó volt vaknak lenni jó / most bámulok a menny hideg falára / túl messzi túl kék és túl szétfolyó" BAKA, István: *Tájkép fohással*, op.cit. 139.

⁵⁸² Para el vocabulario de esta dicotomía, ver el texto confesional de Lorca "Inspiración, imaginación, evasión". *OOCC*, op.cit., vol 6. pp. 279-292.

limitación del yo universal, la preferencia por no 'resolver' los dilemas que los textos plantean y la suspensión de la posición moral del hablante no impiden que en sus imágenes se perciba el seguimiento de los pasos asimilativos de Nagy. Por ejemplo, en el poema grandioso de Baka titulado *Del libro de cocina del apocalipsis (Az apokalipszis szakácskönyvéből)* por un lado se encuentran huellas del Surrealismo representado en Hungría por García Lorca (entre otros): "Cruje la luz, el papel de plata celestial. / Los ángeles van abriendo al bombón / pasado, a la Tierra; / se les salen las babas"⁵⁸³, pero, por otro lado, es posible apreciar que las distintas metáforas y elementos alegóricos se refuerzan mutuamente para dar una imagen poética plena que, lejos de relativizar la validez del lenguaje, la reivindica. En el apartado siguiente se estudiarán estos altibajos autónomos de la influencia lorquiana sobre István Baka en el campo de su creación dramática.

4.5.2. El drama para imaginar: huellas lorquianas en *La chica que flotaba sobre el valle* de István Baka

Es preciso hacer una serie de distinciones clarificadoras entre las obras analizadas hasta ahora y los dramas de István Baka. Primero hay que afirmar que por muy disputada que sea la validez y la actualidad de las obras de Nagy, Németh o Illyés, su importancia histórica y literaria apenas se pone en duda. Sin embargo, la obra del Baka pertenece más a la literatura contemporánea en vías de canonización, en el sentido de que a pesar de su fallecimiento en 1995, la aproximación a sus dramas o poemas todavía no se encuentra obstaculizada por una evaluación estática e ideológicamente rígida; ello supone cierta libertad a la hora de trabajar su posición bajo la perspectiva de la presente tesis, pero también la falta de un juicio firme que esta indicación posicional podría provocar o afirmar.

A su vez, la cercanía temporal de Baka también indica que aunque probablemente sean válidas las consideraciones que muestren la influencia lorquiana sobre su creación literaria, no se trata de un efecto exclusivo. *La chica que flotaba sobre el valle* fue publicado en 1980, se podría asumir que en aquel entonces las innovaciones dramáticas de Beckett y de Ionesco ya habían ejercido su efecto respectivo en las obras dramáticas húngaras. Por lo tanto, las observaciones siguientes de las posibles consonancias entre el mundo lorquiano y el de Baka tienen como objetivo indicar los límites de las mismas.

Con respecto al estilo, queda registrado en el análisis un lenguaje que contamina los

⁵⁸³ "Zörög a fény, az égi sztaniol. / Bontogatják a megavasodott / bombont – a Földgolyót – az angyalok / nyáluk csorog" BAKA, István: *Tájkép fohással*, op.cit. 194.

registros líricos y hablados en cualquier parte del drama, característico de García Lorca en castellano y a su vez ausente de sus traducciones: "CHICA: [...] Este Valle es como es porque yo lo hice así. Y aquí nadie puede dañarse. Si estás cansado, puedes reposar, el suelo voluntariamente crecerá un montón de tierra de algún topo debajo de tu cabeza como almohada. Si te quema el calor, aves volarán sobre ti para que sus aleteos te refresquen."⁵⁸⁴ Este propósito supera al de un realismo enfocado en la credibilidad en tanto que hasta unos personajes borrachos se expresan de una manera que no corresponde a su estado ebrio: "BORRACHO PRIMERO: [...] y la llave chilla... no, fue la punta del cuchillo que chocó contra sus costillas... sus huesos crujen como cuando se arruga a un periódico..."⁵⁸⁵. Frente a los propósitos de los neopopulares clásicos para quienes el respaldo seguro de la ideología forma una dinámica viva o instructiva con sus capacidades literarias, Baka construye su teatro en base a este lirismo fundamental.

Sin embargo, no parece adecuado conformarse con el término 'teatro lírico' en el caso de Baka como no lo es en el de García Lorca. La recurrencia y la diversidad de los recursos con los cuales Baka niega satisfacer los requisitos de una recepción dramática, tal cual se había entendido en los dramas compuestos para ser representados, aluden a consideraciones distintas, tal y como se observará en el siguiente fragmento escogido. Nótese que el lector no sólo está desplazado por el lenguaje del hablante sino también por la acotación dirigida a la mente del público: "ANDANTE: [...] pero saliera / donde saliera, sólo el humo de las salas de espera, las colillas sobre / el suelo aceitoso, las chapas de cerveza, / palomitas; me recibió el mapa / humillado de la Vía Láctea... // Pero no quería hablar de esto a ti, Extranjero. // *La vela puesta sobre la mesa se apaga, y el telón de la escena superior se ilumina desde atrás simultáneamente. Comienza el juego de sombras. El EXTRANJERO se dirige hacia el espectáculo: se siente que todo esto transcurre en su imaginación.*"⁵⁸⁶ Además de proyectar la conciencia de uno de sus personajes, Baka también deja instrucciones para la percepción del receptor a lo largo de toda la obra: "*La Chica lleva una camisa azul desteñida que no lleva ni rastro del brillo de plata del sueño, más bien parece a ropa puesta para clases de gimnasio.*

⁵⁸⁴ "LÁNY: [...] Ez a Völgy azért ilyen, mert én tettem ilyenné. És itt senkinek nem eshet bántódása. Ha fáradt vagy, megpihenhetsz, a föld önként tol vakondtúrást a fejed alá, hogy párnád legyen. Ha égető a forróság, madarak szállnak föléd, hogy szárnycsapásaikkal hűsítsenek." BAKA, István: "A völgy felett lebegő lány", en *Baka István művei. Próza, dráma*. Tiszatáj könyvek, Szeged, 2005. 239-280. p. 274.

⁵⁸⁵ "ELSŐ RÉSZEG: [...] kulcs csikordul... nem, a kés hegye ütközött a bordájába... megreccsen a csontja, mint amikor újságpapírt gyúrnek össze", BAKA, István: "A völgy felett lebegő lány", op.cit., p. 270.

⁵⁸⁶ "VÁNDOR: [...] de akárhol / szálltam le, csak a várótermek füstje, az olajos padlón / szétdobált csikkek, söröskupakok, / pattogatott kukorica – a Tejút meggyalázott / térképe fogadott... // De nem erről akartam beszélni neked, Idegen. // *Az asztalon álló gyerta ellobban, ugyanakkor a felső színpad függőnye hátulról megvilágosul. Megkezdődik az árnyjáték. Az Idegen a látvány felé fordul; érezhető, hogy mindez az ő képzeletében elevenedik meg.*" BAKA, István: "A völgy felett lebegő lány", op.cit., 252.

*Es como si su cabello también hubiera perdido volumen desde la escena del sueño. A causa de la desilusión inesperada tardamos en notar a su belleza.*⁵⁸⁷

Curiosamente, a pesar de la enorme diferencia entre el grado de admisión del que gozan las obras popularizantes y las vanguardistas en Hungría (permitiendo una validez histórica para esta distinción), los procesos de Baka aluden más a *El público* o a *Comedia sin título* que a la trilogía rural. Sin embargo, aquí no se trata de un drama cuya representación es imposible, más bien de un teatro para imaginar donde se encuentra esta imagen constituida por el drama. El sentido de la vista está incorporada en este labor textual (confróntese con los propósitos musicales de García Lorca de los 'dramas para silbar').

De acuerdo con esta consonancia parcial, Baka da una respuesta similar y a la vez estructuralmente muy distinta al problema de la identidad. Tras la muerte del Extranjero, la Chica se ve obligada a renunciar a su estado privilegiado en el Valle para que los dos puedan vivir una vida mortal. Sin indagar en los detalles de este desenlace, cabe notar que esta trasfiguración se expresa de la siguiente manera: "CHICA: [...] Sí, ya me acuerdo. Es así como era antes, me acuerdo de todo... Mi nombre... mi nombre // *La actriz que interpreta el papel de la Chica dice su propio nombre.*"⁵⁸⁸ Es así como la verdad literaria está reemplazada por la verdad referencial, acertada e inválida a la vez. Sin embargo, como para Baka la función de la acción supera a la del personaje, este gesto tampoco se propone desestructurar el orden jerárquico establecido: el orden está provocado para que esté reivindicado, como se aprecia en la conformidad entre lo hablado y la acción que indican las palabras finales: "EXTRANJERO: [...] ¡Vámonos de aquí! // *Se van.*"⁵⁸⁹ El drama no sólo manifiesta un contraste entre la conclusión de *Esperando a Godot*, sino que también atestigua la integridad del mundo más allá de la pérdida de la identidad.

En otras palabras, aunque ambos mundos tengan como problema principal el carácter gratuito y caótico de la existencia⁵⁹⁰, podría alegarse que con respecto a la característica de esta inseguridad a García Lorca le interesan más las consecuencias en relación con el individuo, mientras que a Baka le preocupa más la expresar la posibilidad de una plenitud

⁵⁸⁷ "A Lány kifakult két mezben van, amelyen nyoma sincs az álombeli ezüstös csillogásnak, inkább gimnáziumi tornaórákon viselt dresszekre emlékeztet. Mintha a haja sem lenne olyan dús, mint az álmjelenetben. A váratlan csalódás miatt időbe telik, míg észre vesszük a szépségét." BAKA, István: "A völgy felett lebegő lány", op.cit. 272.

⁵⁸⁸ "LÁNY: [...] Igen, most már emlékszem. Valaha ilyen voltam, mint most, minden eszembe jut... A nevem... a nevem... // *A lányt alakító színész nő a saját nevét mondja.*" BAKA, István: "A völgy felett lebegő lány", op.cit., 279.

⁵⁸⁹ "IDEGEN: [...] Menjünk innen! // *Elindulnak.*" BAKA, István: "A völgy felett lebegő lány", op.cit. 280.

⁵⁹⁰ Ver también RAMOND, Michele: "Federico García Lorca: el Otro (o la letra viva)". En: ETIENVRE, J. P. y A. ESTEBAN, eds., *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988. 121-129.

vital. Aunque este aspecto sea útil a la hora de distinguir entre la estética de los dos autores, hay que insistir en que no se trata de una respuesta dirigida directamente al autor español, dado que el inventario de referencias literarias que Baka empleaba fue bastante más amplio gracias a su uso heterodoxo del concepto de las 'fuentes claras' bartokianas igual que su posición posterior que permitía acceso a otros dramaturgos significativos de la escena europea del siglo XX.

Puede considerarse un punto de contacto entre los dos autores frente a quienes determinarion el modo en el que García Lorca llegase hasta Baka. Este es el tema de la libertad con respecto al moralismo como fundamento del habla literaria. No se trata de alguna actitud nihilista y a la vez solemne: como puede observarse en el fragmento traducido (ver el Apéndice), Baka no insiste en una negativa de los antecedentes neopopulares sino en una alternativa.

En este fragmento, se aprecian los atributos de su aproximación: por un lado, la presencia de sus personajes es el resultado de una burla: "*Entran Los de Capa Blanca vistos en la tercera escena de la primera parte, sacan los maniqués y, evidentemente con la intención de broma, los levantan y los colocan en posiciones igual de rebuscadas como cuando estuvieran en los escaparates. Luego se van riendo.*" Se percibe una diferencia notable con respecto a cómo se había empleado el humor en las obras antológicas de los 'grandes' del sustrato bartokiano. Pues en este caso el humor se concibe como índice de la falta de seriedad y de responsabilidad, por lo tanto, contrapunto del héroe evocado o encarnado a lo largo del discurso poético.

Además, cabe destacar que los hablantes de la escena son Maniqués. Probablemente no se trata de una inspiración directa de *Así que pasen cinco años*: este drama de Lorca pasaba bastante desapercibido en Hungría ya que tanto el vanguardismo como la homosexualidad del autor se consideraban como factores secundarios frente a la fuerza poética de la tierra española atribuida a él por la recepción. Sin embargo, el uso del motivo de "*seres asexuales sin vida*" muestra convergencia con el Maniquí ni-muerte-ni-vivo de García Lorca. Pero el gesto que desplaza la recepción hacia la ambigüedad moral es lorquiano, lo que permite que se aprecie como un recurso bastante más provocativo: en vez del escándalo o del desprecio conocidos de las obras de Nagy o bien de Csoóri, el lector se ve involucrado en lo ridículo, impuesto por el texto hacia una mezcla de compasión y de risa: "MANIQUÍ TERCERO [...] Hasta ahora siempre tenía que estar inmóvil en los escaparates, llevar ropa de mal gusto, lleno de chinchetas y ni siquiera me podía rascar. Ahora por fin somos libres, ¿por qué no puedo moverme?"

Otra seña de autonomía se puede registrar en el manejo de los nombres: en las acotaciones del texto los Maniqués solamente tienen números, sus nombres no son portadores de su identidad sino índices lingüísticos de una función meramente pragmática para uso interno entre sí. García Lorca disminuía los rasgos de identidad que permitían reconocer a uno de sus personajes de una manera similar: a la Mendiga de *Bodas de Sangre* no sólo "apenas si se le verá el rostro", también queda fuera de la obra puesto que según la acotación "no figura en el reparto". Aunque la función de la oscuridad sea bastante diferente en las dos obras, es notable el empleo de las posibilidades de la lengua entendida como uso, y no como factor sustancial de una identidad nacional concebida por un ideario que presentaba valores en vez de dilemas. En este sentido, Baka no sólo demostraba su propia autonomía con respecto a su herencia cultural, sino que también ofrecía evidencias bastante valiosas de una influencia lorquiana ideológicamente menos determinada.

Aun sin presentar un análisis detallado de toda la obra, cabe destacar dos atributos notables aun en la escena presentada: lo fragmentario y lo relativo. Aunque la protagonista aparezca como heroína para estos personajes, su diálogo no da comienzo a la obra entera, sólo a la parte segunda. La Chica tampoco tiene la función de ser el tema principal en este diálogo al parecer de interés secundario: el público se entera de fragmentos de información a través de hablantes de poco fiar. Lejos de las estructuras fuertemente marcadas por los antecedentes literarios de la recepción lorquiana como Németh o Nagy que casi siempre construyeron su mundo comenzando por un personaje novelesco o lírico de un perfil muy marcado, aquí el personaje 'destacado', la Chica, depende del lenguaje de quienes la admiran y construyen simultáneamente. A su vez, los Maniqués tampoco subrayan la validez y el carácter intacto del mito: el acto de contar es sólo una de sus distintas respuestas para su problema existencial, complementada por la actitud racional de "reflexionar sobre nuestra situación" o el mero impulso emotivo de llorar. No obstante, esta diversidad de respuestas tampoco pretende ofrecer un panorama completo cuyos representantes se posicionan en antagonismos dramáticos: sus palabras "se pierden en el viento", el lector se ve obligado a seguir con la obra sin apoyos interpretativos.

Estos recursos de Baka pueden entenderse como reflexiones sobre la parte de la obra de García Lorca que menos parece influir sobre la recepción húngara: la duda ante la lengua como medio de crear y de comunicar. *Bodas de Sangre* transmite el lenguaje del miedo auténtico (ver la nana) y el de lo banal de la fiesta (ver las canciones de la boda) simultáneamente; en *Yerma*, la romería misma está cargada de ambigüedad debido a su carácter pagano y cristiano, o también a la vez que representa el frenesí dionisiaco de la fiesta

y el cálculo frío de los varones fértiles desvelado por la Vieja. En *La casa de Bernarda Alba* el duelo de las voluntades principales es casi mudo; su expresión no recoge del registro poético tan subrayado por la recepción húngara enfocada en la fuerza arcaica siempre presente en las obras de García Lorca.

A este respecto, los maniqués representan bastante mejor la estructura del mundo dramático lorquiano que el análisis ideológicamente motivado de Németh. Respecto a Baka, aquí se trata de una narración desarrollada en un mundo ficticio mínimamente relacionado con los sustratos históricos de su público. La narración es presentada paralelamente con preguntas y contradicciones que, más allá de dinamizar la trama hacia el desenlace entendido como categoría dramática, llegan a cuestionar la validez de la tragedia, marcando la ruta hacia el teatro absurdo. En ninguna parte de *La chica...* indica Baka un rechazo de lo absurdo. Tampoco se pueden encontrar argumentos estéticos en su poesía ya tratada contra la tendencia del posmoderno, otra corriente antagónica del movimiento neopopular. Los recursos ofrecidos por las consideraciones metateatrales del drama del siglo XX no son sino una inspiración más para construir su obra.

Dentro de este contexto, se puede resumir la inspiración lorquiana en la obra de István Baka como una influencia en relación con los antecedentes neopopulares de su recepción que a su vez mantenía sus reservas frente a la apropiación característica de ellos. Estas reservas se deben en parte a su rechazo general por las consideraciones exclusivas y que, a consecuencia de ello, llegó a conclusiones bastante distintas de las de los bartokianos respecto a la síntesis formal y a la integridad moral. Su posición fuera de una estética normativa permitía su acercamiento al mundo lorquiano admitiendo interpretaciones alternativas.

Por lo tanto, Baka tampoco se convierte en portavoz del relativismo, ya que tanto en su poesía como en su drama tratado en esta tesis, sus esfuerzos no cuestionaron la posibilidad de la tragedia. Si se contempla la conclusión de *La chica que flota sobre el valle*, se ofrece la imagen de un rito intacto: el sacrificio del Extranjero permite la liberación de la Chica. Por ende, al final los dos se encuentran en la posición de mortalidad pero con la posibilidad de pasar su única vida juntos. Aunque podría entenderse este cierre como una versión moderna del drama tal vez más conocido del Romanticismo húngaro, *Csongor és Tünde*, es interesante plantearse que las soluciones de Baka no afectan la estructura fundamental del drama: los entremeses –como el ejemplo que se ha tratado en este capítulo– tienen la función de contribuir a la credibilidad de la construcción creativa, no la de descalificar el derecho a la perspectiva metafísica como medio controlado por el humanismo.

En otras palabras, Baka sigue los pasos de García Lorca siempre que estos lleven hacia

una experiencia estética tradicional (aunque sí revitalizada por los recursos de la vanguardia), identificada en cierto sentido con *Bodas de Sangre* o *Don Perlimplín*. Pero Baka poco trata tiene con el teatro que busca efectos y estructuras menos conformes con la catarsis que tradicionalmente se entiende como el teatro experimental de Lorca o bien a través de *Yerma* o *La casa de Bernarda Alba*. Así se mantiene fiel a sus propios propósitos literarios para actualizar y a la vez alterar la herencia de la literatura neopopular. Para esto, asimila el concepto del "poeta en la escena" sin sostener las conclusiones ideológicas que lo acompañan desde que lo planteó Németh. Aunque sus rasgos sean interpretables desde un punto de vista existencialista, la presente investigación se centrará en esta perspectiva en el siguiente capítulo donde se buscarán los puntos de contacto posibles entre el teatro de García Lorca y el de János Pilinszky.

4.6. El compendio contemporáneo: las variaciones lorquianas de Gábor Lanczkor

Se ha mencionado que la monografía de Jánosi trata en principio con la recepción lorquiana sin cualquier limitación salvo la de la geografía, y que, sin embargo, termina la investigación del tema con los años setenta para evaluar la acogida del autor español como una integración de validez constante en tiempo presente continuo sin interrupciones desde entonces. La presente tesis pretendía discutir gran parte de las conclusiones y afirmaciones de *La acogida...* y conforme a su posición diferente, es necesario mencionar los huecos y deficiencias de la recepción lorquiana en Hungría.

En este aspecto, cabe resaltar el hecho de que tras la influencia sobre las obras de István Baka nacido en 1948, el próximo subcapítulo se dedique a los textos de un poeta-novelistas no sólo contemporáneo sino perteneciente a la generación más joven de la literatura húngara, Gábor Lanczkor (nacido en 1981). Sin suponer el conocimiento exhaustivo de las obras escritas por los autores nacidos en estos treinta y tres años, parece válido identificar este hueco con la omisión de Jánosi, cuyo libro no menciona ningún acontecimiento de la recepción lorquiana entre 1978, la muerte de László Nagy y 2007, año de su publicación.

Tampoco es de extrañar que después de un silencio tan perdurable, la posición de Lanczkor poco tenga que ver con la herencia neopopular. Más bien pretende seguir las implicaciones de György Somlyó, quien, sin ejercer mucha influencia directa sobre la recepción lorquiana en Hungría, no mostraba mucho interés en situar la figura de García Lorca en la escuela bartokiana, aunque admitiera sin reparos el biografismo que le identificaba con Miklós Radnóti: "[el público húngaro] le conoció relativamente pronto y le

descubrió con una extensión relativamente grande, ya desde Radnóti evocando un parentesco extraño en el corazón de los poetas húngaros"⁵⁹¹. Somlyó menciona la defensa de Lorca ante los que le acusan de 'gitanismo' con referencia al *Romancero...*, hace referencia a sus impulsos respectivos que radican en el barroco español⁵⁹², y en la presentación dedicada a Rafael Alberti, García Lorca es su referencia principal⁵⁹³. Otro gesto de Somlyó digno de mencionar con respecto a Lanczkor y García Lorca es que a pesar de que ninguno de los dos autores húngaros pretenda reemplazar el canon establecido con otro que fuera posiblemente más de su parecer, tampoco niegan la cercanía del poeta español: "Para mí, los límites de mi patria coinciden con los de la raza humana. Me veo nacido de la tierra, un ser humano ante todo, con palabras de Lorca, «sobre todo, el hombre del mundo»"⁵⁹⁴. En conclusión, ambos autores se atienen a normas diferentes del conjunto neopopular con respecto a la lectura de García Lorca y ninguno pretendía alterar el canon crítico más allá de señalar su perspectiva particular y semejante⁵⁹⁵. La diferencia está en que esta posición de minoría no condujo a resultados textuales con respecto a György Somlyó salvo los ejemplos arriba mencionados.

A falta de una tradición más orgánica y continua, es recomendable realizar un acercamiento a las variaciones lorquianas de Lanczkor partiendo de estas coincidencias. El conjunto de estos textos (del cual se presenta una muestra breve en el apéndice) se presta fácilmente para la aplicación de los puntos de vista detallados arriba: Somlyó menciona a Radnóti en los apuntes escritos para sus traducciones de los *Sonetos del amor oscuro*, una parte de la poesía lorquiana de importancia secundaria en Hungría, a la sombra del *Romancero...* y de los dramas populares; Lanczkor elige textos del *Diwán del Tamarit*, la parte tal vez más incógnita de la poesía lorquiana en Hungría (y por consiguiente, menos afectada por las consideraciones neopopulares). También es relevante la posición de la interpretación: escribir *variaciones* evita la tensión entre el original y la apropiación (confróntese con lo que podría caracterizarse como una competitividad fuera de lugar de Nagy y de sus lectores no hispanohablantes en cuanto al *Llanto...*). A la vez, procura no aprovecharse del prestigio del autor para sus fines ideológicos (aunque cabe decir que este

⁵⁹¹ SOMLYÓ, György: "Jegyzet Lorca ismeretlen szonetteciklusához". En: *A költészet ötödik évada*. Magvető, Budapest, 1987. p. 359.

⁵⁹² SOMLYÓ, György: "A sonetto musája". En: *Philoktétésztől Ariónig*. Jelenkor, Pécs, 2000. 64-88. p. 86.

⁵⁹³ SOMLYÓ, György: "Rafael Alberti vagy a száműzetés költészete". En: *Philoktétésztől Ariónig*. Jelenkor, Pécs, 2000., pp. 407-422.

⁵⁹⁴ "Hazám határait az emberi nem határaival érzem egyenlőnek. A föld szülöttének tudom magam, mindenekelőtt embernek, Lorca szavaival, «mindenekelőtt az egész világ emberének»." SOMLYÓ, György: "Az első tíz év". En: *Önéletrajzaimból*. Enciklopédia, Budapest, 2001.11-16. p.13.

⁵⁹⁵ Ver también la entrevista siguiente donde Lanczkor habla de los malentendidos que se percibieron en referencia a Lorca: LANCZKOR, Gábor: A jól hordott antidivat. <http://www.litera.hu/hirek/a-jol-hordott-antidivat-lanckor-gabor-garcia-lorca-rol>.

prestigio ha sufrido una caída notable con el fin de la hegemonía relativa de los neopopulares en la ideología literaria).

El contexto de estas obras también indica que Lanczkor tiene motivos bastante divergentes para utilizar la poesía lorquiana: lejos del concepto "poeta sobre la escena", las variaciones [*La tierra lisa, limpia de caballos...*] y [*La noche no quiere llegar...*] han sido publicadas en su novela *Folyamisten*⁵⁹⁶ (*Dios de la corriente*) entre referencias que llegan desde la Antigüedad hasta un álbum de Red Hot Chili Peppers, sin hacer mucho caso al requisito de las fuentes claras ligado a la recepción lorquiana en Hungría. Las demás variaciones aquí mencionadas (ver el Apéndice) son inéditas o versiones posteriores de los 'originales' publicados en la revista *Kalligram*.

A su vez, tampoco puede afirmarse que estos esfuerzos de Lanczkor se asocien a una reivindicación del 'Lorca de verdad'. La variación [*La tierra lisa, limpia de caballos...*], realizada a partir de la *Casida de la mujer tendida* no evita los gestos bartokianos con el fin de subrayar lo que falta del retrato neopopular, sino para construir otro retrato que es el resultado admitido de una integración poética. Merece la pena observar lo que omite del original: el primer verso por completo; tampoco contiene el término tal vez más cargado de García Lorca, *Tierra* ('Verte desnuda es recordar la Tierra.'). Falta también el último verso de la primera estrofa: 'cerrada al porvenir: confín de plata', con otra palabra clave, *plata*, del mundo lorquiano. El rigor métrico y estrófico también se omite: los versos libres permiten que el énfasis del poema recaiga sobre las imágenes calificadas de surrealismo popular en la mayoría de los antecedentes.

La estructura de la variación muestra una sencillez en tanto que prácticamente no es sino una enumeración de las imágenes poéticas hasta la conclusión del poema. En vez de estilizar, 'corregir' al original, el texto asimila lo necesario e ignora lo que es ajeno desde el punto de vista de la conclusión. Se ha mencionado la omisión de las palabras clave de Lorca, pero también es importante tener en cuenta que la situación lírica de Lanczkor no es hermética, justo al revés, el último verso se abre a la dimensión temporal con la mención de "muertos pasados, futuros y frescos". Se trata de otro tipo de inspiración: lejos del respeto hacia la figura trágica del autor que trasmite el imperativo moral de integridad y plenitud, se trata de una lealtad textual que puede emplear con libertad el inventario lorquiano, pero sus pasos de revitalización también se limitan a lo fiable y relevante visto desde la posterioridad: el lenguaje.

La segunda variación sin título, [*La noche no quiere llegar...*] se mantiene ligada al

⁵⁹⁶ LANCZKOR, Gábor: *Folyamisten*. Libri, Budapest, 2014. pp. 211 y 308.

tiempo en contra de su original, *Gacela del amor desesperado*: aunque el original utilice verbos en presente y en futuro, Lanczkor decide aumentar la extensión temporal del poema para dar la sensación de una narración sobre las acciones trascurridas que transcurren en el texto, o desde un matiz más concreto, el acto de ir/venir. La voz lírica y el personaje a quien se dirige no están sujetos a un futuro en el cual inscriben su acercamiento prometido: "Me dispuse a ir, / tirando las hojas de mi clavel del poeta por la orilla de la zanja // Te dispusiste a ir, hasta la cintura en el agua del canal oscura como un pantano." El fracaso del encuentro también está argumentado por la ausencia del sol y de la luna en vez de por los marcadores temporales como la noche y el día. A este cambio se suma la sintaxis elíptica del verso recurrente "para que no puedas a mí ni yo a tí" produciendo un efecto alterado en la variación. Las metáforas aplicadas al idioma húngaro ya no expresan el fracaso proyectado hacia el futuro de las voluntades que han sido representadas en el poema y que, a su vez, están limitadas por un tiempo que no llega a ser, más bien se presenta un relato simultáneo que resume la imposibilidad de la percepción.

En otras palabras, Lorca concluye con la muerte y Lanczkor con un "sitio vacío" cuya ubicación permanece incógnita para ambos personajes del poema. Podría alegarse que las reservas ante la retórica del poeta español (recuérdese que respecto al vocabulario de los originales, Lanczkor omite la tierra y la plata también, además de la muerte) no sólo influyen en los aspectos formales de estos experimentos de comprensión activa sino que también alteran la orientación lírica de las imágenes que más o menos han sido integradas intactas. Estas variaciones no pretenden ser idénticas a 'lo español', en su léxico no se encontrarán hispanismos ni el estilo conocido mediante László Nagy. No obstante, sí pueden recurrir a construcciones léxicas como *búzaszemnyi* que podría traducirse a castellano en la estructura 'del tamaño de una miga de trigo'. Lanczkor se fija en la densidad de ambos poemas, un atributo poco equiparable entre los dos idiomas o culturas, pero sí propio de cada autor.

La variación sobre *Casida de las palomas oscuras*, [*Por una rama de laurel vi...*] muestra otro rasgo lorquiano poco enfatizado en la recepción húngara: el tono juguetón poco apropiado para el mártir y símbolo que, por las circunstancias detalladas hasta ahora, García Lorca debía ser. Lanczkor desplaza el original hacia un estilo más hablado y suelto, tanto respecto a los tiempos verbales (los verbos *preguntar*, *responder*, y *decir* están en presente mientras que *ser*, *ver* y *caminar*, en pasado) como a la oración incompleta que se vuelve recurrente "¿Y mi sepultura, dónde?". Esta frase en húngaro: "a sírom hol?" también constituye la única rima del poema poco altisonante con la palabra *hold* ('luna').

Cabe mencionar que la traducción de István Eörsi pone el énfasis en conservar la rima

y el sentido a lo largo de todo el poema, sin reparar en los recursos del húngaro para transmitir el aire de adivinanza de los dos últimos versos, "Az egyik a másik, / s mindkettő egyik se volt.", mientras que la redacción analítica de Lanczkor: "Egyikük volt a másikuk, / Egyikük se volt egyik se." mantiene el carácter enigmático de la oración. A su vez, el diminutivo de la palabra *csupaszka* ('desnudito') tampoco hace la distinción entre la sexualidad necesariamente frustrada y trágica con respecto a Lorca y la llamada de efecto cómico empleada en la frase dirigida a las palomas (en el original: *vecinitas*). La ausencia del erotismo también se puede registrar en el hecho de que se omita la imagen de la muchacha desnuda: es preciso insistir en que no se trata de una imagen completa sino complementaria desde el punto de vista de la tesis presente.

La variación *Sobre el niño muerto* realizada a base de *Gazela sobre el niño muerto* difiere de las tres variaciones ya tratadas. Además de tener título, es en este poema donde Lanczkor emplea la rima de una manera más regular, aunque sin el propósito competitivo y regulador de László Nagy. Puede observarse que, a pesar de que el poeta húngaro insista en la estructura xAxA en cada estrofa, no mantiene las vocales *i-o* de García Lorca, hasta emplea la llamada *rima bizca* (kancsalrím) propia de la poesía burlesca húngara (*morzsányi se – kolosszusa*).

No sólo se puede registrar un involucramiento más marcado del oyente/lector mediante la segunda persona singular, presente ya en la primera estrofa; también es notable la ausencia de las frases autorreferentes. En el poema de Lorca, el *yo* es quien encuentra al niño, es su mano cuya sombra violeta cae sobre él. Nótese que tampoco se trata de las implicaciones elegíacas o penosas de la tarde: en la variación es de noche, oscura y con luna. El hablante de Lanczkor construye un cuento de terror peculiar sin narrador visible, pero empleando el recurso de la mística numérica con el número diez y un más allá poblado por ángeles que admiten al niño. A su vez, toma prestado el nombre real del río Darro mencionado en la *Baladilla de los tres ríos*, la razón probablemente es que fue escogido antes por sus vocales bajas y el manejo fácil que permiten sus dos sílabas, que por el impulso del realismo, siendo este el menor de los tres ríos mencionados en la *Baladilla...*

El léxico utilizado en estas variaciones es convergente con el propósito atribuido al autor. Aunque estos textos no sirven para representar la tensión dramática propia de la mezcla de registros tan recurrente en las obras de García Lorca, el lenguaje poético no implica una atmósfera solemne que trasmite la restitución o revelación del mundo arcaico concebido por los bartokianos. El lector de estos textos se enfrenta al lenguaje poético con toda su complejidad y sin el alivio metafísico de una ideología que facilite su asimilación.

Afortunadamente, la trayectoria trazada en este capítulo desde Miklós Radnóti hasta Gábor Lanczkor en absoluto representa un conjunto concluido y sintético. Tampoco podría afirmarse que los análisis llevados a cabo hasta este punto ofrezcan un panorama completo; no solo por la vaguedad con la que se ha de enfrentar a la hora de intentar definir la influencia literaria como tal sino también por las limitaciones temporales y espaciales a las que cualquier investigación está sujeta. Motivado por el propósito de mantener el equilibrio entre relevancia y diversidad, extensión y meticulosidad, este trabajo concluye de esta forma la presentación y reajuste de las huellas textuales que García Lorca ha dejado en la literatura húngara para investigar a fondo una relación literaria aun menos explorada: la recepción lorquiana en la obra de un autor apenas mencionado en este contexto, János Pilinszky.

5. Ausencias equiparables: García Lorca y János Pilinszky

5.1 Introducción: la perspectiva lorquiana de Pilinszky

5.1.1. Aspectos generales de la recepción lorquiana en la obra de Pilinszky

Se ha detallado en numerosas ocasiones el rol de García Lorca a la hora de construir la imagen del humanismo victorioso sobre las vicisitudes históricas. En este capítulo se pretende añadir otro aspecto además de los ya mencionados y cuyos problemas el modelo bartokiano no parece resolver de una manera satisfactoria. Esto se debe a que el moralismo conocido a través de las contribuciones de Nagy eclipsa la posibilidad de una trascendencia más allá de la figura del poeta cuya voz resuena en la eternidad, como ha sido descrito en la conclusión de la traducción canonizada del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*.

A la hora de tratar la influencia de García Lorca sobre János Pilinszky, la fijación de la recepción húngara sobre una obra íntegra, sintética y afirmativa complica la aproximación a los rasgos literarios que estos dos autores compartían. La experiencia de plenitud sugerida tanto por las obras propias tratadas en el capítulo 4 como por el método de traducción descrito en el capítulo 3, no es aplicable a la creación dramática y poética de Pilinszky. Lejos de responder a las numerosas preguntas de referencia trascendental o religiosa que pueden plantearse a base de una lectura de las obras de García Lorca en castellano, este atributo de la transmisión literaria muestra una conformidad con la imagen del Lorca popular y políticamente cada vez más comprometido con el ideario izquierdista, en fin, la imagen conocida por la monografía de Tolnai.

Este enfoque parece ofrecer una explicación válida pero de ninguna manera exhaustiva para el retrato del "artista que buscaba en el pueblo llano el material con el que crear su obra a la vez que mostrarnos los sufrimientos de los más necesitados"⁵⁹⁷. Evidentemente, la actitud que muestra Sainero en la cita anterior puede enmarcarse por un compromiso social bien argumentado, pero a nivel estético las consecuencias de esta contextualización ya hacen imposible la comparación del mundo lorquiano y la autodefinición de Pilinszky: "si se me preguntara cuál es mi idioma poético, la verdad es que debería contestar que es algún tipo de ausencia de la lengua, algún tipo de pobreza lingüística [...] No obstante, en el arte hasta tal idioma pobre – he de decirlo con el orgullo de los pobres – puede salvarse. El arte es donde los sordos oyen, los ciegos ven, los cojos andan, cada discapacidad puede convertirse en un

⁵⁹⁷ SAINERO SÁNCHEZ, Ramón: *Lorca y Synge: ¿un mundo maldito?*, op.cit., 76.

poder creador y superior."⁵⁹⁸ En esta entrevista, el artista no aparece como el agente activo del embellecimiento artístico que conduce hasta lo solemne: es el objeto de la salvación *mediante* el arte, o bien por *el otro*, el lector o el oyente.

Si se concibe una perspectiva que concede relevancia a la religiosidad del mundo lorquiano, no sólo tiene importancia si García Lorca fue creyente o no⁵⁹⁹, sino también la posición inherente a esta condición existencial: la de estar expuesto. La afirmación de Guillén: "«criatura» significa esta vez más que hombre"⁶⁰⁰ puede confrontarse con la de Péter Esterházy acerca del poeta húngaro: "Dios creó a Pilinszky János para que sea hombre. Se le ven estas dos cosas: que es un hombre y que le creó Dios"⁶⁰¹. A pesar de que la crítica lorquiana en Hungría no ofrezca muchos apoyos para esta consideración inevitable si se trata de Pilinszky, las investigaciones más recientes parecen respaldar la validez aunque también la particularidad de tal empresa: "para lanzarme directamente al ojo de la tormenta, debo comenzar por afirmar que la angustia de Lorca tiene un origen religioso"⁶⁰².

A raíz de este concepto mundano sobre García Lorca se encuentran las consideraciones de los bartokianos para quienes la religión se trataba más como un fenómeno social que un aspecto cultural. Ha podido comprobarse que Németh empezó la contextualización de Bartók desde el Romanticismo y que este hito de la cultura europea también marcaba la referencia máxima para la autodefinición del neopopularismo húngaro. Esta preferencia coincide con la propia posición de García Lorca en el sentido de que, por ejemplo, desde Hungría la Barraca podía aparecer como prueba del compromiso social del poeta español, pero poco podía importar el hecho de que escenificaban *La vida es sueño* de Calderón; en Hungría es conocido el discurso lorquiano sobre Góngora, pero desde la perspectiva histórica de los lectores de Lorca, no era legible como un homenaje representativo

⁵⁹⁸ "Ha megkérdeznék, mi is az én költői nyelvem, igazság szerint azt kéne válaszonom: valamiféle nyelvnélküliség, valamiféle nyelvi szegénység. [...] Viszont a művészetben az ilyen szegény nyelv is – ezt a szegények büszkeségével kell, hogy mondjam – megváltódhat. A művészetben a süketek hallanak, a vakok látnak, a bénák járnak, minden fogyatékoság teremtő és magasrendű erővé válhat." de una entrevista en: LENGYEL, Péter (ed.): *Látogatóban*. Gondolat, Bp. 1971. 301–307. p. 301.

⁵⁹⁹ No obstante, merece la pena mencionar que ni las investigaciones textuales al respecto (ver SAINERO SÁNCHEZ, Ramón: *Lorca y Synge: ¿un mundo maldito?*, op.cit. 111-118) ni las referencias biográficas (ver sobre todo GIBSON, Ian: *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, op.cit., p. 484) son compaginables con la imagen de Lorca construida en Hungría que ante todo es la de una víctima inocente y de un artista immaculado.

⁶⁰⁰ GUILLÉN, Jorge: *Federico en persona. Semblanza y epistolario*, op.cit., p. 13.

⁶⁰¹ "Pilinszky Jánost az Isten embernek teremtette. Ez látszik rajta, ez a kettő: hogy ember és hogy az Isten teremtette." ESTERHÁZY, Péter: "A mi a bánat". En: *A szabadság nehéz māmora*. Magvető, Budapest, 2003. 65-69. p. 66.

⁶⁰² HERRERO, Javier: "El Padre contra el Hijo: la visión cristiana de Lorca". En: Luis Fernández Cifuentes (ed.): *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid, Istmo, 2005. 115-142., p. 132.; para la perspectiva cristiana de las obras de Lorca, ver también CUETO, Ronald: *Souls in anguish. Religion and spirituality in Lorca's theatre*, op.cit.

del discurso literario de su tiempo dado que el Siglo de Oro apenas fue percibido por la conciencia literaria de la Hungría de aquel entonces (como ya se ha hecho referencia al tratar a Babits y Szerb en el capítulo 1). Esta situación causaba que gran parte de la herencia trascendental de la obra de García Lorca se perdiera para el lector húngaro.

Analizando la libertad tal y como la entendía Lorca, Cueto establece una dicotomía entre la libertad católica (en su interpretación, proveniente de Calderón) y el determinismo calviniano⁶⁰³: este aspecto de la libertad apenas aparece en las obras o traducciones de Nagy, por lo tanto, el análisis de la inspiración lorquiana en los textos de Pilinszky, bastante involucrado en la libertad del hombre como criatura, también raya en la especulación. La adaptación cinematográfica de *La casa de Bernarda Alba* (dirigida por Mario Camus⁶⁰⁴) establece otro vínculo con la continuidad de la herencia cultural del barroco español: en una de las escenas, el muro del fondo lleva una copia del Cristo de Velázquez. Este enlace con la gran narrativa del hombre europeo tampoco pudo reflejarse en húngaro, dado que Lorca era interpretado dentro de la categoría de *lo español* y esta se había concebido a base de, y, en cierto grado, en contra de la caracterología nacional establecida en el siglo XIX.

Esta característica de la recepción lorquiana podía ser transmitida como novedad pero, partiendo desde un punto de vista más crítico con la historia de la cultura húngara, también podría ser calificada como una ignorancia históricamente entendible y explicable. Si Baka parece dar un panorama completo del contexto artístico de García Lorca con los nombres de Buñuel, Dalí y Falla⁶⁰⁵, el autor español aparece como un artista cuya continuidad con Goethe⁶⁰⁶ o Bach⁶⁰⁷ es apenas relevante frente a su gran contribución al surrealismo popular que no precisaba sino de genio poético y genio popular. Esta evaluación también podía ser relativizada si se considera que según el mismo Baka "estos autores [Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Albert Camus y Jean-Paul Sartre] llegaron a ser accesibles para nosotros en aquel entonces [en los sesenta]. [...] no cuestionaron a nuestra realidad sino aquella en la cual habían nacido. Al Oeste. Creíamos que el mundo vivido por nosotros no puede tener lugar, por ejemplo, el existencialismo."⁶⁰⁸ Pilinszky se encuentra fuera del ámbito literario en este aspecto también: los autores mencionados por Baka no sólo constituían un conjunto de

⁶⁰³ CUETO, Ronald: *Souls in anguish. Religion and spirituality in Lorca's theatre*, op.cit., pp. 94-95

⁶⁰⁴ CAMUS, Mario (dir.): *La casa de Bernarda Alba*, 1986, minuto 51

⁶⁰⁵ BAKA, István: "Federico García Lorca", op.cit., p. 59.

⁶⁰⁶ "Juego y teoría del duende". *OOCC.*, op.cit., Vol. 6, 329.

⁶⁰⁷ CUETO, Ronald: *Souls in anguish. Religion and spirituality in Lorca's theatre*, op.cit., 157.

⁶⁰⁸ "Ezek az írók [Rainer Maria Rilke, Thomas Mann, Albert Camus és Jean-Paul Sartre] akkor [a hatvanas években] váltak számunkra hozzáférhetővé. [...] nem a mi valóságunkat kérdőjelezték meg, hanem azt, amiben megszülettek. A Nyugatot. Úgy hittük, hogy az általunk megélt világban nem lehet helye például az egzisztencializmusnak." BAKA, István: "Nem tudok egy gonosz istenben hinni", op.cit., p. 6.

referencias frecuentemente usadas por él, sino que tampoco veía preciso introducir cesuras definitivas en la tipología de la cultura europea: "en el siglo pasado fue Dostoevsky quien redactó los pasajes más auténticos del individuo en el este, y en nuestro siglo, Simone Weil hizo lo mismo con las masas humanas [...] Sólo es en la superficie donde existen dos Europas"⁶⁰⁹.

No obstante, para Pilinszky este rechazo de la separación de las distintas culturas es recurrente a lo largo de toda su carrera. Su primera mención de García Lorca se fecha en 1957, cuando en una reseña lectoral recomienda la publicación del poemario de la poetisa Margit Szécsy con las palabras siguientes: "la corrida de imágenes de sus poemas que parece hechicería [recuerda] el Romancero Gitano de Lorca"⁶¹⁰. Cabe mencionar que en este momento, László Nagy aun no había traducido el *Romancero...*, pero el ensayo de Németh sobre los dramas de Lorca es contemporáneo a la reseña de Pilinszky anteriormente citada. También debe tenerse en cuenta que el concepto bartokiano ya era utilizado como referencia conocida; por último, es en esta época cuando Németh y Pilinszky tienen una "relación más estrecha"⁶¹¹: por lo tanto, parece bastante probable que Lorca apareciera en el horizonte literario de Pilinszky transmitido por Németh.

Sin embargo, esta transmisión no tenía las mismas consecuencias estéticas con respecto a las obras literarias, es decir, la poesía y la creación dramática de Pilinszky mantenía su otredad radical frente al neopopularismo. Entre los apuntes de su diario se encuentra el fragmento *Treinta perfiles*⁶¹², una lista de personajes literarios sobre los cuales Pilinszky se proponía escribir: el nombre de García Lorca se halla entre el de Rilke y el de Franz Kafka, dos autores que no se hallan en el canon bartokiano; Rilke hasta aparece como el poeta 'burgués' (entiéndase como contrario a lo popular) en la ensayística de Csoóri.

La ausencia de restricciones ideológicas (lo cual no descalifica las reservas causadas ante la cosmovisión peculiar de Pilinszky, como puede apreciarse en su evaluación del ideario de Albert Camus) también aparece en una entrevista que ofrece además una admisión explícita de la inspiración lorquiana: "Ahora que puedo apreciar desde una distancia creciente qué es lo que «he cometido», debería rendir cuentas a quiénes me han influido mientras he compuesto esta pieza. De hecho podría nombrar a tres autores: Chéjov, Lorca y Robert

⁶⁰⁹ "A múlt században egy Dosztojevszkij épp keleten írta meg az egyén, s jelen századunkban egy Simone Weil az emberi massa leghitelesebb passzusait. [...] Csak a fölszínen létezik két Európa" A teremtő képzelet sorsa korunkban. En PILINSZKY, János: *Nagyvárosi ikonok*. Budapest, 1971. p. 158.

⁶¹⁰ "Versének vajákos képfuttatása Lorca Cigányrománcaira [emlékeztet]", PILINSZKY, János: "Szécsi Margit: köszönet a boldogságért. Szerkesztői jelentés". En: *Publicisztikai írások*. Osiris, Budapest, 1999. 45.

⁶¹¹ "Szorosabb kapcsolat", GATTYÁN Nikolett-SZALAY László: "Egyedül Istennek írunk". In: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 105-117., p. 107.

⁶¹² PILINSZKY, János: "Naplófeljegyzések XXVIII", en *Naplók, töredékek*, Osiris, Budapest, 1995. p. 124.

Wilson. ¿Qué importa? Si para lo que su ayuda me servía fue para poder captar alguna parte pequeña de lo que es mío."⁶¹³

Antes de identificar la autonomía a la que se refiere Pilinszky con la de Nagy anteriormente tratada, es preciso mencionar que "lo mío" en este sentido no se define dentro o en contra del canon neopopular: como se verá más adelante, Pilinszky toma sus referencias con respecto a un contexto literario bastante distinto. Basta leer el ensayo de Németh sobre el drama húngaro para tener constancia de la distancia entre "la realización de lo sagrado en nuestra vida de hoy, de lo sagrado a la vez mundano y falta de religión"⁶¹⁴ y el "cielo sangriento"⁶¹⁵ de Pilinszky. Németh desarrolla dicha realización a través de sus "personajes femeninos quienes llegan a ser estatuas de divinidades"⁶¹⁶, sin considerar que con esta ascensión, sus figuras no sólo pierden sus atributos irracionales (tan característicos tanto del cosmos lorquiano como del de Pilinszky) sino que también ocupan el lugar de lo trascendental haciendo imposible la representación de su ausencia.

Para Pilinszky, Lorca más bien significaba un representante del teatro moderno que tenía relevancia para sus propias consideraciones teatrales en pos de la tragedia intacta que se definía en contra del teatro del absurdo de Beckett y también en contra del "mundo absurdo" conocido a través de las obras de Camus. En esta posición también importaba el estatus de "estrella" del cual gozaba Lorca en los años sesenta-setenta en Hungría⁶¹⁷. Como las referencias de la literatura europea como, por ejemplo, Rilke estaban relegadas a una importancia secundaria ('literatura burguesa') desde un punto de vista social, y gran parte del contexto de la literatura de inspiración cristiana era ignorada por el público ampliamente entendido, pocos nombres podían llamar la atención tanto como el de García Lorca para una mirada que buscara un arte enfocado en la representación de lo imposible de una manera válida, conocida y admitida.

Partiendo de este aspecto, tiene importancia especial la distinción de Vitale: "esta pieza [Esperando a Godot] y otras de la misma índole [del metateatro] no se han inspirado en *El público*, claro es. Sin embargo, indican el lugar que tiene el teatro lorquiano en el

⁶¹³ "Most, hogy növekvő távolságból mérlegelhetem, mit is «követtem el», számot kellene adnom arról, kik is hatottak rám darabírásum közben. Lényegében három szerzőt tudnék megnevezni: Csehov, Lorca és Robert Wilson. Mit számít? Ha egyszer sikerült elcsípnem segítségükkel valami keveset abból, ami az enyém." PILINSZKY, János: *Publicisztikai írások*, op.cit., pp. 690-691.

⁶¹⁴ "A szentség, a világi, vallástalan szentség megvalósulása mai életünkben" NÉMETH, László: "A dráma ügye". En: *Megmentett gondolatok*. Magvető, Budapest, 1975. 384-411. p, 405.

⁶¹⁵ "Átvértzett menny", de la portada de PILINSZKY, János: *Végkifejlet. Versek és színművek*. Szépirodalmi, Budapest, 1974.

⁶¹⁶ "Isten-szobrokká teljesedő nőalakjaim", NÉMETH, László: "A dráma ügye", op.cit., p, 405.

⁶¹⁷ Ver LANCZKOR, Gábor: A jól hordott antidivat, op.cit.

desarrollo de este género en el siglo veinte."⁶¹⁸ No es posible afirmar con certeza que la influencia lorquiana de Pilinszky se base en su teatro experimental: el texto más completo de *El público* no se conocía en Hungría hasta después de la muerte de Pilinszky y *Así que pasen cinco años* es tal vez la obra menos leída de todo el teatro lorquiano. No obstante, según se verá en el capítulo siguiente, los dramas de Lorca contribuían a la creación de unos textos cuya "imposibilidad" tuvo que ver con la del dramaturgo español. En contraste con Beckett, Camus o el humanismo doméstico ya tratado de Németh, el drama lorquiano podría haber aparecido como un teatro sin el desenlace obligatorio –y, por lo tanto, poco creíble– del humanismo, pero que a su vez supera el narcisismo estático del absurdo.

Sin embargo, no es posible suponer que para Pilinszky, Lorca no fuera sino un nombre de moda para legitimar su existencialismo particular. A primera vista, el lenguaje poético de los dos autores permitiría identificar ciertos aspectos como la rima poco sonora, el mestizaje estilístico de los registros cotidianos y más estilizados. Sin embargo, tener en cuenta estas consideraciones supondría ignorar la circunstancia de que los poetas de la revista *Újhold*, el conjunto más cercano a Pilinszky, apenas podían percibir estos rasgos del lenguaje lorquiano dada la situación bartokiana del autor español en la literatura húngara que era consecuencia de la apropiación ya ampliamente tratada por una corriente poéticamente bastante lejana del *Újhold*. Lo que efectivamente une a Pilinszky y a García Lorca es el "fracaso de la voluntad humana y la imaginación poética a la hora de establecer un campo para la plenitud del ser"⁶¹⁹.

Desde este punto de vista, es preciso aclarar que en contra de gran parte de la interpretación existencialista de García Lorca, este trabajo no comparte el entusiasmo que brota de la comparación de las consideraciones de Heidegger y los dramas de Lorca. Con otras palabras: puede que el autor de *El ser y el tiempo* considere lo auténticamente existente como a la vez autosuficiente, pero los personajes lorquianos apenas se muestran autosuficientes⁶²⁰. La condición *rota* de los mundos desvelados en las obras de ambos autores se pone aun más de relieve si se considera el modo de representación de los gestos que aluden a la falta de estar expuesto a los demás.

Podría decirse que para Lorca no hay autosuficiencia; lo que podría parecer es más bien cierto narcisismo aun menos duradero que el amor entre dos personas diferentes: Belisa

⁶¹⁸ VITALE, Rossana, *El metateatro de Federico García Lorca*, Pliegos, Madrid, 1991., p. 43.

⁶¹⁹ SOUFAS, Christopher: "Lorca y la ausencia existencial". En: Fernández Cifuentes, Luis (ed.): *Estudios sobre la poesía de García Lorca*. Istmo, Madrid, 2005. pp. 227-259. p. 227.

⁶²⁰ Confróntese con CARBONELL BASETT, Delfin: "Tres dramas existenciales de Federico García Lorca", op.cit. interesantísimo pero algo forzado a la hora de justificar la superioridad metafísica de los personajes de los dramas rurales y la afirmación vital que brota de dicha superioridad.

"se quedó besando apasionadamente sus hermosas trenzas de pelo"⁶²¹; Cristobita dice que "me gustaría ser de vino y beberme yo mismo"⁶²², para que luego efectivamente se explote por la mera *vista* de los amantes. Para Németh, estas citas pertenecen a obras biográficamente evaluadas como ejercicios del Lorca joven; desde la perspectiva pilinszkyana podrían constituir compendios para su poesía enigmática: "El antílope se mira / en un espejo oval magnífico. / En su cuello, una piedra preciosa. // Decimos de él, es hermoso como un tapiz. / Le decimos, tú sigue mirándote, / nosotros vamos a parir, nacer, morir. // Le susurramos tales cosas, / al antílope enloquecido."⁶²³

En esta introducción anterior al análisis más detallado, se ofrecen dos huellas como puntos de contacto entre Lorca y Pilinszky. Según afirma Morris sobre el *Romancero...*, "en estas visiones no hay esperanza: no hay sino el esfuerzo de la mente humana por explicar y hacer soportable la inevitabilidad de la muerte"⁶²⁴. Se ha visto cómo esta ausencia de la esperanza acaba siendo abarcada por la poesía victoriosa en las manos de Nagy; sin embargo, Pilinszky no precisaba de consuelo sino de formas para representar su desesperación respectiva y el espacio adecuado para encontrar en ella la posibilidad ambigua de su esperanza peculiar.

Para esta empresa, podía encontrar inspiración en la obra lorquiana, ya que el enfrentamiento de la humanidad y la mortalidad no es un motivo exclusivo de las obras a las que se refería Morris. A diferencia de la "caída festiva" que justificaba la ambición de Nagy⁶²⁵, Lorca no buscaba el apoteosis en el fracaso sino que lo trataba como un elemento esencial de su arte: "amo a la voz humana. La sola voz humana empobrecida por el amor y desligada de paisajes que matan [...] Cuando digo voz quiero decir poema: el poema que no está vencido no es poema como el mármol que no está labrado no es estatua."⁶²⁶ Evidentemente, la llamada *estética evangélica* de Pilinszky no coincide con las consideraciones lorquianas, pero las huellas más o menos directas tratadas en este trabajo merecen un estudio más meticuloso con respecto a los dos autores. Por lo tanto, se seguirá con una aproximación a los posibles motivos lorquianos en la ensayística de Pilinszky para aclarar el posible impacto sobre él.

⁶²¹ Amor de Don Perlimplín..., *OOCC.*, op.cit., Vol 3. p. 295.

⁶²² Tragicomedia de Don Cristóbal..., *OOCC.*, op.cit., Vol. 3. p. 148.

⁶²³ "Remekbe készült, ovális tükörben / nézi magát az antilop. / Nyakában drágakő. // Azt mondjuk rá, szép, mint egy faliszőnyeg. / Azt mondjuk neki, te csak nézd magad, / mi majd szülünk, születünk, meghalunk. // Ilyesfélét susogunk neki, / az örületben élő antilopnak." Ékszer, en PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit. p. 43.

⁶²⁴ MORRIS, C. Brian: "El claroscuro narrativo del Romancero Gitano", op.cit., p. 47.

⁶²⁵ "Elbukásunk is ünnepély", en "Két vallomás", en: NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., p. 721.

⁶²⁶ GUILLÉN, Jorge: *Federico en persona. Semblanza y epistolario*, op.cit., p. 30.

5.1.2. Puntos de contacto entre la ensayística lorquiana y la de Pilinszky

Si hiciera falta resumir la postura de Pilinszky frente a sus antecedentes literarios, una de sus preguntas claves podría ser la que se encuentra en la cita siguiente: "cuánto valen nuestras palabras, toda nuestra cultura en la caída que sucedió"⁶²⁷. Sin duda, es una pregunta análoga a la de "¿qué importa?" realizada con respecto a sus influencias directas; pero aquí no se estudiarán las consideraciones retóricas de Pilinszky: pues se tomará más relevancia a la posición fundada sobre preguntas y las consecuencias literarias construidas sobre este fundamento.

Se ha tratado extensamente la actitud en mayor parte afirmativa de los neopopulares. Con palabras de Jánosi, "en última instancia, László Nagy desvela el principio del desarrollo de los cataclismos de la historia"⁶²⁸. La obra de Illyés tampoco se posiciona en contra de este avance evaluado como positivo desde el punto de vista del humanismo puesto a prueba a lo largo del siglo XX que jamás fue vencido. La caída mencionada arriba se concibe como de relevancia relativa, superable por la reconstrucción para la cual se sirve del impulso vital aportado por la pasión antropomórfica representada, entre otros, por García Lorca.

Es esta estructura que lleva con sí la confianza en su propia razón a la hora de la asimilación lorquiana; y es entre estos marcos que no reparan ni en el duende impersonal ni en el riesgo que el individualismo corre al manifestarse de una forma artística. Nada más lejos de la recepción oficial de García Lorca como la contemplación seria de frases como "la inspiración [...] no conoce al hombre"⁶²⁹. De haber considerado seriamente dicha manifestación artística, estas afirmaciones poco respetuosas con el ser humano de importancia cósmica habrían contribuido a una estética bastante distinta a la que se denominaba como bartokiana: aunque en este trabajo de investigación tampoco se propone identificar el parentesco intelectual entre Lorca y Pilinszky como una descendencia directa que conducía a tal 'contrapoética'.

En fin, no se trata de una antítesis ahumanística, simplemente de un esfuerzo intelectual que no da nada por hecho, y aún menos los asuntos estéticos de su propio arte. De aquí su aproximación hacia los aspectos formales del lenguaje que al fin y al cabo se expresan mediante categorías lingüísticas y que antecede cualquier afirmación ética. Según escribió

⁶²⁷ Citado por HAFNER, Zoltán: "Irodalmilag a legigénytelenebbnek tünik". En: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 124-131., p, 128,

⁶²⁸ "A történelem kataklizmáiból Nagy László végsősoron a fejlődés elvét bontja ki", JÁNOSI, Zoltán: "Az emberiség himnusza", op.cit., 171.

⁶²⁹ "Inspiración, imaginación, evasión", op. cit., p. 284.

Asenjo, "a Lorca le atañe más que nada el *qué* del objeto de su texto"⁶³⁰. Si a esto se añade la dedicación con la cual el drama lorquiano registra las fases de la desintegración del individuo, ya es posible hablar de antecedentes para la crítica teatral de Pilinszky: "lo que ocurre en la escena: *no está presente*. Como si los sucesos hubieran perdido el predicado. Toda imitación es en vano: los complementos, nombres e infinitivos, si lo que podría realizar y anclar los sucesos con la fuerza vertical del *hic et nunc* está desaparecido. [...] Es por eso que en cuanto el teatro de la imitación se ve obligado a robar sus *verbos*, el del absurdo ha de robar sus *adjetivos* de una manera vergonzosa y fatigante, para obtener algún tipo de vida."⁶³¹

Además de la crítica lingüística como parte íntegra de su creación artística, también es notable el carácter sobre todo introspectivo de su postura artística. Frente al García Lorca imaginado por Németh como un creador motivado por impulsos sociales y nacionales ante todo, la investigación de Pilinszky y Lorca puede desvelar otros aspectos del autor español. Por ejemplo, subraya la importancia del texto *Inspiración, imaginación, evasión*: "la imaginación es pobre, y la imaginación poética, mucho más"⁶³² despierta cierto eco peculiar filtrado por el vocabulario bíblico de Pilinszky: "Creo que con el pecado original nuestro, no sólo se turbió nuestra inteligencia y no sólo nuestra voluntad obtuvo una tendencia hacia el mal, sino que también ha pecado nuestra imaginación, con lo cual la realidad, la encarnación del mundo también se ha dañado, esa extensión y conclusión por las cuales nuestra imaginación respondía según el propósito inicial de la creación"⁶³³.

Aun teniendo en cuenta la distancia entre las dos perspectivas no sólo en el sentido histórico sino también teológico, sorprende otra coincidencia en el uso de la metáfora de la creación poética como *caza*: no sólo la mención directa de la imaginación mandada "como el cazador al perro tardo en conseguir la pieza" por parte de Lorca⁶³⁴ y la alusión parecida de Pilinszky⁶³⁵, sino también la simultaneidad de una actitud pasiva y a la vez activa mencionada

⁶³⁰ SERRANO ASENJO, Enrique: "El duende indecible: Ramón y Lorca cara a cara". En: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. pp. 590-596., p. 594.

⁶³¹ "Az, ami a színpadon történik: *sehol sincs jelen*. Mintha a történeésből eltűnt volna az állítmány. Többé hiába volt minden mimikri: jelző főnév és igenév, - ha egyszer eltűnt az, ami a történeést a *hic et nunc* erejével vertikálisan is megvalósítsa, leszögezze [...] Innét, hogy amennyiben a mimikri-színház *igéit*, az abszurd-színház kínos-keservesen *jelzőit* kényszerül összelopkodni, hogy valamiféle életet nyerjen." de PILINSZKY, János: "A teremtő képzelet sorsa korunkban". En *Nagyvárosi ikonok*, op.cit., p. 154.

⁶³² "Inspiración, imaginación, evasión", op.cit., p. 280.

⁶³³ "Bűnbeesésünkkel, úgy vélem, nemcsak értelmünk homályosult el, s nem csupán akaratumk vált hajlamossá a rosszra, de képzeletünk is bűnbeesett, s ezzel mintegy megcsorbult a világ realitása, inkarnációja, az a végső kiteljesítés és befejezés, ami a teremtésben eleve és eredendően képzeletünkre volt bízva", PILINSZKY, János: "A teremtő képzelet sorsa korunkban" op.cit., p. 152.

⁶³⁴ "Inspiración, imaginación, evasión", op.cit., p. 290.

⁶³⁵ "De esta nada, o saldrá una respuesta –es decir, un tipo de resumen imposible de construir de los detalles–, o no. Esta es la posibilidad del cazador." ('ebből a semmiből vagy kijön a felelet – tehát az a fajta összegezés, amit nem tudnál a részletekből összerakni –, vagy nem. Ez a vadász esélye...') PILINSZKY, János: "Egyenes

en la entrevista referida y el "golpe rápido de la intuición [...] lenta angustia del presentimiento"⁶³⁶. Hasta este punto, lo mismo podría decirse de Nagy, practicante de la inspiración irracional; lo que es una distinción definitiva es el papel de la voluntad: el poeta, según Nagy, tiene control sobre su creación, dotado de un poder que le permite decir la verdad y que a la vez le condiciona a decirla; para Lorca y para Pilinszky, este protagonismo del yo es bastante dudoso⁶³⁷.

Es preciso mencionar que el estudio de estos rasgos en común permite mencionar que no se trata de una relación maestro-discípulo de relevancia histórica, sino de una explicación mutua que los textos de ambos autores pueden ofrecer. Por ejemplo, cuando García Lorca habla sobre el carácter nacional de España con las siguientes palabras: "es el país de los perfiles. No hay términos borrosos por donde se pueda huir al otro mundo. Todo se dibuja y se limita de la manera más exacta"⁶³⁸, no lo hace en el contexto del deber artístico. Es más, con respecto a Pilinszky, podría decirse que otra vez se expone la falta de control sobre la creación yuxtapuesta al poeta que la relata y la describe. El carácter nacional no aparece como una apología del costumbrismo o un segmento de su arte que se ha de dar por hecho (como Németh o Nagy utilizaban estas categorías), es el punto de inicio que conduce hacia lo concreto: "Un muerto es más muerto que en cualquier otra parte del mundo."⁶³⁹

Para Pilinszky, el catolicismo es un fondo puesto en uso de una manera bastante similar; lo dicho sobre la ceguera (ver en la nota anterior) no permanece ajeno a una contaminación externa aunque se trate de una tipología poética: "el ciego está mejor en el campo de luz sin límite de la Mística, exento de objetos reales y traspasado de largas brisas de sabiduría"⁶⁴⁰. Podría posicionarse la ensayística de ambos autores como la de un intermediario: tanto la "imaginación creadora" de Pilinszky como la poesía de Góngora son temas identificables para el público al que se dirigen; su actitud ante el tema es desarrollarlo explicando su situación respectiva en relación con él, sin contextualizarlo de una manera definitiva, constructiva o ideológica. La última palabra no se pronuncia porque se desconoce.

Fiel a esta postura abierta, la exigencia lorquiana de que "se necesita una fe rotunda en

labirintus". En: *Beszélgetések*. Századvég, Budapest, 1994. pp. 167-180. p. 170.

⁶³⁶ "Inspiración, imaginación, evasión", op.cit., p. 280.

⁶³⁷ Ver también el fragmento siguiente sobre el individuo razonable: "La estatua de Rodin, El pensador, es mala porque no pensamos así, sino con los ojos vacíos y abiertos, boquiabiertos y con la cara sin alma, fijándonos en la nada." (En húngaro: "Rodinnek rossz a Gondolkodó szobra, mert nem úgy gondolkodunk, hanem üres, nyitott szemmel, nyitott szájjal, lélektelen arccal a semmire meredve.") PILINSZKY, János: "Tehetség, intuíció, anonimitás". En: *Beszélgetések*, Századvég, Budapest, 1994. pp. 195-196. p. 195.

⁶³⁸ "Canciones de cuna españolas", *OOCC*, op.cit., vol 6. p. 295.

⁶³⁹ "Canciones de cuna españolas", *OOCC*, op.cit., vol 6. p. 295.

⁶⁴⁰ "La imagen poética de Don Luis de Góngora", *OOCC*, op.cit., vol. 6. p. 242.

la poesía"⁶⁴¹ y la declaración de Pilinszky: "como mi uso de palabras lo pone en evidencia, para mí el arte tiene un origen básicamente religioso [...] si es cierto que todo arte tiene en realidad una raíz religiosa, el arte religioso efectivamente no existe"⁶⁴² no sólo son compaginables en cuanto a la referencia que hacen a la fe. También coinciden en el manejo de las paradojas a las que pueden conducir sus elecciones: la fe aquí no contiene una división moral a fieles e infieles, dado que se trata de una confesión íntima que no precisa de realización. El carácter vencido o fracasado de ambos permite una aproximación más fraternal a la hora de la lectura, frente a las construcciones ideológicas anteriormente tratadas, para las cuales es menester presentar tanto su referente, García Lorca, como a sí mismas como agentes victoriosos de su contexto histórico o literario.

Podría decirse que dentro de los límites que permite esta comparación entre Pilinszky y Lorca, la experiencia estética queda bastante lejos de tal superación humanista: se trata de la literatura que requiere "recibirse en una especie de estado de gracia"⁶⁴³, aunque Pilinszky no hiciera la restricción de "una especie de": "siento que todas las obras verdaderas implícitamente repiten la historia del niño pródigo. Es ese «momento de gracia» de la conversión pauliana propia del mundo"⁶⁴⁴. Desde ese punto, a los riesgos del autor como cazador se añaden los del lector, nada más seguros con respecto al desenlace positivo. Sin menospreciar la relevancia del léxico bíblico en la estética de Pilinszky, podría hablarse de una coincidencia casi completa respecto a los soportes efectivos del proceso literario tal y como lo entendían los dos: "apoyaos en la nada sin miedo"⁶⁴⁵.

5.1.3. Fundamentos de una comparación: rasgos equiparables de García Lorca y de Pilinszky

Más allá de los atributos mencionados con respecto a la ensayística de János Pilinszky y antes de entrar en los detalles textuales que pueden servir como ejemplos de la colectura productiva de ambos autores, es preciso identificar los elementos que pueden constituir un diálogo entre los dos. Para los bartokianos, siempre fieles a cierto humanismo pacificador, lo

⁶⁴¹ "Inspiración, imaginación, evasión", op.cit., p. 284.

⁶⁴² "Amint azt szóhasználatom máris elárulja, számomra a művészet alapvetően vallásos gyökerű [...] ha egyszer minden művészet valóban vallásos gyökerű, vallásos művészet igazában nem is létezik" PILINSZKY, János: *Nagyvárosi ikonok*, op.cit., pp. 151-152.

⁶⁴³ "Inspiración, imaginación, evasión", op.cit., p. 285.

⁶⁴⁴ "Úgy érzem, minden igaz mű – kimondatlanul – a tékozló fiú történetének megismétlése. A világ ama pálfordulásának «kegyelmi pillanata»" en PILINSZKY, János: "Egy lírikus naplójából", *Publicisztikai írások*, op.cit., p. 569.

⁶⁴⁵ "Támaszkodjatok bátran a semmire." en PILINSZKY, János: "Élőképek", *Széppróza*, Osiris, Budapest, 1998. p. 99.

trágico no es sino un paso anterior a la apoteosis de sus héroes y creencias. Sin embargo, lo que saca García-Posada de la obra lorquiana: "para [Lorca], toda muerte es, en cierto modo, un asesinato"⁶⁴⁶ y que puede contextualizarse como lo hizo Anderson: "tragedia desde lo que podría llamarse el punto de vista existencial"⁶⁴⁷ no sólo encuentra su consecuencia lógica en la transcendencia consoladora de Nagy. Considerando el vocabulario análogo de Camus, para quien la muerte constituye "el abuso supremo"⁶⁴⁸, y que es esta desesperación que Pilinszky procura mantener y a la cual simultáneamente contesta con la confesión siguiente: "todo lo sucedido aquí es un escándalo en cuanto *podía ocurrir* y sagrado sin excepción en cuanto *ocurrió*."⁶⁴⁹

Se nota que el cumplimiento del proceso artístico no se halla en el acto de escribir (al que el lector es un mero testigo pasivo): el texto literario por sí es un fragmento nada autosuficiente. Para que la lectura de García Lorca en húngaro refleje esta disposición tal vez evidente, el contexto descrito en el párrafo anterior ofrece una perspectiva bastante más productiva que el canon regido por Nagy o Németh. Se insiste en que no se trata de reemplazar el Lorca popular con el Lorca existencialista: como se ha indicado, el perfil lorquiano reconstruido a base de los textos de Pilinszky no admite la validez de la autosuficiencia heideggeriana (referida por Frazier igual que por el artículo de Carbonell Bassett ya mencionado⁶⁵⁰) y tampoco refleja la dinámica de los dramas lorquianos como una lucha de libertad de personajes auténticos y oprimidos (esta perspectiva puede considerarse más propia de Németh, autor de novelas con una trama análoga a este propósito, como *Iszony* o *Gyász*).

A nivel poético, esta perspectiva tal vez más abierta podría expresarse utilizando la afirmación de Soufas: al "registro de la ausencia del poeta con respecto al ser"⁶⁵¹, ni Lorca ni Pilinszky lo rellenan con una ideología firme y segura: es la estructura de sus textos que alude a un ideario que así no es la consecuencia ni la lección de sus obras sino un antecedente. Se verá que la construcción monolítica es más propia del genio neopopular, según se ha visto en las obras y traducciones de Nagy que del mismo García Lorca. Es decir, la tarea de la recepción también puede enfrentarse con una estética compuesta por un "lenguaje [...] hecho

⁶⁴⁶ OCCC, op.cit., vol 2. p. 113.

⁶⁴⁷ "Tragedy from what might be called the existential point of view." En: ANDERSON, Andrew A., "García Lorca's *Bodas de sangre*: The Logic and Necessity of Act Three", *HISPANOFILA*, 1987 Mayo, 30: 3 (90), pp. 21-37. p. 28.

⁶⁴⁸ CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op.cit., p. 116.

⁶⁴⁹ "Mindaz, ami itt történt, botrány, amennyiben megtörténhetett, és kivétel nélkül szent, amennyiben megtörtént." En: PILINSZKY, János: *Nagyvárosi ikonok*, op.cit., p. 162.

⁶⁵⁰ FRAZIER, Brenda: *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, op.cit., pp. 193-195.

⁶⁵¹ SOUFAS, Christopher: "Lorca y la ausencia existencial", op.cit., p. 229.

de imágenes rotas por otras imágenes" en el linaje alternativo y desconocido al que se intenta aproximar en este capítulo⁶⁵².

A su vez, esta comparación también puede ofrecer argumentos en contra de la imagen "maldita" de Lorca, ya que la llamada pobreza con la posibilidad de salvación mediante el arte queda bastante lejos no sólo de la autenticidad autorreferente de Heidegger sino también del narcisismo que supone Umbral: "el duende, en fin, es una borrachera de sí mismo"⁶⁵³. Según el artículo ya mencionado⁶⁵⁴, el *otro*, sea otro personaje dramático, otro fragmento del individuo, otro registro de su lenguaje, o bien el destinatario ficticio o efectivo de un hablante lorquiano, también puede concebirse como un agente fundamental de la cosmovisión y experiencia estética lorquianas. Este concepto apenas conocido en Hungría también encuentra un apoyo bastante productivo en la estética evangélica de Pilinszky con "la concretización de la presencia perpetua de todos en «el otro»"⁶⁵⁵.

Esta unión entre la función destacada del "otro" y su identidad secundaria evidentemente tiene sus consecuencias con respecto al papel del individuo en la obra de Pilinszky y de Lorca. El uso autónomo de Lorca con respecto a ciertos personajes dramáticos suyos ha llamado la atención de la crítica húngara también: como afirmó László András, los personajes de *Así que pasen cinco años* "apenas si tienen carácter, son más figuras de ballet, prototipos esquemáticos"⁶⁵⁶. Aunque esta perspectiva no tenía mucho impacto en la recepción lorquiana de aquel entonces, cabe mencionar que los dramas de Pilinszky fueron sujetos a una crítica bastante similar al estar expuestos al "riesgo de que [...] los símbolos ya no simbolizan nada sino que se aproximan a los clichés"⁶⁵⁷. Rónay llega a la conclusión de que Pilinszky no debería "vivir tanto a las exigencias de lo absoluto, más bien ceder un poco a lo relativo."⁶⁵⁸ Es decir, ambas esquematizaciones fueron juzgadas a base del realismo: lo relativo, lo único debería imponer más en nombre de la realidad incidental e irrepetible.

La aproximación normativa no sólo es propia de los críticos a la hora de tratar con las obras de ambos autores; también puede ocurrir que se destaque de ellas: "la escala de valores según la cual Lorca evalúa a los hombres: lo que él respeta en el hombre es sobre todo la

⁶⁵² BOSCH, Rafael: "El choque de imágenes como principio creador de García Lorca", op.cit., p. 59.

⁶⁵³ UMBRAL, Francisco: *Lorca, poeta maldito*, op.cit., p. 33.

⁶⁵⁴ RAMOND, Michele: "Federico García Lorca: el Otro (o la letra viva)", op.cit.

⁶⁵⁵ "A «másikban» mindig mindenki jelenlétének konkretizálása", en PILINSZKY, János: *Nagyvárosi ikonok*, op.cit., p. 156.

⁶⁵⁶ "Alig-alig jellemek, inkább balettfigurák, vázlatos prototípusok", en VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol. 2. p.845.

⁶⁵⁷ "Kezd az a veszély fenyegetni [...] a szimbólumok már nem szimbolizálnak, hanem közelednek a klisékhez." RÓNAY, György: "Rekviem (részlet)". In: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 117-123., p. 122.

⁶⁵⁸ "Nem ennyire az abszolút igényében élni, hanem engedni egy kicsit a relatívnek is." RÓNAY, György: "Rekviem (részlet)", op.cit., p. 123.

fuerza biológica, es esto lo que no sólo le hace apasionado y original sino también en representante de la ley del cosmos."⁶⁵⁹ Aquí no importa en primer lugar la atribución escandalosamente arbitraria de Németh, parece más productivo enfocarse en la seguridad con la cual se está manejando el término *hombre*. Fiel a esta lógica, el hombre reducido a su aspecto biológico se reencuentra con su ser auténtico para cumplir con la ley cósmica. Desde este punto de vista toda ambigüedad, complejidad y resistencia frente una solución ideológica permanece ajeno y secundario, ya que supone un cosmos ordenado y conocible alrededor de la pasión que brota de la pasión "original".

Según se ha expuesto en los capítulos anteriores, la escuela bartokiana en cierto modo es forzada a ver la obra lorquiana como una marcha triunfal, a la vez que muestra una incompatibilidad análoga tanto con el lenguaje de Pilinszky como el de García Lorca. No obstante, esta tesis procura atenerse a la distinción implícita pero firme entre el carácter afirmativo de una obra literaria y su valor estético. Esta distinción no permite sacar conclusiones definitivas y únicamente válidas respecto a su tema, pero a la vez posibilita establecer aproximaciones alternativas a él. Por ejemplo, considerar que el carácter vago de la identidad en las obras de García Lorca que llevaron a Feal Delibe a concluir que "las paredes que aprisionan son, en realidad, las del propio cuerpo"⁶⁶⁰ es compatible con la inseguridad ontológica, según la concibió Pilinszky.

Evidentemente, estas correspondencias tampoco pueden entenderse como equivalencias sólo por causa de la circunstancia de que la recepción húngara no prestaba importancia fundamental a este aspecto "oscuro" de García Lorca. Sin embargo, si se propone descubrir el impacto potencial de un autor de "visiones del horror en el que el hombre vive, siempre al alcance de la muerte, sin conocimiento personal, sin forma personal, sin un sentido de dignidad" sobre la literatura húngara⁶⁶¹, la obra dramática de Pilinszky es tan imprescindible como lo es la suposición de una influencia lorquiana más allá de las posibilidades limitadas de las "fuentes claras" neopopulares. En el capítulo siguiente se estudiarán estas interferencias desde un nivel textual entre la pobreza lingüística de Pilinszky y Lorca quien "cantaba de los sufrientes inocentes e ignorantes"⁶⁶².

⁶⁵⁹ "Az értékskála, amely szerint Lorca az embereket osztályozza: ő az emberben elsősorban a biológiai erőt tiszteli, ez az, ami nemcsak szenvedélyessé és eredetivé teszi, de a kozmosz törvényének betöltőjévé is." NÉMETH, László: "García Lorca szinpada", op.cit., p. 915.

⁶⁶⁰ FEAL DELIBE, Carlos: *Eros y Lorca*, op.cit., p. 243.

⁶⁶¹ "A vision of terror, in which man dwells forever in reach of death, without personal knowledge, without personal form, without a sense of dignity", HONIG, Edwin: *García Lorca*, op.cit., p. 191.

⁶⁶² "Lorca sang of the innocent and dumb sufferers." HONIG, Edwin: *García Lorca*, op.cit., p. 192.

5.2. Pilinszky y Lorca: análisis textual

*"Pues saben que encontrar correspondencias es fácil aun donde no las hay. Pero estar de vigilia, eso sí que es más difícil."*⁶⁶³

5.2.1. Rasgos lorquianos en la poesía de János Pilinszky

Con respecto a la obra lorquiana, la crítica ha considerado la prioridad de su carácter lírico como influyente sobre todas sus obras, aunque la recepción contemporánea también enfatiza cada vez más el dramatismo de su poesía, sacando a la superficie la relación compleja entre los dos géneros. En cuanto a Pilinszky, pocos cuestionan que los textos que recibieron mayor impacto fueron sus poemas; sus dramas parecen tener la función de un compendio útil para desvelar una interpretación más completa de su creación lírica. Sin expresar una opinión definida en este discurso, la tesis presente intenta comenzar la aproximación a la influencia lorquiana sobre Pilinszky a nivel textual mediante su poesía, dado que esta parece un segmento más asequible de su arte en cierto sentido hermético.

Cuando Pilinszky habla de "pobreza lingüística", no sólo se trata de un vocabulario reducido con respecto a la poesía que le era contemporánea: esta reducción, o bien "empobrecimiento" también puede identificarse en las diferencias estilísticas que se establecen entre sus textos líricos y dramáticos, en el sentido de que los segundos ofrecen un inventario de recursos aún menos ancho y variado. Sin embargo, ninguno de los dos autores otorgaba una importancia fundamental a los géneros literarios: no sólo García Lorca había propuesto incluir el *Llanto...* entre sus dramas en la edición de sus obras selectas, Pilinszky también publicaba sus dramas en sus libros de poesía⁶⁶⁴. Aunque, como se tratará más adelante, Pilinszky mismo identificará sus dramas como experimentos líricos, la poesía misma también obtiene un aspecto de dinámica dramática para él: "la vida de un poeta ya por sí misma es un drama duplicado: el drama de un hombre y de un artista"⁶⁶⁵. Se aprecia que, fiel a las estéticas dominantes del siglo veinte, las normas textuales no se atienen a prescripciones genéricas sino a la arbitrariedad de cada autor y cada texto particular.

⁶⁶³ "Mert tudják, összefüggést találni még ott, ahol nincs is, még ott is könnyűszerrel lehet. De *virrasztani*, az már nehezebb." Gyermekek és katonák, en PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., pp. 51-82. p. 79.

⁶⁶⁴ El libro *Végkifejlet* parece más conservador en este aspecto: puede dividirse en dos partes, una de poemas (pp 7-50) y otra de dramas (pp 51-119). El *Nagyvárosi ikonok* publicado tres años antes contenía al Oratorio de los Campos (111-132) antes y después de sus secciones de poemas (9-116 y 134-150) para concluir con dos ensayos que ofrecen una interpretación retrospectiva (151-167).

⁶⁶⁵ "Egy költő élete külön is kettős dráma: az ember és a művész drámája." en PILINSZKY, János: *Publicisztikai írások*, op.cit., p. 336.

La posición posterior a las vanguardias europeas de ambos autores también permite una integración de los registros surrealistas en su obra. Para Pilinszky, la imagen poética no tiene la función de equilibrar el habla cotidiana o ilustrar la ideología fundamental, más bien se centra en ejercer un efecto visceral: "Y veremos al sol naciente, / estará callado cual pupila enloquecida y / quieto cual animal salvaje atento."⁶⁶⁶ Este poema emblemático de Pilinszky fue publicado en 1956, así puede afirmarse que no tuvo conocimiento del motivo lorquiano parecido que aparece en *El público*: "A la derecha, un ojo enorme y un grupo de árboles con nubes, apoyados en la pared."⁶⁶⁷ Sin embargo, es notable la economía con la que ambos utilizan el motivo: su aplicación no sigue con una exposición del "propietario" del ojo, no se añade nada en relación al ojo o de aquellos que están expuestos a su vista. El lector solamente está enfrentado, bien por estar incluido en la primera persona plural de Pilinszky, o bien por ser uno del "público" lorquiano, al agobio que despierta la circunstancia de la percepción ajena y su tamaño físico.

La aparición y el manejo de la duda epistemológica también muestra coincidencias y bifurcaciones notables entre las dos poesías. Para García Lorca, el juego de la identidad tratado en el poema [*Por las ramas del laurel...*] ya mencionado anteriormente, se separa de la búsqueda de la muerte: "La una era la otra / y la muchacha era ninguna. / «Aguilitas», les dije, / «¿dónde está mi sepultura?»" Pilinszky concentra sus respectivas preguntas más directamente sobre lo incógnito intercalándolas entre dos enumeraciones de aquello palpable: "Luces, sombras, / pasos, muebles, / ¿por dónde me he metido? Cama y pata de silla, / ¿quién está aquí, quién está presente, / y quién está mirando, y a quién está mirando? // Pasos en la hierba, en la oscuridad, / luego una pata de silla y una cama / en el brillo ilegítimo."⁶⁶⁸

Resumiendo, los personajes líricos y dramáticos de García Lorca a menudo tienen la disposición de convivir con la inseguridad arriba mencionada para que esta les siga e imponga al nivel personal y cotidiano de su existencia (sobre todo en el terreno sexual y social). Pilinszky se enfrenta con la agonía semántica hasta la paradoja: "No comprendo el habla humana, / y no hablo tu lengua. / ¡Mi palabra está más exiliada que la palabra! / Si ni siquiera tengo palabras."⁶⁶⁹

Ello tiene importancia al investigar la intimidad siempre presente en ambos mundos

⁶⁶⁶ "És látni fogjuk a kelő napot, / mint tébolyult pupilla néma és / mint figyelő vadállat, oly nyugodt." Apokrif. En: *Nagyvárosi ikonok*, op.cit., pp 92-95. p 92.

⁶⁶⁷ En *OCC*, op.cit., vol 5. p. 149.

⁶⁶⁸ "Fények és árnyak, / léptek, bútorok, / hová kerültem? / Ágy és székláb, / ki is van itt, ki van jelen, / és ki figyel, s kit is figyel? // Léptek a fűben, a sötétben, / aztán egy székláb és egy ágy / a törvénytelen ragyogásban." Ki és kit? PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 13.

⁶⁶⁹ "Nem értem én az emberi beszédet, / és nem beszélem a te nyelvedet. / Hazátlanabb az én hazám a szónál! / Nincs is szavam." PILINSZKY, János: *Nagyvárosi ikonok*, op.cit., p. 94.

poéticos: puede hablarse de un proceso inverso con respecto a su dinámica. Para Lorca, lo frágil y lo falible subraya lo que se pierde: basta ver cómo representan los accesorios sencillos a lo trascendental en el *Romance de la guardia civil española*: "La Virgen viene vestida / con un traje de alcaldesa / de papel de chocolate / con los collares de almendras"⁶⁷⁰. Para Pilinszky, tales atributos de la pobreza contrapuesta a lo terrible aparecen como evidencia del individuo único e irrepetible frente al juicio violento y rígido: "La cara del hombre, como la de un delincuente, / y eso sí, ha pecado bastante. / Pero ahora que le hacen / parar en este bosque denso y hostil, en verdad / sólo queda esto: las arrugas de sus pantalones."⁶⁷¹

Luego estas analogías tienen sus límites. En su monografía ya referida, Frazier considera que para Lorca la condición humana se pone de relieve de una manera más llamativa debido a su preferencia por personajes femeninos, siendo la pregunta clave la mortalidad sujeta al paso del tiempo. Como se ha tratado en los párrafos anteriores, para Pilinszky la situación típica (evidentemente simplificando los sustratos de su cosmovisión) es más bien la de ser *visto*. El que sufre esta mirada ajena es una figura masculina ni en un homenaje a la filósofa Simone Weil: "¿Al final, recibiste la piedad? / ¿O te quedaste tan sola, / como aquel hombre que ayer – / o aquel muchacho que hoy – / en fin, como aquellos seres, / para quienes el mundo / ya no es sino prueba instrumental?"⁶⁷² (Cabe decir que Pilinszky usa palabras como *férfi* y *fiú*, términos que indican claramente que se trata de varones.) Podría decirse que Pilinszky, como Camus, se presentan más como cronistas del héroe solitario, fiel al *ecce homo* de la tradición cristiana, frente a García Lorca, siempre enfocado en el ser humano socialmente acondicionado que con frecuencia representa mediante mujeres⁶⁷³.

No obstante, en cuanto a las dimensiones morales de ambos, les une una solidaridad que no tiene que ver con la excelencia marcada de Nagy o de Németh porque tampoco constituye una estructura concluyente. La distinción entre el Lorca conocido mediante Pilinszky y el ideario bartokiano se aprecia a un nivel más sencillo: en el tema. Para Nagy, Németh o Illyés, la ética sobre todo se representa mediante juicios, afirmaciones y personajes o hablantes ejemplares. Pilinszky y, según se considera en esta tesis, García Lorca no definen

⁶⁷⁰ *OCC.*, op.cit., vol 2. p. 172.

⁶⁷¹ "A férfi arca, mint egy bűnözőé, / s ez igaz is, volt vétke épp elég. / De most, hogy a sűrű és idegen / erdőben megállítják, igazában / csak egy marad: nadrágja ráncai." Rossz fölvetel, PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 26.

⁶⁷² "Megkaptad végül a kegyelmet? / Vagy olyan egyedül maradtál, / mint az a férfi, aki tegnap – / vagy az a fiú, aki ma – / egyszóval, mint azok a lények, / akik számára a világ / már semmi más, mint tárgyi bizonyíték?" S.W.-hez. En PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 36.

⁶⁷³ Para la tensión entre este concepto femenino tradicional y el feminismo atribuido a García Lorca, ver MATERNA, Linda: "Los códigos genéricos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca", op.cit.

sino que sufren las leyes existenciales y, a consecuencia de ello, tampoco se preocupan por los "legisladores" excepcionales ni por la posterioridad que no les hace caso, sino que muestran los objetos del juicio o hablan desde su posición, preguntando por el sujeto sin ninguna respuesta afirmativa.

En fin, con respecto al reparto de un *juicio*, el tono lírico es más bien el de un testimonio y no de una sentencia; el estilo sugiere más un estado de ánimo conmovido que indignado; el referente de sus textos no es la historia o el ideario victorioso, sino el yo nada menos mortal y vulnerable que sus personajes: "Que te busquen en mi frente. / Juego de luna y arena"⁶⁷⁴. Para Pilinszky, aun el caso excepcional de una presencia superior sucede como un reflejo: "Pero en el espejo, / allí se trataba de otra cosa, / allí fue como si una oveja / estuviera rompiéndolo todo, / allí alguna gran ternura / dijo: te juzgo."⁶⁷⁵ O como el crítico Péter Balassa enfatiza la perspectiva de la poesía de Pilinszky: "*ve con los ojos de un recién nacido y los de un preso, pero no habla de lo malvado mismo.*"⁶⁷⁶

Es imposible de juzgar hasta qué grado este punto de vista es el resultado de la influencia lorquiana sobre János Pilinszky. Sin embargo, su relación es considerado de vital importancia si se propone separar la imagen de García Lorca conocida de sus obras en castellano de la imagen construida por los neopopulares húngaros. El punto decisivo podría identificarse con el carácter moral del hablante. De acuerdo con la lógica de Nagy, la voz lírica es la de un juez todopoderoso en el sentido artístico, es ella quien crea y condena, motivada por su excelencia ética y artística, y culmina su discurso en la apoteosis mutua del hablante y del otro sobre quien compone su homenaje. Para Pilinszky (y para un Lorca teóricamente libre de la apropiación bartokiana), la justicia no es el monopolio del artista para que sea utilizada según le convenga.

Este sustrato prácticamente desconocido del universo lorquiano salta a la vista considerando el próximo fragmento de Pilinszky: "y la mañana siguiente nos despertamos a la guerra como si fuera el orden mismo"⁶⁷⁷. La violencia no aparece como algo pasado o abstracto: el escándalo no se impone por su carácter extraordinario, justamente al revés, es su *normalidad* lo que le hace aun más fuerte⁶⁷⁸. Es interesante que Pilinszky no identificara la

⁶⁷⁴ Romance de la guardia civil española, *OOCC*, op.cit., vol 2. p. 174.

⁶⁷⁵ "De a tükörben, / ott másról volt szó, / ott mintha egy bárány / tört-zúzott volna, / ott valami nagy szelídség / azt mondta: megítéllek téged." Napló. PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 38.

⁶⁷⁶ "Egy csecsemő és egy fegyenc szemével lát, de nem beszél magáról a gonoszról." BALASSA, Péter: "A látvány és a szavak". En: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 65-77. p. 75.

⁶⁷⁷ "És reggel úgy ébredtünk a háborúra, mint magára a rendre", Így teltek napjaink, PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 19.

⁶⁷⁸ Confróntese con lo dicho por Albert Camus sobre la muerte de García Lorca, sobre todo su conformidad con "el orden de las cosas, el orden sucio en el cual seguimos viviendo desde entonces", O'NAN, Martha: "Albert

guerra en cuestión en ninguna parte del texto, al igual que García Lorca no juzgaba preciso anclar las tensiones sociales del *Romancero...* a ningún tiempo o evento exacto. La única variable concreta fue el espacio geográfico de Andalucía con ciertos topónimos reales, la temporalidad se sostiene para otorgar más potencia al efecto estético con el tiempo presente perpetuo.

Evidentemente, esta suspensión del tiempo ha de ignorarse si bajo *guerra* se entiende algo concreto, concluido y cuyas conclusiones se han sacado para el avance de la humanidad. Es esta posición superior la que, por ejemplo, permite a Illyés utilizar el vocabulario militar sin muchas reservas: "señas de cuernos y los pasos / de tropas auxiliares, un canto bélico / y el sonido de tambores se acerca: / ¡aquí venimos! ¡Y la batalla misma / ya es mitad victoria!"⁶⁷⁹ Todo ello en un poema titulado *Versírás* ('Escribir poesía'): sin embargo, la restricción que impide a Pilinszky el uso de tales palabras en tal contexto es también lo que permite a su lector desvelar ciertos rasgos de la poesía lorquiana que sin él no tendrían referencia en la literatura húngara⁶⁸⁰.

Además de esta relación indirecta, la poesía de Pilinszky también muestra consonancias de una motivación mayor con ciertos motivos lorquianos. El poema *Ékszer* ya mencionado no sólo es instructivo a la hora de evaluar la validez del ser autosuficiente tal y como se ha visto en el capítulo 5.1.1. El ambiente hermético y la posición intermedia del personaje estéril también puede servir como una descripción del Maniquí de *Así que pasen cinco años*: lo que es una figura humana sin alma para Lorca, aquí se presenta como recipiente de la comunicación de una dirección (ver la nota 622: el antílope sólo se mira sin reaccionar a lo que se le dice), un ente fuera del ciclo vital, hermoso y "enloquecido".

Justo en la página siguiente del tomo *Végkifejlet*, puede apreciarse otra referencia implícita a un personaje lorquiano: "Lo confesé: *el sol poniente en Suiza*. / No debería haberlo hecho. / La autoacusación es un gusano vil. Los fuertes / se despiertan al alba, cortan leña, / beben un trago de aguardiente y siguen así. / Porque sólo ellos, los asesinos fuertes / conocen el idioma de las hierbas, / los árboles, las aves, las mujeres y los bebés."⁶⁸¹ Otra vez se aprecia la tercera persona, alejada con respecto al yo, una función moral que le es exclusiva (el título

Camus: Director of García Lorca Translations", op.cit.

⁶⁷⁹ "Kürtjelek, segédcsapatok / lábzaja, harci dal / és dobszó közeleg: / Jövünk! És félig diadal / máris az ütközet!" *Versírás*. En ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versek*, op.cit., vol. 2. p. 186.

⁶⁸⁰ Ver por ejemplo la interpretación historicista de László Nagy del *Prendimiento de Antoñito el Camborio* tratado en el capítulo 3.2.3.

⁶⁸¹ "Bevallotam: *a naplementét Svájcban*. / Nem lett volna szabad. / Gonosz fëreg az önvád. Az erösek / hajnalban kelnek, fát aprítanak, / isznak egy korty pálinkát, s így tovább. / Mivel csak ök, az erös gyilkosok / ismerik a füvek, fák, madarak, / a nők és a csecsemök nyelvét." Gyónás után. En PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 44.

del poema es *Después de confesar*) frente al objeto de la descripción, potente y capacitado para entender a los demás.

El atributo con el que se le identifica es la *fuerza*. Al igual que el del Jugador de Rugby del mismo drama lorquiano mencionado arriba, los llamados "fuertes" son los que son libres de la autorreflexión y a la vez capaces de seguir una vida instintiva y, a su manera, completa. Esta libertad se contempla desde el punto de vista de otra, la libertad cristiana con su dinámica de pecar, confesar y aliviarse. Aunque las frustraciones de los dos poetas no sean equiparables, es notable que tanto la sexualidad enrevesada del Joven como la autoacusación debilitadora del hablante de Pilinszky se definan como contrastes del ser libre de dudas y ambigüedades⁶⁸².

Además de la ausencia de una cosmovisión afirmativa y de la fuerza física o vital como atributos innegables de los protagonistas líricos o dramáticos, la dimensión metafísica aparece en un sentido parecido para ambos autores. En cuanto a García Lorca, podría decirse que la dinámica de sus dramas hace que un obstáculo mundano (normalmente sexual o familiar) se convierte en un enfrentamiento entre el personaje y lo imposible. De aquí que un problema cotidiano obtenga dimensiones más allá del alcance que podrían tener fuera de la escena. Pilinszky construye una estructura inversa en el sentido de que más bien se trata de la domesticación de lo trascendental: "Por ancha que sea la creación, / es más estrecha que una pocilga. / Desde aquí, hasta allí. Piedra, madera, casa. / Voy y vengo. Demasiado tarde o temprano. // Y, sin embargo, a veces alguien entra / y lo que hay, se abre de repente. / Basta la vista de una cara, una presencia, / y el tapiz se pone a sangrar."⁶⁸³

Comparando el mundo poético de los dos, se pone en evidencia otros aspectos de la poesía lorquiana que poco se ha explicado desde la perspectiva neopopular. El poeta inglés, Ted Hughes, afirmó lo siguiente sobre los textos de su colega y amigo húngaro: "la muerte ha formalizado su demanda en el universo de Pilinszky, y poco hay de lo que la vida puede hacer en su contra" siendo el suyo "el silencio tras el apocalipsis"⁶⁸⁴. Hughes no ofrece ni busca una salida desde el enfrentamiento entre este silencio y el lenguaje poético, podría decirse que su

⁶⁸² Cabe decir que además de la inspiración lorquiana implícita, este vínculo entre la fuerza y la inconsciencia también remite al protagonista de *Notas del subsuelo* de Dostoevsky, otro autor frecuentemente referenciado por Pilinszky.

⁶⁸³ "A teremtés bármilyen széles, / ólnál is szűkösebb. / Innét odáig. Kő, fa, ház. / Teszek, veszek. Korán jövök, megkésem. // És mégis olykor belép valaki / és ami van, hirtelenül kitérül. / Elég egy arc látványa, egy jelenlét, / s a tapéták vérezni kezdenek." Elég. En: PILINSZKY, János: *Összegyűjtött versei*. Osiris, Budapest, 1999. p. 117.

⁶⁸⁴ "A halál benyújtotta követelését Pilinszky világegyetemében, s az élet mit sem tehet ellene [...] az apokalipszis utáni csönd". HUGHES, Ted: "Pilinszky János költészete. Előszó a magyar költő verseinek angol nyelvű válogatásához". (traducción de Júlia Kada). En: *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. 186-195. p. 191.

investigación no está enfocada en una solución o desenlace; cabe decir que Pilinszky tampoco dejaba conclusiones definitivas⁶⁸⁵. A diferencia de cómo se le consideraba en la mayoría de la interpretación húngara, la derrota vital tampoco despertaba en García Lorca el anhelo por convertirla en una victoria solemne, como se puede apreciar en la siguiente profanación admirable: "Vivo estabas, Dios mío, dentro del ostensorio. / Punzado por tu Padre con agujas de lumbre. / Latiendo como el pobre corazón de la rana / que los médicos ponen en el frasco de vidrio."⁶⁸⁶

A su vez, ambos elaboran el motivo del sufrimiento de Cristo sin apropiarse del consuelo evangélico, pero sí aproximando el dolor trascendental a la perspectiva física del lector. El poema probablemente más conocido de Pilinszky, *Négysoros*, ofrece un ejemplo claro de este uso: "Clavos dormidos en la arena helada. / Noches mojadas en la soledad de carteles. / Dejaste encendida la luz del pasillo. / Es hoy cuando echarán mi sangre."⁶⁸⁷ Otra vez se aprecia la distancia con respecto al punto del *consummatum est* bíblico, pero es tal vez aun más relevante la primera persona singular tanto aquí como en el poema temprano *A távozó sereg* cuyo hablante también asume la posición del hijo quien habla a su madre: "Buscas en vano, no encontrarás una bandera / en mi mano oscura, ningún casco fresco / aprieta mis trenzas. El ejército / preparándose no admitió a tu hijo [...] Si me pariste, ahora mírame en los ojos, / si me quieres, ahora oirías / lo que yo ya oiré para siempre: / los ruidos del ejército alejándose."⁶⁸⁸ Este *yo* es la consecuencia gramatical de la identificación con el hombre destinado para morir que a la vez también permite al lector asumir cierta solidaridad: como afirma Jelenits, la cara del *Négysoros* es la cara de cualquiera⁶⁸⁹.

Como se veía en el fragmento arriba citado del *Oda...*, García Lorca más bien muestra a Cristo desde fuera, pero también podría mencionarse el cuadro cuarto de *El público*⁶⁹⁰. Dentro del drama, el personaje del Desnudo no tiene la misma función céntrica que en los ejemplos mencionados de Pilinszky, sin embargo, Lorca concluye la agonía evangélica textualmente referida sin representar una muerte visible: "La cama gira sobre un eje y el

⁶⁸⁵ Ver la solución poética de que el poema que daba el título de un libro suyo, *Végkifejlet* ('desenlace') se encontraba en la página 33 del mismo libro. De acuerdo con esta actitud para la cual toda conclusión irrefutable le era ajena, el texto del poema tampoco antepone la afirmación a lo enigmático: "Tal vez yo me meta por medio. / Tal vez sea de noche. Tal vez, ocaso. / Lo que es seguro es que se hace tarde." ("Magam talán középre állok. / Talán este van. Talán alkonyat. / Egy bizonyos: későre jár.")

⁶⁸⁶ Oda al santísimo sacramento del altar. En *OOCC*, op.cit., vol 2. pp 195-201.

⁶⁸⁷ "Alvó szegek a jéghideg homokban. / Plakátmagányban ázó éjjelek. / Égve hagyta a folyosón a villanyt. / Ma ontják véretem." en PILINSZKY, János: *Nagyvárosi ikonok*, op.cit., p. 96.

⁶⁸⁸ "Hiába kutatsz, nem látsz zászlót / sötét kezemben, hús sisak / se nyomja fűrtöm. Nem fogadta / a készülő sereg fiad. [...] Ha megszültél, most nézz szemembe, / ha szeretsz, most meghallanád, / mit én már mindörökre hallok: / a távozó sereg zaját." en PILINSZKY, János: *Nagyvárosi ikonok*, op.cit., pp. 15-16.

⁶⁸⁹ JELENITS, István: "Pilinszky János evangéliumi esztétikája". En: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 219-239. pp. 234-235.

⁶⁹⁰ *OOCC*, op.cit., vol 5. pp. 127-143.

Desnudo desaparece. Sobre el reverso del lecho aparece el Hombre I, siempre con la frac y barba negra."⁶⁹¹ El rol secundario del personaje tampoco se propone despertar la indignación moral del lector, más bien se trata de una ilustración ideológicamente poco comprometida para que la visión metateatral de Lorca pueda incorporar también a este campo cultural.

Los poemas de Pilinszky de unos versos (dejando margen a la variedad de interpretaciones dado su carácter enigmático) también ofrecen medios para una interpretación alternativa de la obra lorquiana. Si se admite la restricción otorgada por la falta de una conclusión segura como la de Németh o de Nagy, poemas como *Trónfosztás* no sólo puede añadirse al mundo poético de Pilinszky, también facilitan un entendimiento distinto de la obra lorquiana. Sin entrar en un análisis detallado de este texto (el título quiere decir 'Destronamiento'): "Escrita sobre una carta, colgamos en ti / a tu historia"⁶⁹², es posible identificar la *historia* de alguien como medio del *destronamiento* mencionado en el título. Esta tensión entre el poder del estatus y el de la historia también puede apreciarse en varios puntos de la obra lorquiana. Por ejemplo, es justamente lo ocurrido que Bernarda niega motivada por el rol social que le impone su propio nombre: "Ella, la menor hija de Bernarda Alba, ha muerto virgen."⁶⁹³ Frente a esta posición, está la postura sólida basada en la certeza del pasado (o con palabras de Pilinszky, "la realidad del *passé*" reservada para las víctimas⁶⁹⁴): "Dichosa ella mil veces que lo pudo tener."⁶⁹⁵

Aunque viniera de otra fuente, "el éxtasis de la abnegación" adoptado mediante Simone Weil podía ajustar la sensibilidad de Pilinszky para una recepción de las obras de García Lorca más allá de lo que le podían haber transmitido los neopopulares, sobre todo László Németh. No obstante, se ha de hacer una distinción fundamental: Lorca apenas lograba o aspiraba a una reconciliación entre su *querer* y *poder* incompatibles, mientras que Pilinszky se encontraba entusiasmado ante la posibilidad de afirmar de sus discrepancias respectivas: "todo esto es tan hermoso, y aun más hermoso / por haberme parado en medio del camino"⁶⁹⁶. Aun admitiendo esta diferencia, cabe decir que Pilinszky no permitía que ante la imperfección de la condición humana esta conmoción se elevara al rango del idilio.

Con respecto a la experiencia de la plenitud, otra vez encontramos una visión equiparable a la de la poesía lorquiana: "La alquimia de la infancia / por fin se hace completa

⁶⁹¹ *OOCC*, op.cit., vol 5. p. 139.

⁶⁹² "Táblára írva nyakadba akasztjuk / történeted." PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 47.

⁶⁹³ "La casa de Bernarda Alba", *OOCC*. op.cit., vol 4. p. 404.

⁶⁹⁴ "A *passé* realitásába egyedül az áldozatok jutottak el." PILINSZKY, János: *Nagyvárosi ikonok*, op.cit., p. 162.

⁶⁹⁵ "La casa de Bernarda Alba", op.cit., p. 404.

⁶⁹⁶ "Mindez oly szép, és még szebb attól, / hogy feleúton megtorpantam." Szép és még szebb, en PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 28.

y lograda. / Se abrirán las puertas intocables, / las compuertas del sueño. / Todo se volverá silencio y proximidad."⁶⁹⁷ En fin, ambos mundos textuales coinciden en sus reservas ante la perfección artística o moralmente entendida, poniendo el énfasis en el carácter ante todo roto de la condición humana. A continuación se verán las consecuencias de esta coincidencia a nivel dramático.

5.2.2. El teatro lorquiano como antecedente de los dramas de Pilinszky

Entre los apuntes del diario de Pilinszky, Hafner se hace mención a una referencia de interés dramático: "La técnica de Chéjov y de Racine. No desarrollan la «acción». Combinan las cosas básicas entre sí, con la tranquilidad y el cuidado necesarios: así le sacan el máximo provecho posible."⁶⁹⁸ Aquí no se halla ninguna mención de García Lorca; luego el interés secundario de la trama y la actitud artística enfocada en los resultados potenciales de la mezcla de 'las cosas básicas' sin un propósito premeditado pueden aludir a una cercanía con respecto al dramaturgo español. La semejanza es aun más llamativa si se considera la crítica de Hafner, según la cual "el texto no debería tratar sobre la posibilidad de la gracia, sino que efectivamente debería nacer de la gracia"⁶⁹⁹. Hafner investiga los dramas de Pilinszky en base a su poesía y su juicio menos favorable también enfatiza los logros poéticos que, a su parecer, faltan en estos textos.

Sin embargo, como ni en su tiempo, ni desde entonces se ha considerado seriamente la influencia explícitamente existente de García Lorca sobre Pilinszky, tampoco hay antecedentes que investiguen la relación de esta gracia ausente y la trayectoria de una parte del drama lorquiano. Para la percepción húngara, las piezas rurales conducen desde la tragedia restituida e intacta (*Bodas de Sangre*) mediante un ejercicio de captar la distancia eurípidesiana de lo metafísico (*Yerma*) hacia el 'realismo puro' (*La casa de Bernarda Alba*). Desde Hungría esta percepción se podía leer como una negativa admitida de la inspiración poética (de la 'gracia' si se quiere) en favor de la inspiración histórica.

Tal vez no sea exagerado suponer que para Pilinszky, la inspiración lorquiana también significaba una motivación que permitiera una aproximación más radical a su teatro

⁶⁹⁷ "A gyerekkor alkímiája / beteljesül, sikerül végre. / Az érintetlen kapukat, / az álom zsiliprendszerét kinyitják. / Mindenből csönd lesz és közelség." Nyitás. En: PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 9.

⁶⁹⁸ "Csehov és Racine technikája. Nem fejlesztik a «cselekményt». Az alaplolgokat kombinálják, szükségszerű nyugalommal és óvatossággal: kirakva belőle a maximumot." de PILINSZKY, János: "Naplók, töredékek," op.cit., p. 17.

⁶⁹⁹ "Hogy az írás ne a kegyelem lehetőségéről szóljon, hanem valóban kegyelemből szülessen" en HAFNER, Zoltán: "Irodalmilag a legigénytelenebbnek tűnik", op.cit., p. 129.

respectivo, ya que el fracaso del lenguaje literario tradicionalmente entendido es un motivo recurrente de ambos autores. Parece necesario identificar un punto de contacto textual que permita justificar esta influencia admitida por Pilinszky pero no parece haber sido investigado por la crítica. Esto permite plantear la siguiente hipótesis: la búsqueda perpetua de un lenguaje teatral único e incidental que mantiene tanto su potencia poética como su validez metafísica permite una comparación de los textos dramáticos de Pilinszky y de García Lorca.

Como se verá a continuación, este denominador común es bastante menos directo (y, a su vez, tal vez más respetuoso con la autonomía de ambos autores) que la supuesta pertenencia al modelo bartokiano. Para empezar, cualquier correspondencia temática es *ab ovo* imposible entre los dramas lorquianos y el drama de Pilinszky que aquí se estudia, *Oratorio de los Campos* (ver el Apéndice), ya que este es inseparable de un antecedente histórico que se sitúa fuera del alcance de García Lorca: la experiencia de los campos de concentración. Sin embargo, fiel al propósito de Pilinszky⁷⁰⁰, ya desde el principio se da a entender que los distintos aspectos y registros de la obra no se yuxtaponen en pos de un efecto estético dominante, monolítico y sintético: la sinergia de "memento, acción y juego" conduce a una figura diversa, al "drama de montaje, con frases de montaje".

Esta postura pausada, o hasta podría denominarse tranquila ante el máximo escándalo histórico de su tiempo es la que permite ver otro aspecto de la importancia estructural de lo indecible en el teatro lorquiano. Para Nagy o Németh, el silencio lorquiano puede tener significado social (como motivo de la opresión en *La casa de Bernarda Alba*) o etnocultural (como acompañante fiel de la 'pena' andaluza en el *Romancero...*), pero se puede presentar alguna noción sobre la función literaria de estos silencios, esta acotación pilinszkyana resulta ser más instructiva aun sin referirse a García Lorca: "*Cuanto más latente su carga, más productiva es para lo que está por venir.*" Además de este carácter abierto de los apuntes, puede denotarse que, aún hablando a propósito de un evento histórico, para Pilinszky no existe la base común de la experiencia o del recuerdo, dado que es justamente el objetivo y no el requisito de su texto, al igual que García Lorca tampoco recurre al conocimiento de "un documental fotográfico" para establecer el marco receptivo de *La casa de Bernarda Alba*: es la intención y no la exigencia del texto.

A su vez, es preciso distinguir entre la experiencia estética y la apreciación de los hechos históricos. Para Csoóri o Illyés, los eventos pertenecientes a la realidad social y

⁷⁰⁰ El texto usado en el apéndice 9 (al que se refieren las citas no marcadas de este capítulo) se completa con las acotaciones añadidas por Pilinszky para su uso privado y que por tanto no es idéntico al de las ediciones populares. La tesis se justifica la licencia de usar esta versión 'privada' con la escasez de textos enfocados en aclarar y contextualizar la relación de Pilinszky y García Lorca: tal vez así es válido el uso de un texto más próximo de lo apropiado al autor.

nacional son fuerzas que se conocen provocando y reflejando obras literarias como inspiración, tema y esencia; para Pilinszky, el sustrato histórico del drama se inspira de la frase de Rilke tantas veces mencionada por el poeta húngaro: "es horrible que jamás conozcamos la realidad a causa de los hechos"⁷⁰¹.

No obstante, a nivel de imágenes poéticas se puede apreciar un linaje más directamente conforme con los marcos cotidianos de la recepción lorquiana: "zapateaban las estrellas vacías como el hielo" ('Kopogtak a jégüres csillagok.'). Lo más interesante no es que la impresión del símil 'vacío como el hielo' muestre una semejanza con el surrealismo peculiarmente reservado y reflexionado de García Lorca, sino que en el centro de este sintagma se encuentre una palabra compuesta: *jégüres* (aproximadamente traducible como 'vacío de/como hielo'). Esta palabra tal vez no es tan característica del propio Lorca, pero sí de sus traducciones al húngaro ante todo enfocadas en una expresión más sintética, densa y cerrada posible como se ha estudiado en el capítulo 3. Irónicamente, aún una influencia lorquiana directa, admitida y explícita puede resultar estar cargada de rasgos en cierto sentido bartokianos.

Otro rasgo del *Oratorio...* que lo une al Lorca poco conocido, y aun menos apreciado en Hungría, es su negativa con respecto a la individuación de sus hablantes y personajes, sean estos dramáticos o líricos. Las *Obras Completas* de García Lorca publicadas en 1967 en húngaro ya contenían *Así que pasen cinco años* y dos fragmentos de *El público*: el cuadro segundo y el quinto, todos traducidos por László András⁷⁰². No es posible demostrar filológicamente que Pilinszky llegara a sus resultados dramáticos fuera del circuito neopopular dominado por Németh y Nagy, pero sus textos dramáticos permiten suponer que tenía su propia imagen del dramaturgo español. Los personajes se identifican por sus nombres, pero no tienen idiolecto ni expresan su estado de ánimo, sus manifestaciones lingüísticas se relacionan entre sí siendo variaciones en vez de huellas efectivas de un carácter sin duda existente: "ANCIANA [...] Como si hubieran agitado clavos. / R.M. Como si hubiera agitado clavos. [...] ANCIANA Zapateaban las estrellas vacías como el hielo. [...] R.M. Zapateaban las bombillas vacías como el hielo." La ausencia de la identidad no sólo lleva sus conclusiones ontológicas, también se contempla el aspecto juguetón advertido por Pilinszky que a su vez también tiene su antecedente potencial en varios diálogos lorquianos, como por ejemplo, en la escena de la Ruina Romana de *El público*: "CENTURIÓN: El Emperador busca a uno. / FIGURA DE PÁMPANOS: Uno soy yo. / FIGURA DE

⁷⁰¹ "Rettenetes, hogy a tényektől sose ismerjük meg a valóságot!" - por ejemplo, en el artículo Két rendhagyó szent, en PILINSZKY, János: *Publicisztikai írások*, op.cit., p. 806.

⁷⁰² VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*, op.cit., vol 2. pp. 321-408.

CASCABELES: Uno soy yo."⁷⁰³

Esta ausencia del ser no se contextualiza como una crisis superable, con motivos y remedio tangible. En el drama lorquiano, la pérdida de las opciones no conduce hacia una desesperación que *se construye* paralelamente al trascurso de la acción, sino que *se va desvelando* lo que parece ser la condición humana. Dicho de otra manera, no pierden sus posibilidades sino que se dan cuenta de que jamás las tenían: "es la primera vez que la oigo, la primera vez que me la dicen en la cara. La primera vez que veo que es verdad"⁷⁰⁴. Para esta ruptura con una plenitud posible, ni Lorca ni Pilinszky ofrecen el alivio de una trascendencia encargada de una función redentora: el propósito de estos autores no es retratar un panorama afirmativo sin ambigüedad.

En vez de asumir el logro artístico de una síntesis aún entre los marcos de la Segunda Guerra Mundial, la posición del lector queda más bien caracterizada por un enfrentamiento con un diálogo basado en la asociación libre que de por sí no ofrece ninguna armonía evidente. El hecho de que los personajes estén muertos no conlleva ninguna superioridad epistemológica o moral: no son ángeles ni omniscientes, su distancia fundamental también aparece como un obstáculo que el texto ha de vencer. Los fragmentos poéticos no son elementos que juntos constituyen un texto lírico monolítico y mágico tal y como se proponía Nagy: se ofrecen como elementos de un diálogo cuya coherencia depende en gran parte de la interpretación del lector. Es esta estructura que hace que hasta el cuento parabólico del lobo en el pueblo no funcione como una respuesta para las cuestiones planteadas por el texto al que le sigue un "silencio largo, casi penoso", simplemente conduce a la repetición de la situación inicial: "NIÑO A que nosotros somos muertos."

La inseguridad existencial hace que el imperativo moral se reduzca a una modalidad condicional: con respecto al contenido ético, no se hallan juicios de mano firme sobre los mediocres que echan a perder a los intelectuales distinguidos, puros y excelentes, la exclamación impone más una restricción admitida que una pasión vengativa: "¡Estás perdido! ¡No tienes nada que perder!" Sin embargo, en lugar de la voz convencida y familiar de los neopopulares se aprecia una compasión cuya referencia se extiende tanto sobre las víctimas como sobre los delincuentes: "si / al fin es posible romper, / no la nuestra: la soledad del otro, / la de la víctima que tiene miedo, / la del asesino que no siente haber matado, / la de quien ya ni se atreve a saber de nosotros." Aunque esta empatía no se manifieste de una manera tan explícita en los dramas lorquianos, el manejo de sus personajes permite la

⁷⁰³ "El público", *OOCC*, op.cit., vol 5. p. 95.

⁷⁰⁴ "Yerma", en *OOCC*, op.cit., vol 3. p. 491.

suposición de que su compasión no fue exclusivamente de las 'víctimas' considerando la frecuencia de las situaciones en la escena lorquiana en las cuales las posiciones de la víctima y la del delincuente no son claramente separables.

Podría decirse que lo que cuenta para ambos autores, Pilinszky y Lorca, no es la justicia (y aun menos la administración siempre algo sangrienta de ella) y esto les distingue de los esfuerzos artísticos del conjunto neopopular, pero también es cierto que ninguno de los dos se contenta con la representación frívola de lo absurdo de la condición humana. En el enfoque del *Oratorio...* se halla la soledad y el sufrimiento humanos y para dar forma a esta experiencia, tanto García Lorca como Pilinszky experimentaron con la posibilidad de un teatro que prefería el enigma a la esterilidad, el mestizaje de registros al efecto monolítico, la proximidad visceral a la excelencia ejemplar. Desde el punto de vista de esta tesis, lo relevante de estas elecciones es la acción moral de mostrar estas relaciones dramáticas sin alterar o completar su carácter fragmentario. A falta de una conclusión embellecedora o ideológicamente motivada, la estructura reparte una función activa al lector, ya que en vez de constatar pasivamente la manifestación de la "magia textual" a lo Nagy, para el teatro de Pilinszky, el receptor es un agente vital sin el cual el estado de gracia potencial no puede realizarse.

Es recomendable no atribuir demasiada importancia a estas coincidencias entre los textos de Pilinszky y de García Lorca y admitir que se trata de una proximidad relativa cuya relevancia se debe, en gran parte, al contexto en el cual Lorca es tratado sin duda como autor bartokiano y sin más que ofrecer. No obstante, esta perspectiva posibilita otras correspondencias posibles entre los dos mundos textuales.

Ya se ha considerado que el lirismo de los dramas lorquianos se evaluaba en Hungría como una característica estructural que permite construir las huellas textuales del mundo arcaico intacto, vigoroso y auténtico del "pueblo". Sin embargo, hay que mencionar que este mestizaje genérico tampoco es exclusivo de esta escuela interpretativa: "su tiempo [el de su drama *Memento sepulcral*] es tiempo lírico desde la primera palabra hasta la última, como el de una sonata de Chopin, es decir, en realidad no existe"⁷⁰⁵. El lirismo lorquiano como inspiración aquí no debe entenderse como la reinventación poética del lenguaje de inspiración popular: más bien se trata de la densidad de significados en diálogos como este: "PAPA BLANCO ¡Hijos míos! ¡Hijos míos! ¡Ya no tengo más que decir! PAPA NEGRO ¡Hablas mal! PAPA BLANCO ¡Estoy mal! PAPA NEGRO ¡Tu muerte refuta tus días!"⁷⁰⁶

⁷⁰⁵ "Ideje [a *Siremlék* c. drámáé] az első szótól az utolsóig lírai idő, akár egy Chopin-sonátáé, tehát valójában nem létezik" PILINSZKY, János: *Publicisztikai írások*, op.cit., p. 691.

⁷⁰⁶ "FEHÉR PÁPA Gyermekeim! Gyermekeim! Nincs mit mondanom többé! FEKETE PÁPA Rosszul beszélsz!

La frase anterior de Pilinszky que hace referencia a Chopin ofrece unas consideraciones más o menos próximas al tema tratado. Primero, se aprecia la diferencia entre el lenguaje ensayístico de Pilinszky y de gran parte de aquellos que también interpretan a Lorca y que han sido citados hasta ahora: para Pilinszky, el carácter metafórico del sintagma *tiempo lírico* no permite cambiar el carácter lingüístico de su obra: aun comparándola con una sonata de Chopin, su extensión se mide por *palabras* en vez de sonidos, toques o personajes. A su vez, lo poético tampoco se considera como la quintaesencia del espíritu del autor o de su tierra: el aspecto clave es el tiempo cuyo carácter, percepción y extensión muestran una diferencia tanto dentro de su obra como fuera de ella. La inseguridad ontológica ('en realidad, no existe') ejerce su efecto liberador pero para nada se trata de una libertad frenética, más bien la de una desesperación que puede reconocerse de las obras de Dostoevsky o de Camus; y con la transmisión de estos autores, la perspectiva de Pilinszky permite una evaluación diferente del teatro lorquiano también.

Se ha mencionado que para Pilinszky, la creación artística siempre sobrepasa al dominio del yo, por ingenioso que sea (ver la nota 636). Como consecuencia, lo imposible o lo inconcebible tampoco aparecen como logros del artista, quien realiza el milagro haciendo posible lo que no es. Más bien se trata de una atmósfera dentro de la cual estos límites se desdibujan: si en *El público* aparecen caballos como personajes emancipados, el hecho de que tengan manos ("Aparece el Caballo Negro. Lleva un penacho de plumas del mismo color y una rueda en la mano"⁷⁰⁷) no es exclusivamente llamativo: se admite de la misma manera que saben hablar o que se refieren a ellos de la misma forma que al público. Paralelamente, el lenguaje de Pilinszky no dirige el enfoque de atención del lector sobre el poeta hechicero, la pregunta de cómo es posible *ver* a la *noche* es posterior al efecto circunstancial que construyen las palabras de los tres personajes: "ANCIANA Como si hubieran agitado clavos. / R.M. Como si hubiera agitado clavos. / NIÑO Fue aquella la vez primera cuando vi la noche."

La inseguridad de la identidad también plantea problemas escénicos que ambos autores resuelven manteniendo una distancia con respecto a la severidad ideológica que se les atribuye y a la vez sosteniendo cierta proximidad con el tono juguetero nunca ausente completamente ni de García Lorca ni de Pilinszky. En el drama *Niños y soldados*, Pilinszky pone en escena a dos personajes que representan el mismo personaje en distintas edades, pero al mismo tiempo mantiene el singular al dirigirse a ellos: "*Muchacha joven indica con el dedo a La del cuello de cisne y su Versión vieja sin edad, agachándose profundamente. Mi*

FEHÉR PÁPA Rosszul vagyok! FEKETE PÁPA Halálod megcáfolja napjaid!" en "Urbi et Orbi" – a testi szenvedésről, PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 101.

⁷⁰⁷ OCCC, op.cit., vol 5. p. 112.

hermana."⁷⁰⁸ La identidad entre los dos personajes sólo está indicada por la Muchacha joven, su gesto y es el uso del singular lo que la revela.

En su propia obra, García Lorca ofrece aún menos pistas: "*(El director empuja bruscamente al Hombre 2, y aparece por el otro extremo del biombo una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. Lleva en la mano unos impertinentes cubiertos por un bigote rubio que usará poniendo sobre su boca en algunos momentos del drama.)* [...] HOMBRE 2 (*poniéndose el bigote sobre los labios.*) Te recomendaría un poco [de] silencio."⁷⁰⁹ El vínculo entre las dos figuras sólo se imagina a base de la simultaneidad de su (des)aparición y la acotación según la cual el Hombre 2 sigue participando en la acción aunque haya sido empujado de la escena. Al lector sólo se le asegura dos cuadros más tarde que "el Hombre 2 es la mujer del pijama negro y las amapolas del cuadro I"⁷¹⁰. Entre estos límites, la certeza no es el fundamento epistemológico que el texto del drama puede o no desplazar; es una mera impresión entre las demás en el espectro variado que el teatro de lo imposible ofrece⁷¹¹.

Otro rasgo que une a Pilinszky y a García Lorca es que para ellos las categorías éticas –sin enfatizar su carácter universal– sobrepasan los límites de lo humano. Se ha contemplado que para Nagy o Illyés, hasta lo cósmico obtiene unos contornos antropomórficos; Lorca hasta plantea la posibilidad de un asesino que trata tiernamente a los animales: "Su único objetivo era el hombre. Matar un pájaro lo llenaba de irritación."⁷¹² El hablante R.M. de Pilinszky también capta el aspecto escandaloso y grotesco de la violencia mediante un animal: "Salvo Dios, nunca nadie / les ha visto tan hermosos / como este animal de corazón puro. / Por la noche entró en la casa, / se quedó parado en medio del cuarto / y no dio ni un paso más desde allí. / Allí estaba toda la noche con los ojos abiertos, / y por la mañana también, cuando lo mataron a / golpes."

Es preciso destacar que con estas menciones las voces líricas o dramáticas no se apropian de la pureza animalística como lo hacen los bartokianos: más bien se trata de unas imágenes que representan la violencia como un rasgo cultural –y en este sentido, exclusivo– del ser humano. Con otras palabras, la esencia humana no se salva mediante esta

⁷⁰⁸ "FIATAL LÁNY *egyszerre a két nőre, a hattyúnyakúra és kortalan öreg változatára mutatva, mély meghajlással.* A nővérem." Gyerekek és katonák, en PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 58.

⁷⁰⁹ "El público", *OOCC*, op.cit., vol 5. p. 84.

⁷¹⁰ *OOCC*, op.cit., vol 5. p. 122.

⁷¹¹ Para la ironía inherente al choque entre el realismo atribuido a García Lorca y su teatro 'imposible', basta citar al fragmento siguiente que bien podría ser calificado como admirable: "aparece el sepulcro de Julieta de Verona. Decoración realista." (*OOCC*, op.cit., vol 5. p. 108.), sin detallar a qué realidad se referirá esta acotación, a la de la Verona medieval, a la de la escena shakespeariana de su época, a la del mismo García Lorca etc.

⁷¹² "Comedia sin título", *OOCC*. op.cit., vol 5. p. 300.

tematización, simplemente se la conoce mejor por vía de contrastarla con la entidad animalística, como en los versos siguientes de Rilke: "Libre de la muerte. Sólo nosotros *la* vemos; / el libre animal tiene su final siempre detrás / y delante de sí a Dios, y cuando anda, anda / en la eternidad, como andan las fuentes."⁷¹³

Más allá del texto hasta este momento algo más subrayado al tratar *Oratorio de los campos*, puede considerarse que la proximidad con respecto al espectador/lector es un atributo permanente a lo largo de toda la obra dramática de Pilinszky. Aun la edición popular (es decir, una que no contenga acotaciones de uso interno como las del apéndice) de *Niños y soldados* conduce a un desenlace enunciado por una situación escénica en la cual el único personaje en la escena se dirige al público constituyendo cierto tipo de entremés particular: "SOLDADO 3º [...] Si tuviera que resumir de qué se ha tratado esta pieza, estaría confundido, pero tampoco podría decirles qué es la paz o –lo que es mi profesión– de qué se trata la guerra. Ustedes han visto muchas cosas, una enfermera partida en dos personajes, una criada llena de pensamientos inescrutables bajo su moño"⁷¹⁴.

Con respecto a las imágenes escenificadas, esta proximidad quiere decir confianza en cuanto Pilinszky deja más para la imaginación que para la percepción visual. Es posible apreciar esta confianza en cierto sentido deductiva en otro fragmento de *Niños y soldados*: en el Cuadro Segundo, toda luz es artificial según la acotación: "*Sala de espera. Una ventana larga-larga, enorme con los visillos bajados.*"⁷¹⁵ Entre estas circunstancias espaciales, las dimensiones temporales tampoco se representan como más tangibles: "PRELADO ¿Qué hora es? SOLTERONA Las seis, las seis en punto. PRELADO ¿De la mañana o de la tarde? MUJER 1ª Ya está listo el puré, Vuestra Eminencia. Cómaselo mientras esté caliente."⁷¹⁶ La falta de respuesta, o mejor dicho, la respuesta que se refiere al servicio de la comida en vez de a la pregunta original, no sólo mantiene la incógnita para los personajes y el lector, también manda el enfoque de la atención receptiva de los hechos objetivos hacia las relaciones personales.

Aunque para García Lorca, o para la mayoría de los dramaturgos, es más común dirigirse al público a principios de la obra con la función del *captatio benevolentiae* mediante

⁷¹³ RILKE, Rainer María: *Las elegías del Duino*. Traducción de José Joaquín Blanco. www.literatura.us

⁷¹⁴ "HARMADIK KATONA [...]Ha össze kellene foglalnom, miről is szólt ez a darab, zavarba lennék, de éppúgy nem tudnám megmondani, mi is a béke, vagy – ami mesterségem – miről is szól a háború. Láttak itt sok mindent, egy különös, két személyre szakadt nővért, egy kontya alatt kiismerhetetlen gondolatokkal teli szolgálólányt", PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 77.

⁷¹⁵ "*Váróterem. Befüggönyözött, hatalmas, hosszú-hosszú ablak.*", PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 63.

⁷¹⁶ "PRELÁTUS Hány óra van? VÉNKISASSZONY Hat óra, kereken hat. PRELÁTUS Hajnali vagy délutáni? EGYIK ASSZONY Kész a puré, Eminenciás Uram. Fogyassza el, amíg meleg." PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., pp. 63-64.

un personaje que se sitúa fuera de la acción y del mundo del drama⁷¹⁷, de acuerdo con las reglas de un teatro más clásico, parece más interesante la ficción multiplicada que aquí produce el personaje. Se trata de relatar algo que físicamente no puede ocurrir como un evento cotidiano en las acotaciones de un texto que pretende servir para una función teatral, aunque sus antecedentes más próximos pertenezcan al teatro *imposible*, y el público, también existente en cuanto postulado por el lector, entra en una complicidad forzada, ya que el Soldado 3° trata como un hecho innegable lo que el público ("ustedes") ha visto (y no lo que el lector ha leído). La 'imposibilidad' conduce a un manejo arbitrario de entidades ficticias de una manera bastante similar en *El público*, si se considera el comienzo y el fin de la obra, en los cuales el Director se dirige a ellos con el mismo imperativo: "que pase"⁷¹⁸.

Naturalmente, los dramas de Pilinszky ejercen cierta resistencia frente al intento de ser concebidos como mera descripción fiel de una serie de eventos reales. En el mismo drama *Niños y soldados* las posiciones de los personajes dentro de la escena tienen una función clara, pero aun así faltan detalles: "*Por el medio, un hombre barbudo vestido en verde manzana. Él será el centro. Durante mucho tiempo será el que pregunta para quedarse mudo luego. [...] El Soldado Joven se sienta a la cabeza de la mesa, en el sitio del hombre vestido de verde.*"⁷¹⁹ Sin embargo, Pilinszky no indica qué pasa con el hombre vestido de verde que en principio sigue ocupando su sitio de antes.

Aunque es posible asumir este desliz dramático como un detalle insignificante, es notable que a la hora de representar escenas como paisajes psicológicos, García Lorca también muestre cierta licencia. En la primera escena de *Yerma*, la escena está puesta en su dormitorio. La primera entrada de un huésped es de la amiga de la protagonista, María, que se contempla por el punto de entrada identificado en el texto: "Por la puerta entra María"⁷²⁰. Tras dar a conocer el punto de inicio (el diálogo con Juan) y la meta deseada (el estado de María, el embarazo), entra Víctor, él a su vez sin punto de inicio ni dirección y con otro verbo en la acotación: "*Sale Víctor.*"⁷²¹ No sólo es preciso considerar que es un hombre, también se aprecia que el propósito de su llegada es formal (negocios con Juan); sin embargo, el acceso a la casa es el mismo, igual de fácil, que el de una amiga íntima de Yerma.

⁷¹⁷ Para ver cómo esta multiplicación de planos se relaciona con la "coherencia temporal [...] destruida", confróntese con la fuente de esta cita: GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio: "Lorca: Teatro posible e imposible", *ALEC*, 1995, 20: 3, pp. 351-64., en especial la p. 358.

⁷¹⁸ *OCC*, op.cit., vol 5. pp. 75 y 157.

⁷¹⁹ "Középen egy almazöld ruhába öltözött, körszakállas férfi. Ő lesz a középpont. Hosszú ideig ő lesz a kérdező, hogy azután elnémuljon. [...] A F fiatal Katona az asztalfőre ül, a zöld ruhás férfi helyére." PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., pp. 56-57.

⁷²⁰ "Yerma", *OCC*., op.cit., vol 3. p. 423.

⁷²¹ "Yerma", *OCC*., op.cit., vol 3. p. 428.

En estos ejemplos no importa la posible falta de atención de los dos autores: lo que cuenta son sus prioridades estructurales según las cuales la veracidad no es sino un medio para aproximarse al lector. Recuérdese que el "documental fotográfico"⁷²² intencionado de García Lorca en *La casa de Bernarda Alba* se menciona como una advertencia previa del autor de parte del "poeta"⁷²³, no como una pista interpretativa proporcionada al lector mediante una entrevista o una nota al pie de la página. En este respecto, se presenta como clave estilística para la evaluación de la obra esta frase de un personaje de Pilinszky: "No hay guerra tampoco. Sólo hay personas asustadas que de vez en cuando se convierten en fotografías."⁷²⁴

Dicho de otra manera, Pilinszky no construye un teatro en contra de los hechos o sin ellos, sino que a base de ellos. En *Síremlék*, su drama que admite un formato más lírico (ver la nota 703) es posible encontrar una referencia concreta a la realidad tangible: "MUJER Es el fin de semana. Domingo. Las diez de la mañana. El veinte de septiembre."⁷²⁵ Es fácil afirmar que el primer veinte de septiembre que fuera un domingo antes de 1974, el año de la publicación de la obra, fue en 1970. Los hechos biográficos proporcionan más datos: la obra fue inspirada por la fotografía de una de las musas de Pilinszky, Jutta Scherrer⁷²⁶, con quien se conocieron en el año en cuestión, 1970⁷²⁷. No obstante, la obra misma no conduce hacia la realidad biográfica mediante los hechos. Estos más bien constituyen uno de los sustratos que juntos forman el tejido de la obra, igual que la acción justamente anterior a la mención textual de la fecha tratada aquí: "OSO borracho, golpeando sobre la mesa. ¡Si vieses aunque sea una vez que yo también soy hermoso!"⁷²⁸

Como la meta no es un teatro instructivo que supone un autor omnisciente e infalible, sino crear la posibilidad de la combinación de la solidaridad con medios artísticos, no se da en ninguno de los dos ejemplos mencionados el caso de que el error supuesto haga imposible la experiencia estética. Luego estos rasgos en común no resultan darse en una relación maestro-discípulo con respecto a García Lorca y Pilinszky, ya que este tenía bastantes consideraciones no equiparables con el mundo lorquiano. En el fragmento siguiente se aprecia cómo se

⁷²² *OOCC*, op.cit., vol 4. p. 306.

⁷²³ *OOCC*, op.cit., vol 4. p. 306.

⁷²⁴ "Háború sincs. Csak riadt emberek vannak, akik alkalomadtán fényképpé válnak." Gyerekek és katonák, PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 73.

⁷²⁵ "NŐ Hétféje van. Vasárnap. Délelőtt tíz óra. Szeptember huszadika." PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit. p. 89.

⁷²⁶ Ver la nota sólo accesible en la versión digital: "a színdarab ihletője egy Jutta Scherrerről készült fénykép volt",

<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/PILINSZKY/pilinszky01035/pilinszky01038/pilinszky01038.html>

⁷²⁷ NAGY, Gabriella: A hét verse. <http://www.litera.hu/hirek/a-het-verse-pilinszky-janos-1970-december-22>

⁷²⁸ "MEDVE részegen az asztalra csapva. Ha legalább egyszer meglátnád, hogy én is szép vagyok!" PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit. p. 89.

gravitaba Pilinszky entre la polisemia del teatro moderno y la claridad didáctica del misterio medieval: "ABADESA *asustada por la realización repentina* ¡Coged las sillas y mudaos aquí sobre el escenario! Es que este escenario no existe. ¡Sólo podéis evitar el paso del tiempo, la ira de Dios y la guerra que aproxima si os mudáis aquí! [...] SEGUNDO ANIMAL DESCONOCIDO *en nombre de los que se han quedado abajo*. Nosotros quienes hemos quedado abajo, preferimos la penumbra. La agonía cara a la vida y a la muerte. PRIMER ANIMAL DESCONOCIDO *en nombre de los que han trasladado a la eternidad del escenario*. Pues nosotros preferimos el carácter extraterritorial del escenario y de los cielos. *En la escena interior, luz. En el nivel de abajo, oscuridad.*"⁷²⁹

Las oscilaciones de este tipo permiten dar por confirmado que García Lorca es una de las referencias literarias más importantes para el Pilinszky dramaturgo. Sin embargo, el interés demostrado y la interpretación autónoma aquí caracterizada no suponen una imagen lorquiana conscientemente construida en contra de la recepción bartokiana ni a favor de un perfil desideologizado del poeta español. Se trata más bien de unos propósitos personales, al igual que en el caso de Nagy o de Németh aunque entre coordenadas muy diferentes: elaborar un canon de la literatura mundial del siglo XX que pueda compendiar el *mainstream* del teatro del absurdo a la vez que modernizar los recursos estéticos del humanismo tradicional.

Esta relación polémica entre Beckett y Pilinszky es palpable a lo largo de los textos de este. Basta mencionar el cuadro 2º de *Niños y soldados* desarrollado en una sala de espera: esta idea no sólo es posible interpretarla como un homenaje a Beckett, a su vez también es un gesto polémico en la medida que la espera no se representa como una acción perpetua y única medida por ciclos de tiempo equivalentes y constantes; podría decirse que para Pilinszky, siempre hay un inicio y un fin. O bien se podría mencionar el principio de *Élőképek*, otra evidencia que deja suponer que para Pilinszky el absurdo no es la conclusión del teatro europeo sino una situación de inicio. "La función se va acabando" es la sexta frase de la obra⁷³⁰, pero los personajes hacen referencias exofóricas a lo largo de toda la obra: "NIÑO *desde el sillón* Te he tocado. NIÑA Me has tocado. NIÑO Todo trata de esto. Toda la función."⁷³¹ Estas oraciones de interés metateatral no limitan la escena a la experiencia

⁷²⁹ "APÁCAFÖNÖKNŐ *a hirtelen felismerés ijedelmében*. Ragadjátok föl a székeket, és költözzetek föl a színpadra! Ez a szín ugyanis nem létezik. Ha fölköltöztök ide, egyedül akkor kerülhetitek ki az idő múlását, Isten haragját és a közeledő háborút! [...] MÁSODIK ISMERETLEN ÁLLAT *azok nevében, akik lent maradtak*. Mi, akik lent maradtunk, előnyben részesítjük a homályt. Az agóniát az étellel és a halállal szemben. ELSŐ ISMERETLEN ÁLLAT *azok nevében, akik a színpad öröklétébe költöztek át*. Mi viszont előnyben részesítjük a színpad és a mennyország területenkívüliségét. *A belső színpadon fény. Az alsó szinten sötétség*." *Élőképek*, en PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 118.

⁷³⁰ "Az előadás vége fele jár." PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 111.

⁷³¹ "KISFIÚ *A fotelből*. Megérintettelek. KISLÁNY *Megérintettél*. KISFIÚ *Erről szól minden. Az egész előadás*." PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., pp. 115-116.

absurda; según la intención del autor, justamente posibilitan el teatro de verdad, en cierto sentido cumpliendo con el requisito lorquiano de "destruir el teatro o vivir en el teatro"⁷³².

El enfoque peculiar de Pilinszky hace que García Lorca como referencia no exprese ninguna identidad política o ideológica. La frase siguiente de la Mujer de *Síremlék*: "Por lo menos los golpes y las heridas son calientes"⁷³³ no muestra una continuidad con una sensibilidad feminista atribuida a García Lorca exponiendo la dependencia emocional del personaje abusado. La sentencia de la Monja en "*Urbi et Orbi*" tampoco se apropia de la herencia lorquiana convirtiéndose en portavoz literaria del vitalismo: "En vez de palabras hermosas, vas a vivir ahora. Lo que es más: seguirás viviendo en vez de la verdad."⁷³⁴ Parece poco productivo calificar estas respuestas frente al desafío existencial según su proximidad con respecto a la cosmovisión supuesta de García Lorca. La contribución de los textos lorquianos más o menos se limita al nivel lingüístico y poético, las consecuencias filosóficas, por innegables que sean, no constituyen una influencia autónoma, más bien son derivadas de los otros dos niveles.

Esta relación entre Pilinszky y García Lorca no sólo tiene relevancia si se compara con la función icónica que los neopopulares atribuyeron a Lorca. También indica una distinción entre la corriente existencialista para la cual la ambigüedad lorquiana al fin y al cabo tiene el mismo grado de complejidad que para los neopopulares. La influencia lorquiana sobre Pilinszky no manifiesta en un autor cuya empresa es resolver unos dramas para llegar al Lorca 'de verdad' y una vez consciente de él, asimilarlo en su propio mundo⁷³⁵. Más bien se trata de una sensibilidad rara que le permitió hacer notar ciertos propósitos, gestos y soluciones textuales que no tenían importancia para la percepción literaria de la Hungría de entonces.

Los puntos y superficies comunes de los dos autores no se sintetizan en una estética homogénea. Esta ausencia es deliberada y se mantendrá a lo largo de la tesis presente. Aun si las obras de los autores son caracterizadas mediante sus motivos estéticos respectivos como el duende lorquiano o la estética evangélica de Pilinszky, la materia textual de ambos se resiste lo bastante como para invalidar cualquier clasificación exhaustiva de un estudio individual. Cualquier conclusión solamente podría ser de validez parcial, aquí solamente se destaca la

⁷³² "El público", de *OOCC*, op.cit., vol 5. p. 151.

⁷³³ "A verés meg a sebek legalább melegek.", PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 91.

⁷³⁴ "Szép szavak helyett most élni fogsz. Mi több: az igazság helyett fogsz élni tovább." "*Urbi et Orbi*" - a testi szenvedésről. En PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 106.

⁷³⁵ Esta autonomía resultará ser productiva en el capítulo 6 enfocado en la integración de estas interpretaciones en un contexto más amplio de la crítica lorquiana relacionada con la tradición carnavalesca de Bajtín y la antigüedad según la concebía Nietzsche. Estas categorías se detallarán más adelante, de momento sólo se afirma que, visto desde la percepción de Pilinszky, Lorca no es para nada el autor sintético de un lenguaje, hombre y mundo íntegros.

relación equiparable entre el motivo lorquiano de la voluntad fijada en su objeto imposible e irreal que acaba chocando con la realidad efectivamente existente en gran parte de sus dramas; y, a su vez, la actitud de Pilinszky quien construye sus conceptos de piedad y de misericordia sobre su 'nada' respectiva, en cierto sentido a pesar de la realidad razonable. Lejos de ser unas posturas estéticas equivalentes, la actitud artística de los dos se podría caracterizar más bien con la referencia que hizo Pilinszky a la escalera de Jacob "en la cual los ángeles se mueven arriba y abajo; los que se mueven hacia arriba son ángeles nada menos que los que se mueven hacia abajo, y su misión también es la misma"⁷³⁶.

5.2.3. Una interpretación reconstruida: el teatro lorquiano visto desde Pilinszky

Más allá de las referencias ya mencionadas, el propio Pilinszky no entra en detalles con respecto a su idea del teatro de García Lorca, por lo que investigar la influencia lorquiana sobre él resulta ser una tarea más o menos especulativa. No obstante, sus reflexiones, que sí han sido documentadas, indican que su orientación en la literatura mundial está marcada, entre otros factores, por una relación polémica con el absurdo conocido mediante la ensayística de Camus y con el teatro de Beckett. Esta posición permite establecer la suposición de que Lorca le servía como un apoyo parcialmente válido para justificar su arte fundado sobre su "pobreza grandiosa"⁷³⁷ peculiar.

En este aspecto, los dramas lorquianos significaban para Pilinszky una inspiración en un sentido tanto social como poético. Con el término 'social' no se entienden las referencias históricas y políticas del movimiento neopopular, más bien la necesidad cada vez más angustiosamente sentida de integrar la experiencia estética de su época en un contexto convergente no sólo con las enseñanzas del humanismo burgués sino también con las respuestas del cristianismo de la posguerra europea. El sustrato poético de esta influencia proyecta la necesidad de un horizonte más amplio sobre el espectro lingüístico: las vanguardias apenas presentes en el lenguaje y la escena de Camus ofrecían unos recursos de los cuales el teatro más fundamentalmente desorientado de Pilinszky no podía prescindir.

No obstante, si se considera como certeza que "los poemas de Pilinszky apenas tienen otro tema que la pasión"⁷³⁸, es necesario tener en cuenta que García Lorca no era una mera referencia de moda en la época que justificara la autonomía de las obras de Pilinszky. Aún

⁷³⁶ "Amin az angyalok föl-le közlekednek; a fölfele közlekedő angyalok éppúgy angyalok, mint a lefele közlekedők, és a küldetésük is ugyanaz." de "Egyenes labirintus", op.cit., p. 223.

⁷³⁷ "Nagyszabású szegénység", de BALASSA, Péter: "A látvány és a szavak", op.cit., p. 77.

⁷³⁸ "Pilinszky verseinek szinte egyetlen tárgya a szenvedély." NEMES NAGY, Ágnes: "Trapéz és korbát". En: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 38-40. p. 38.

admitiendo que pocos términos pueden connotar tantos significados como la 'pasión' mencionada por Nemes Nagy, la perspectiva individualista de Lorca y de Pilinszky ofrece más puntos de conexión, según ha podido comprobarse en este capítulo. Luego la intimidad personal de ambos autores siempre presente en sus obras también se enfrenta con el problema de relacionarse con su mundo exterior respectivamente. Llegados a este punto es preciso ahondar más en una investigación más detallada sobre el diálogo latente entre Pilinszky y su nexos principal hacia García Lorca, László Németh.

Este diálogo ampliamente tratado en el artículo de Gattyán y Szalay deja ver la diferencia fundamental entre cómo Pilinszky y Németh entendían el aspecto social del ser humano⁷³⁹. Para Németh, la perspectiva religiosa inherente a las obras de ambos significaba "un compromiso hacia la comunidad y la autoconstrucción individual"⁷⁴⁰, es decir, un aspecto colectivo y otro individual mientras que para Pilinszky, la comunidad siempre significa una relación con alguien particular, con un *tú*. Por esta razón, García Lorca aparece como el héroe de la entidad monolítica de 'lo español' para Németh, a la vez también haciendo que el poeta de la crisis de la intimidad no pueda tener sino una función potencial en la recepción húngara. Dicho de otra manera, el duende tiene el papel de indicador de la sustancia nacional pero sus atributos inspiradores, aún en su hostilidad o justamente a causa de ella, no se problematizan en el discurso húngaro sobre García Lorca.

Es posible destacar otro rasgo de la cosmovisión de Pilinszky aquí tratada, la cual también permite relacionar su obra con una posible lectura lorquiana. Según Gattyán y Szalay, en el mundo de Pilinszky, la esperanza "nos liga al otro, crea la solidaridad del Yo y del Tú. Si se quiere: la vertical de la esperanza [...] ejerce su efecto horizontalmente *aquí y ahora*."⁷⁴¹ Se aprecia que aún con la eliminación de la prioridad del elemento histórico-político el énfasis no recae sobre el lirismo burgués del yo desvinculado de su sociedad tal y como advertían los neopopulares: solamente se trata de las opciones de un diálogo humano sin el marco afirmativo de una ideología.

Si un lector sitúa este marco entre paréntesis en cuanto a García Lorca, es posible que llegue a conclusiones similares a las que se pueden contemplar en los dramas de Pilinszky: se pierde la noción de la plenitud en favor de la autenticidad existencial; el aspecto metafísico tiene relevancia en cuanto ejerce influencia sobre los personajes; lejos de tomar la forma de

⁷³⁹ GATTYÁN Nikolett-SZALAY László: "Egyedül Istennek írunk", op.cit.

⁷⁴⁰ "Közösségi elhivatottság s az egyéni önépítés", GATTYÁN Nikolett-SZALAY László: "Egyedül Istennek írunk", op.cit., p. 111.

⁷⁴¹ "Ez a remény köt a másikhoz, teremti meg az Én és a Te szolidaritását. Ha úgy tetszik: a remény vertikálisa [...] itt és most horizontálisan fejt ki hatását.", GATTYÁN Nikolett-SZALAY László: "Egyedül Istennek írunk", op.cit., p. 114.

un hecho inamovible, el destino aparece como una fuerza incidental; los gestos horizontales de ascensión y descenso pierden importancia en favor de las transacciones horizontales de la solidaridad, la violencia y la (in)comunicación.

Para evitar la construcción de una equivalencia falsa sobre estas correspondencias, cabe subrayar que los propósitos de la estética evangélica de Pilinszky evidentemente no tenían la meta de devorar y asimilar el mundo lorquiano. No obstante, sí parece acertado afirmar que las interacciones dramáticas examinadas en este trabajo podrían denominarse como consecuencias del teatro lorquiano de una manera más relevante que la producción dramática de los autores cuya obra se ha investigado en el capítulo 4.

A pesar de esta proximidad, la relación entre poesía y drama muestra una actitud opuesta entre Pilinszky y Lorca. Para Pilinszky, el lenguaje poético emplea un inventario cada vez más reducido. Como la imposición del término de la *pobreza* que en este aspecto representa una preferencia por los signos asequibles para facilitar la construcción del significado a base del uso de medios considerados como más sencillos. Es en sus dramas donde se puede apreciar con más detalle la proliferación constante del lenguaje y la ampliación de sus capacidades representativas: entre las pocas obras breves, se presenta un espectro de géneros desde el oratorio hasta el teatro absurdo, entre sus personajes aparecen personajes reales como Hitler (en *Gyerekek és katonák*), animales como Zorro y Oso (en *Élőképek*) o proyecciones aparentes de un monólogo mental como Papa Negro y Papa Blanco (de *Urbi et Orbi...*).

Se puede observar, pues, un proceso inverso con respecto a García Lorca cuya trayectoria dramática puede concebirse como una depoetización (ver los pasos del teatro imposible a la trilogía rural, concluida en el 'realismo puro' tantas veces aludido al tratar *La casa de Bernarda Alba*⁷⁴²) mientras que su producción lírica no se presta a tal dinámica. Esta diferencia sorprendentemente simétrica entre el manejo lorquiano y pilinszkyano de poesía y drama tal vez puede servir como argumento para la metáfora bíblica hecha a finales del subcapítulo anterior en el sentido de que tanto sus pasos conformes y opuestos se dirigen hacia direcciones paralelas. Sin embargo, al investigar la relación entre Pilinszky y García Lorca, es necesario alegar que este trabajo no se propone ofrecer una respuesta conclusiva y tampoco procurará hacerlo a la hora de sacar sus conclusiones.

⁷⁴² Esta tesis no acepta esta clasificación, aquí simplemente cabe mencionar que las consonancias entre las obras de los dos autores no se limitan a sus restricciones textuales con referencia a su evolución respectiva y hipotética.

5.3. Los asilos del existencialismo: espacios compartidos de Pilinszky y García Lorca

5.3.1. García Lorca y la "estética evangélica"

Como se ha visto en los ensayos tratados en el capítulo 5.1, la llamada estética evangélica de Pilinszky no tiene muchas implicaciones con respecto al cristianismo institucionalizado. La razón de esta distancia no se halla en la ideología oficial de la Hungría de entonces, más bien se debe a la función de estas consideraciones puesta en evidencia en la forma en que se presentan estos ensayos, la cual está mucho más cerca de una profesión individual que de una proclamación en espera de seguidores.

En este aspecto, sería equívoco afirmar que la obra lorquiana se establece fuera de su alcance: hasta en su discurso que presenta un tema explícitamente poético, Lorca identifica el motivo detrás del estilo de Góngora como "una preocupación de eternidad"⁷⁴³. A la vez, en la conclusión estilizada de este discurso, el alma de Góngora "sale a la calle en busca de la escala vertical"⁷⁴⁴ tras preguntar "constantemente qué hora es"⁷⁴⁵. En cuanto a la perspectiva narrativa, no presenta la de un infiel ilustrado o de un heredero respetuoso: se ve la presencia simultánea del alma inmortal y del cuerpo atado al tiempo sin que el tono del texto establezca una jerarquía entre los dos. Lejos de la imagen poco provocada en Hungría del Lorca socialista, la crítica española puede atribuir "profundas creencias cristianas" al autor español⁷⁴⁶.

Cabe añadir que dichas creencias evidentemente no concluyen en una cosmovisión afirmativa que podría deducirse de sus obras. Basta considerar la distancia entre el concepto del duende que Csoóri o Nagy trataron como un medio de inspiración a la disposición cómoda del autor y considerar que la paradoja lorquiana de que "el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre"⁷⁴⁷. No obstante, tampoco podría decirse que la estética de Pilinszky precise de obras convencidas: la fe aquí no sirve como el fundamento firme para la demostración impresionante de la victoria de la "pobreza". En cierto sentido, hasta es posible suponer una consonancia entre los principios de Lorca y de Pilinszky en cuanto a la experiencia de la plenitud no es el premio del esfuerzo individual y artístico sino de la imaginación humana dialógica y expuesta a la comunicación.

⁷⁴³ "La imagen poética de Don Luis de Góngora". *OOCC*, op.cit., p. 258.

⁷⁴⁴ "La imagen poética de Don Luis de Góngora". *OOCC*, op.cit., p. 259.

⁷⁴⁵ "La imagen poética de Don Luis de Góngora". *OOCC*, op.cit., p. 259.

⁷⁴⁶ SAINERO SÁNCHEZ, Ramón: *Lorca y Synge: ¿un mundo maldito?*, op.cit., p. 28.

⁷⁴⁷ "Juego y teoría del duende", *OOCC*, op.cit., p. 336.

Examinar los límites dentro de los cuales es posible integrar la obra lorquiana en la cosmovisión de Pilinszky precisa también de hacer otra distinción. Es poco probable que para el poeta húngaro, Lorca apareciera como el autor de textos que ofrecieran una visión sintética de la muerte inherente como la meta de la vida; por lo menos para Pilinszky, a García Lorca no le caracterizaba la actitud elegíaca propia de Rilke⁷⁴⁸, y aún menos si se aprecia la evaluación divergente de la época entre el español celebrado como autor 'popular' y el poeta alemán más asociado a la literatura burguesa. Más allá de esta consideración poco relevante pero bastante extendida entre los contemporáneos de Pilinszky, la metafísica de Rilke no era compatible con respecto a los personajes dramáticos de Lorca, además de la creación poética del *Romancero...* y del *Llanto...* Estas voces más bien le podían proporcionar la experiencia de Camus: "se trata de morir irreconciliado y no de buen grado."⁷⁴⁹

Otro rasgo que facilita la comparación entre la obra de los dos autores es su relación parecida con los temas y el estilo ofrecidos por sus épocas respectivas. Cuando Buero afirma sobre García Lorca que "no es, quizá, actual; tampoco creo que lo fuese cuando se creó, y esa es su ventaja"⁷⁵⁰, no le empuja hacia un arcaísmo tal y como se supondría en base a la recepción húngara, más bien resta importancia a las coordenadas temporales que desde otros puntos de vista definen su obra. Se aprecia algo similar con respecto a Pilinszky: "conscientemente huye de los desafíos de la modernidad [...] para que, frenándose y enfriándose, se concentre solamente sobre lo visto y lo experimentado"⁷⁵¹.

Para Pilinszky, la elección no sucede entre lo pasado y lo presente sino entre las distintas tradiciones cuya actualización (o haciendo referencia a su término: encarnación) se favorece: "el artista clásico se pone una máscara, el artista cristiano está desnudo"⁷⁵². Se aprecia que tampoco se trata de una diferencia temporal: las dos categorías se definen en su correlación, ya que para su definición se precisan mutuamente. Como lo comenta Hafner, "invalida el orden cronológico y el principio del progreso [...] de la tradición"⁷⁵³. Si se supone esta visión como correcta, se posibilita establecer otro vínculo entre Pilinszky y García Lorca,

⁷⁴⁸ Para la comparación de Rilke y García Lorca, ver SALINAS, Pedro: "García Lorca y la cultura de la muerte". En: *Ensayos de Literatura Hispánica. Del "Cantar de Mío Cid" a García Lorca*. Anguilar, Madrid, 1958. 387-397., sobre todo la p. 393.

⁷⁴⁹ CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op.cit., p. 74.

⁷⁵⁰ BUERO VALLEJO, Antonio: "Tres maestros ante el público". En: *Obra completa* Vol. 2. Espesa-Calpe, Madrid, 1994. 185-280. p. 215.

⁷⁵¹ "Szándékosan menekül a modernség kihívásai elől [...] megfélekezve és lehűtve csak a látottra és az élményeire összpontosítva", BÁNYAI János: "Mozdulatlan jelenlét". Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 132-135. p. 133.

⁷⁵² "A klasszikus művész maszkot visel, a keresztény mezítelen", citado por HAFNER, Zoltán: "Irodalmilag a legigénytelenebbnek tűnik", op.cit., p. 126.

⁷⁵³ "A hagyományból [...] kiiktatja a kronologikus rendet és a fejlődés elvét.", HAFNER, Zoltán: "Irodalmilag a legigénytelenebbnek tűnik", op.cit., p. 128.

para quien la atemporalidad lírica y dramática no sólo suponen una vuelta al sustrato precristiano del carácter nacional a lo bartokiano, ya que sus obras también se prestan a esta perspectiva que no evalúa el desafío del tiempo histórico como una prioridad.

No obstante, aunque parezca posible asociar la desnudez aludida por Pilinszky a la pobreza artística expuesta a la salvación, también es preciso mencionar la consideración del poeta y ensayista Dezső Tandori: "el concepto artístico cristiano [...] es una estilización ya por sí mismo"⁷⁵⁴ para ver que en este contexto no se trata del grado nulo de un estilo hermético y supuestamente orgánico. El lenguaje como materia de la creación literaria no deja de imponerse sobre los principios de Pilinszky. Dicho de otra manera, los textos de Pilinszky y de García Lorca no convergen sobre una literatura supuestamente más fundamental que haya superado la estilística agónica, más bien se trata de un manejo peculiar de los antecedentes culturales que son todo menos una 'fuente clara'. Es así como García Lorca puede contaminar el ambiente trágico, la escena rural y el sustrato cultural del cristianismo europeo⁷⁵⁵: es posible afirmar que no se trata de la arbitrariedad vanguardista, pero tampoco de principios apoyados sobre construcciones ideológicas o paratextuales.

Evidentemente, esta libertad con respecto a la integración de las corrientes de sus respectivas tradiciones también limita su alcance justamente por mantener la distancia de una estética prescriptiva. Para Pilinszky, en el fondo de todas sus manifestaciones literarias, se encuentra la narrativa evangélica de la vida y muerte de Jesucristo, mientras que sería bastante forzado demostrar esta referencia con la misma validez latente en las obras lorquianas. Sin exagerar la importancia de esta diferencia, es preciso sacar las consecuencias. Si Pilinszky se esfuerza para contribuir a la plenitud de la tragedia humana que acaba con la posibilidad intacta pero impredecible de la salvación⁷⁵⁶, el énfasis de García Lorca recae sobre la agonía; evidentemente, dentro de esta categoría la referencia más conocida es la de Cristo, pero de ninguna manera podría decirse que él es el protagonista del mundo lorquiano.

A consecuencia de esta heterogeneidad, el problema del individuo no sólo obtiene una importancia destacada, la cual se tratará más adelante. Es posible deducir del análisis textual del capítulo anterior que para Pilinszky la proximidad más evidente de la obra lorquiana se establece en torno a los dramas imposibles. Sin embargo, la noción de un mundo gratuito

⁷⁵⁴ "A keresztény művészetfelfogás [...] eleve-stilizáció.", TANDORI Dezső: "Pilinszky János válogatott művei". In: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 146-152. p. 147.

⁷⁵⁵ Ver CUETO, Ronald: *Souls in anguish. Religion and spirituality in Lorca's theatre*, op.cit. p. 162. sobre el papel de la cantata 140 de Bach en *Bodas de Sangre* pero también podría mencionarse que *La casa de Bernarda Alba* empieza tras un funeral o que *Yerma* concluye en una romería.

⁷⁵⁶ Para el significado de esta plenitud entre los límites de la posguerra húngara, la remisión de lo irremisible, ver también HAFNER, Zoltán: "Irodalmilag a legigénytelenebbnek tűnik", op.cit., p. 130.

desvelada por la crítica internacional con referencia a la mayoría de las obras lorquianas también puede constituir una influencia innegable. En este aspecto, la fe segura de Pilinszky en el milagro máximo, la salvación, hace posible que en su escena se presente hasta lo más difícil de concebir y, a su vez, pueda volverse realidad; para Lorca, lo definitivo es la ausencia de este convencimiento (lo cual no equivale a un ateísmo consolidado) que hace que hasta lo más banal pueda volverse imposible⁷⁵⁷.

Otro rasgo de la estética de Pilinszky, que permite matizar la imagen húngara sobre García Lorca, es su autonomía. En este contexto, bajo autonomía no se entiende una independencia plena con respecto a sus contemporáneos, más bien la falta de ambición a la hora de imponer sus consideraciones sobre la creación literaria de otros autores. No se trata del proceso de los bartokianos que declaraba su perspectiva para luego crear, traducir y evaluar los textos literarios, un orden propio de las estéticas prescriptivas: en cuanto a Pilinszky, son sus obras propias que se ofrecen como fundamentos para unas consideraciones que sobre todo tienen la función de ilustrar y guiar la recepción de ellas mismas.

Cabe destacar que esta prioridad posmoderna por excelencia también contribuye a una lectura de García Lorca que pretende alejarse de la imagen lorquiana integrada en la corriente neopopular. Si se considera el carácter extraordinariamente laudativo de la admisión crítica de este individualismo: "[la poesía] no tiene soteriología. Que Pilinszky se atreva a pensar sobre «la salvación de su alma» justamente en medio de esta materia es una valentía que nos impone, en fin: nos obliga a, una simpatía respetuosa y conclusiva aún si no nos inspira a una identificación con ella."⁷⁵⁸ se aprecia que este mundo no gira en torno al eje de una religión conforme con los requisitos eclesiásticos y tampoco se encuentran huellas de una actitud afirmativa con el moralismo exclusivo de los neopopulares.

Aun sin querer restar credibilidad a la admiración de Tandori citada, podrían añadirse las palabras lacónicas de Camus para relacionarlas con García Lorca: "se trata solamente de terquedad"⁷⁵⁹. Enfrentado con la tentación de hablar *sub specie aeternatis*, Lorca respondió limitándose a la perspectiva de un calendario: "este es mi punto de vista actual sobre la poesía que cultivo. Actual, porque es de hoy. No sé mañana lo que pensaré."⁷⁶⁰ Con estos ejemplos no se pretende rendir homenaje al aspecto frívolo equivocadamente atribuido a García Lorca

⁷⁵⁷ Más adelante se intentará trasladar esta perspectiva a la obra lorquiana exclusivamente para plantear la idea de que los límites entre su teatro vanguardista y posterior no son tan definitivos como parecían.

⁷⁵⁸ "[A költészetnek] nincs üdvtana. Hogy Pilinszky épp egy ilyen anyagban merészel a «lelke üdvére» gondolni, oly bátorság, amellyel azonosulni nem, de a legvégső elismeréssel rokonszenvezni bírunk, végső fokon: kényszerülünk." TANDORI Dezső: "Pilinszky János válogatott művei", op.cit., p. 152.

⁷⁵⁹ CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op.cit., p. 54.

⁷⁶⁰ "Inspiración, imaginación, evasión", *OOCC*, op.cit., p. 285.

frente a la mirada fijada de lo trascendental de Pilinszky. Solamente se propone contextualizar la solidaridad lorquiana parcialmente contrastada con la de Pilinszky, este elemento que, como evalúa Anderson⁷⁶¹, no tiene que ver con el consuelo, ni con la seguridad, ni con un más allá luminoso.

Las obras de Pilinszky y de García Lorca presentan amplias oportunidades para establecer contrastes de la misma índole. Si de la afirmación "los latinos queremos perfiles y misterio visible" se sustrae el elemento de carácter nacional al que alude el plural⁷⁶², se puede apreciar la reserva de Lorca ante las respuestas ofrecidas por el misticismo. No obstante, Pilinszky las presenta como válidas, como se ha visto en una cita anterior: "apoyaos en la nada sin miedo". En este aspecto, es posible atribuir cierta validez a la unión de los 'latinos' en el sentido de que el escepticismo de Lorca es parecido a la sed indignada de Camus: "reconozco entonces que habéis ido a parar a la poesía: nunca conoceré"⁷⁶³. Aún así es más interesante considerar otra vez lo parecidas que son las coordenadas entre las cuales se sitúa Lorca y Pilinszky: el ansia por tener una base firme aunque esta sirva como apoyo u objeto de la vista y, utilizando la terminología existencialista, como respuesta del mundo, la nada, que sin embargo se halla cada vez más cargada de incógnitas.

Evidentemente, el contexto cultural de ambos no permite utilizar el mismo vocabulario a la hora de aclarar sus poéticas respectivas. Al enumerar los equivalentes de la inspiración trascendental, Lorca menciona que "el ángel [...] agita sus alas en el ambiente del predestinado" para subrayar la importancia y el peligro de lo incidental cara al duende⁷⁶⁴. Para Pilinszky, la predestinación no aparece asociada al cristianismo de esta manera, y no sólo porque su formación católica la ligara al protestantismo calviniano; más bien se trata de que para él la posibilidad de acción es una pregunta cardinal (ver lo dicho sobre el predicado del drama contemporáneo en el capítulo 5.1.2) que no permite una respuesta tan fácil y aliviadora. Dicho de otra manera, aún si la firmeza máxima viene de recostarse contra la nada, esta seguridad no es nada menos inquietante que la lucha lorquiana con el duende.

Otro rasgo que aproxima García Lorca a Pilinszky, esta vez en cierto sentido en contra de la interferencia camusiana, es la falta de convencimiento en el papel destacado de la razón humana. Como alude Frazier en torno a los dramas lorquianos, "no es la inteligencia la que logra el conocimiento, ni el sentido, ni el significado del mundo"⁷⁶⁵. Aún más, tampoco es la

⁷⁶¹ Ver ANDERSON, Andrew A.: "García Lorca's *Bodas de sangre*: The Logic and Necessity of Act Three", op.cit., pp. 31-32.

⁷⁶² "Inspiración, imaginación, evasión", *OOCC*, op.cit., p. 284.

⁷⁶³ CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op.cit., p. 33.

⁷⁶⁴ "Juego y teoría del duende", *OOCC*, op.cit., p. 330.

⁷⁶⁵ FRAZIER, Brenda: *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p.197.

limitación de esta inteligencia o sentido que constituye la dinámica dramática latente de ambos autores: es más bien la inseguridad a la hora de identificar este "significado" que menciona Frazier. Para García Lorca, no sólo falta la inteligencia enfrentada con el mundo exterior; la voluntad humana tampoco ejerce control con lo que se halla dentro de sus límites: "dormir es sembrar"⁷⁶⁶.

No obstante, aquí es preciso identificar el referente de este significado en la obra de ambos para captar mejor la bifurcación interesante entre ellos. Para Pilinszky, es el mundo el que tiene o debería tener significado, y el drama humano gira en torno a esta inseguridad oscura. Para García Lorca, es el agente humano, sea personaje dramático o yo lírico, el que se ve en medio de la búsqueda por el significado. A continuación se tratará la unidad gramatical donde esta ruptura ejerce sus consecuencias de una manera bastante relevante: en la función, el uso y la importancia que Lorca y Pilinszky atribuyen al sujeto.

5.3.2. La mutualidad trágica: el rol del sujeto en los textos de Pilinszky y García Lorca

Para establecer una imagen más completa del cristianismo de Pilinszky, es conveniente citar las palabras de Szávai: "su psique se halla más próxima a la condición rota del hombre absurdo conocido por Camus [...] que a la integridad espiritual habitualmente considerada atributo de la existencia religiosa"⁷⁶⁷. Sin querer suavizar la relación profundamente polémica de Camus y Pilinszky, es preciso afirmar que el problema de la función cósmica o literaria del individuo no tiene una solución evidente ni ocasional en la obra de Pilinszky.

Los términos empleados por Szávai *psique* y *espiritual* dejan suponer que ya no se trata de categorías estrictamente poéticas. No obstante, Péter Nádas también recurre a categorías gramaticales desde un inicio al parecer lejano de un tema literario: haciendo referencia a las fotos de Pilinszky, afirma que "no tienen estética, pero sí filosofía: y esta es: los otros, los demás."⁷⁶⁸ Es preciso fijarse en el estatus personal de estos *otros*: "en muchas fotos tuyas aparecen grupos de gente, aunque en ninguna de las fotos publicadas sale una

⁷⁶⁶ "El público", *OOCC*, op.cit., p. 156.

⁷⁶⁷ "[Pilinszky] pszichéje közelebb áll a Camus-féle abszurd ember meghasonlottságához [...] mintsem ahhoz az integritáshoz, melyet a vallásos lét feltételeként szokás számon tartani." SZÁVAI, Dorottya: "Jóban innen és túl. Pilinszky Camus-olvasatáról". *Kortárs*, 2002/9. <http://epa.oszk.hu/00300/00381/00061/szavai.htm>

⁷⁶⁸ "Nincsen esztétikájuk, de van filozófiájuk: ez a mások, a többiek." NÁDAS, Péter: "Pilinszky János fényképei". En: *Kritikák*. Jelenkor, Pécs, 1999. 182-190. p. 186.

multitud"⁷⁶⁹. A pesar de que el medio de las consideraciones de Nádas sea extraliteraria, es notable que la tensión inherente a la condición social entre el yo en cierto grado absurdo y los demás identificables, y a la vez distintos, es lo primero que se deduce de ellas.

Para que esta imagen sobre Pilinszky tenga que ver con García Lorca, hace falta contextualizar su posición 'absurda' respectiva. Rodríguez también hace uso de términos gramaticales para expresar la situación del individuo lorquiano "el relleno del nombre frente al alfabeto inmenso del poder aplastante"⁷⁷⁰. Curiosamente, a este vacío existencial en espera de relleno a veces se asocia el carácter nacional en la crítica española: "la virtud española es una rara maestría de vivir en la nada y no aniquilarse con ella"⁷⁷¹. Esta opinión tiene sus ecos en la recepción húngara, como decía Csoóri, el español es "un pueblo que contempla la muerte"⁷⁷².

Sin seguir con la investigación de estas correspondencias de caraterología nacional, bastante evaluadas en los capítulos anteriores, es posible afirmar que si se considera esta posición definida mediante contrastes como nombre vs poder o vivir vs nada como la posición compartida por varios personajes, el drama lorquiano también puede ser considerado como equiparable al de Pilinszky en este aspecto. Cabe añadir la noción de inseguridad acerca de la meta de este tipo de ser: "la rosa / no buscaba la rosa; / inmóvil por el cielo / ¡buscaba otra cosa!"⁷⁷³ para ver que además de la interdependencia, los personajes de García Lorca y de Pilinszky también comparten la pasión por la alteridad.

Evidentemente, esta comparación no puede considerarse como representativa del aspecto social del drama lorquiano, es decir, la perspectiva pilinszkyana no puede contribuir al problema de la prioridad o, como dice Carmona, "coexistencia" de los temas de la libertad metafísica y socialmente entendidas⁷⁷⁴. En vez de esta complejidad desvelada por los estudios del García Lorca 'griego', el contexto dentro del cual puede interpretarse la consonancia entre dramaturgo español y el húngaro es más bien el campo existencialista: "es un *Dasein* gratuito en un mundo de entes que existen a su pesar y por falta de algo mejor que hacer"⁷⁷⁵.

Así es posible llegar a la conclusión de que aunque para Carbonell Basset los personajes lorquianos representan una plenitud trágica, su modelo se construye sobre la

⁷⁶⁹ "Sok képén jelenik meg embercsoport, habár a közölt képek egyikén sincs embertömeg", NÁDAS, Péter: "Pilinszky János fényképei", op.cit., p. 186.

⁷⁷⁰ RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, op.cit., p. 79.

⁷⁷¹ GALA, Antonio: *El teatro de Lorca*, op.cit., 18.

⁷⁷² "Egy halált szemlélő nép", CSOÓRI, Sándor: "Egykor elindula tizenkét kőműves", op.cit., p.660.

⁷⁷³ "Casida de la rosa", *OCC.*, op.cit., vol. 2. p. 357.

⁷⁷⁴ CARMONA Vázquez, Antonia: "Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Lorca. La mujer, eje central del teatro de ambos autores". En: Camacho Rojo, José María [ed.]: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, 2006. 323-345. p. 336.

⁷⁷⁵ CARBONELL BASSETT, Delfín: "Tres dramas existenciales de Federico García Lorca", op.cit., p. 120.

noción arbitraria del ser auténtico autosuficiente, derivada de la filosofía de Heidegger. Si se omite esta salida hacia la apoteosis existencialista –como la omite Pilinszky según se ha analizado en su evaluación sobre Camus–, análogamente pierde importancia la autenticidad única y redentora de los personajes lorquianos para que se aclare su condición dependiente de los demás, así se facilita la identificación con ellos y se les otorga una proximidad que impide su rango de *Übermensch* tácitamente presente en la mayoría de la crítica existencialista.

Para percatarse de lo inorgánico que es esta glorificación de la frustración, es interesante ver el argumento siguiente de Carbonell Basett: "las tres logran tener lo que el resto no concibe ni siquiera en sus sueños. Por lo menos tienen el placer de la lucha. Han pensado en su existencia"⁷⁷⁶. "¿Y qué?", respondería Yerma; pero el manejo brusco de "el resto" tampoco es acertado, basta pensar en las hermanas de Adela, quienes no hacen otra cosa sino soñar exactamente con el destino que tocaba a su hermana menor.

A pesar de estas experiencias ofrecidas por la comparación de las obras de los dos, ciertas ideas fundamentales restringen la influencia lorquiana sobre la escena de Pilinszky. Para García Lorca, la perspectiva trascendental de los eventos representados es un aspecto más para matizar la inseguridad ontológica de sus personajes. Para Pilinszky, esta inseguridad no es sino una pregunta provocativa hecha a una dimensión para la cual hasta el silencio obtiene la forma de una respuesta enigmática que emplea como medio la fe. Dicho de otra manera, para Pilinszky, al fin y al cabo siempre se trata de la existencia de Dios: "este muerto de Ravensbrück no resucita; el que resucita es Jesucristo"⁷⁷⁷; para Pilinszky, esta distinción justifica y salva; para Lorca, sería desesperante y lejana.

Luego no es de extrañar que la crítica fijada en la necesidad de una conclusión positiva no admita este hueco y huya en la admiración del yo lírico de la misma manera como Frazier o Carbonell Basett en la imagen femenina dignificada. En este aspecto, no hay diferencia entre la ilusión de los humanistas húngaros y españoles: para una vuelta momentánea a la poesía, Luis Cernuda y el crítico húngaro Tolnai coinciden en resolver el *Llanto...* como mera autorreferencia, en cuanto las dos citas siguientes podría haber dicho cualquiera de los dos: "la obra parece mucho más referirse, por adivinación profética de vate, al propio autor, a su temprana y trágica muerte"⁷⁷⁸; "este es el «Llanto de García Lorca» también, sobre su propia muerte; no sólo asegura la inmortalidad del torero."⁷⁷⁹

⁷⁷⁶ CARBONELL BASETT, Delfín: "Tres dramas existenciales de Federico García Lorca", op.cit., p. 130.

⁷⁷⁷ "Ez a ravensbrücki halott nem támad fel, Krisztus támad fel." JELENITS, István: "Pilinszky János evangéliumi esztétikája", op.cit., p. 228.

⁷⁷⁸ CERNUDA, Luis, *Estudios sobre poesía española contemporánea*, op.cit., p.219.

⁷⁷⁹ "Ez «García Lorca siratója» is, saját haláláról; nemcsak a torreadornak biztosít halhatatlanságot." TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., p. 47.

Enfatizar la importancia de los rasgos lingüísticos que las obras de Pilinszky y García Lorca comparten permite argumentar en contra de estas simplificaciones: en cuanto otorga una negativa a contentarse con las respuestas conclusivas, irrespectivamente de que si estas se refieren al ideario neopopular o existencialista. Szávai utiliza el término *kénosis* acerca de la actitud artística de Pilinszky: esto se refiere al gesto de vaciar la propia voluntad para recibir la voluntad divina. Si de este vaciamiento se sustrae el consentimiento del individuo, se obtiene un esquema útil para modelar una estructura dramática posible de García Lorca.

A esta estructura tampoco le es ajena la ambigüedad en cuanto a que el vacío de los personajes va en paralelo con el proceso de agotar sus posibilidades vitales, sexuales y sociales. Sin declarar la validez única de este punto de vista, cabe mencionar cómo puede esta estructura y la mera aparición de un nombre propio (por ejemplo, el de Leonardo en *Bodas de Sangre*) crear la intimidad angustiosa tan propia de García Lorca, ajena al patetismo corriente utilizado por sus interpretaciones menos dispuestas hacia las estéticas y más abiertas a las tensiones sostenidas e irreconciliables.

Sin embargo, la situación dramática del hombre frente a lo insoluble tampoco le es ajena a Pilinszky. La diferencia entre la actitud artística de los dos podría caracterizarse con la respuesta dada a este enfrentamiento. Pilinszky alude a su mundo funcional y vacío de esta manera: "Atraído pero sin llamada, / tal vez servirá para el cielo, / pero no a ese miserable / quien ve y oye, o recién cegado / está luchando con el frío, el calor y los metros."⁷⁸⁰ A esta condición abierta tanto para la fe como para la rebelión, Pilinszky responde con una versión actualizada del *credo quia absurdum* medieval, luego, podría alegarse que es este paso de afirmación, al fin y al cabo resignada, el que los héroes lorquianos se niegan a hacer. Aún admitiendo la validez de una interpretación metafísica de la obra de García Lorca, es posible afirmar que sus personajes dramáticos y hablantes líricos no se definen ante una perspectiva inminentemente trascendental.

Otro rasgo más distintivo que unificador entre los dos autores es su manera de manejar el desafío del *ecce homo*, siempre presente de las artes. Para Pilinszky, los rasgos de lo humano, o mejor dicho, el Hombre, se aproximan a los de Jesucristo. Es su ejemplo el que provoca el rechazo explícito de Camus⁷⁸¹, quien halló su rostro icónico respectivo en el de Sísifo. Si de personajes emblemáticos se trata, para García Lorca no se ofrece nada más allá del duende, pero es preciso mencionar que, a diferencia de lo que se percibe de él en Hungría,

⁷⁸⁰ "Vonzások közt, de hívás nélkül, / elég lehet az égboltnak talán, / de nem annak a nyomorultnak, / ki lát és hall, vagy éppen megvakulva / hideggel, hővel, méterekkel küszködik." PILINSZKY, János: *Összegyűjtött versei*. op.cit., p. 108.

⁷⁸¹ Ver "Krisztus és Sziszüphosz", en PILINSZKY, János: *Publicisztikai írások*, op.cit., p. 505.

el duende no es antropomórfico en el sentido de que es más medio que sujeto del destino. Con otras palabras, para García Lorca no son los personajes los que muestran una recurrencia de importancia artística sino que es la pasión que les arrastra y les traiciona.

Aún si se descarta la contribución al propósito de enseñar un denominador común para la humanidad, sería equivocado afirmar que esta pasión no tiene su función para determinar el sitio de Lorca entre Pilinszky y Camus. Cuando este subraya la relevancia que el actor tiene desde el punto de vista de lo absurdo, alude a sus limitaciones temporales: "el actor reina en lo perecedero"⁷⁸²; curiosamente, Lorca también elige motivos de distintas artes sujetas al *hic et nunc* para buscar lo duendesco, con ejemplos tomados del baile o de canciones cantadas en una escena sin la ambición de ser recordadas.

Es esta la condición expuesta décadas antes de la imposición de la crítica feminista al tiempo impersonal que posibilita la interpretación existencialista de Lorca: "[Yerma] lo ve todo. Y esta es la tragedia de su vida: que lo que ve, por simple que sea, no puede aliviarse"⁷⁸³, una observación bastante similar a la conclusión de Camus acerca de Sísifo: "lo trágico de este mito estriba en que su héroe es consciente. ¿En que quedaría la pena, en efecto, si a cada paso lo sostuviera la esperanza de lograrlo?"⁷⁸⁴ En cierto sentido, Yerma no es menos representativa de la rebeldía humana que Calígula, dada su negativa para "pedirle lo que es mío como una esclava"⁷⁸⁵.

Sin embargo, es preciso hacer una distinción relevante. Para Camus, la obra surge a falta de la libertad, una vez en posesión de ella, es prescindible: "a mí no me hace falta una obra: yo vivo"⁷⁸⁶. Esta consonancia con los críticos existencialistas, en cuanto a la autosuficiencia de las heroínas lorquianas, se descarrila si se considera la ambigüedad de que para ellas la libertad entendida como potencia de hacer es el punto de inicio, a la par de ser el fracaso de este hacer (típicamente de carácter sexual) que está registrado en el drama.

Estas consideraciones no tienen la pretensión de ofrecer un canon alternativo para García Lorca que radique en el concepto que el existencialismo podría tener sobre el individuo. Tanto la obra de Camus como la de Pilinszky parecen bastante más complejas como para posibilitar una red equivalente a la de los bartokianos. Su ambición es llamar la atención a la riqueza de las interpretaciones potenciales fuera de las categorías corrientes de la

⁷⁸² CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op.cit., p. 103.

⁷⁸³ "[Yerma] sees everything. And this is the tragedy of her life: that what she sees, though simple, is unmitigated", HONIG, Edwin: *García Lorca*, op.cit., 150.

⁷⁸⁴ CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op.cit., 157.

⁷⁸⁵ *OOCC*, op.cit., vol 3. p. 490.

⁷⁸⁶ CAMUS, Albert: *Calígula*. Traducción de Aurora Bernádez. Alianza, Madrid, 1981. p. 137. Luego también es cierto que en el desenlace, Calígula rompe el espejo para indicar la falta de algo superior; esto también acaba devorando el fundamento de su propio ser, hasta entonces firme.

recepción húngara. Es decir, Pilinszky no tenía un concepto completo y explícito sobre García Lorca, o por lo menos no lo dejó patente en una forma escrita. Desvelar las correspondencias entre los textos de ambos de esta manera, en ciertas partes apoyadas por la obra de Camus, consistirá simplemente en querer seguir los pasos implícitos de Pilinszky en su carrera dramática.

No obstante, los reajustes de la imagen de García Lorca propuestos en esta tesis no sólo tienen relevancia dentro de su alcance en la literatura húngara. El estudio de los dramas de Pilinszky permite deducir que entre los arquetipos humanos del condenado a muerte y el inocente expuesto al sufrimiento, Camus se sentía más relacionado con el primero, mientras que en los esfuerzos de Pilinszky destacaron la actualidad del segundo. Sin dar por irrefutables estas categorizaciones, la búsqueda de la posición de García Lorca entre los dos permite ver cómo pueden desborrarse los límites entre las dos narrativas al fin y al cabo moralizantes, planteando la posibilidad de una inocencia animal y una muerte definitiva simultáneamente válidas.

Se han tratado detalladamente los posibles puntos de conexión entre las obras de los dos autores; sin embargo, aún con la prueba textual donde Pilinszky admite la influencia lorquiana, queda una parte poco explicada hasta ahora. Es posible suponer por varios motivos que Pilinszky no conocía en profundidad los dramas imposibles de García Lorca; sin embargo, las semejanzas más evidentes se presentan con relación a este segmento de la obra del autor español.

La justificación de referencia a la primera parte de la frase anterior se ve apoyada por varios argumentos históricos y filológicos. Primero, gran parte de la recepción lorquiana contemporánea a Pilinszky en Hungría mostraba conformidad con las consideraciones de sus traductores y críticos quienes sólo concedían una importancia secundaria a su teatro experimental. Segundo, *El público* no fue publicado en húngaro hasta 1981, año en el que murió Pilinszky. Por último, el nexa tal vez más destacado de Pilinszky hacia la subcultura neopopular fue László Németh, cuya crítica varias veces referida en este trabajo solamente trata al teatro imposible de Lorca para condenarlo como un experimento a lo Pirandello eclipsado por su talento andaluz.

No obstante, sería equivocado suponer que solamente por recibir impulsos literarios mediante Németh, Pilinszky estuviera de acuerdo con sus evaluaciones también. La falta de una distinción evidente más bien puede ser explicada por el artículo de Gattyán y Szalay que presenta de manera convincente que la relación problemática de Németh y Pilinszky no constituía una polémica simétrica basada en una identidad de términos y categorías. Por

ejemplo, la imagen de Dios que cultivaba Németh fue ante todo secular, ajena a cualquier nota de misticismo: Pilinszky no respondía a este desafío en una oposición evidente y definitiva, más bien intentaba aclarar los pasos de la agonía cristiana que mediante la humillación podrían ofrecer una salida del absurdo⁷⁸⁷.

Análogamente, enterarse de la importancia de García Lorca mediante los neopopulares Németh y Nagy no obligaba a Pilinszky a integrar su concepto lorquiano entre los marcos receptivos contruidos por ellos. Es válido suponer que leyendo la trilogía rural o el *Romancero...*, Pilinszky integró sus lecturas en su cosmovisión peculiar, y es así como la influencia lorquiana puede impactar a su obra sin ser mutilada por los postulados bartokianos. Para ellos, lo que contaba era el color local y la justificación histórica. Paradójicamente utilizaron estos atributos para llegar a su universalismo supuesto. Para Pilinszky, lo que cuenta es lo que se percibe desde la perspectiva del *sub specie aeternitatis* de su estética evangélica (por cierto, nada más tangible que el ideario neopopular) en pos de "lo mío" estrictamente singular⁷⁸⁸. Cabe apreciar el canon arbitrario de Pilinszky constituido por Dostoevsky y Rilke; Simone Weil y Camus; Beckett y Attila József para observar que, entre sus consideraciones individualistas, no es nada extraordinario un García Lorca vanguardista y simultáneamente construido a base de sus obras más tradicionales.

Consecuentemente, el elemento histórico no está fuera de las consideraciones de Pilinszky, más bien forma parte de ellas. Cuando Nemes Nagy afirma que es "ante todo [...] el poeta de la Segunda Guerra Mundial"⁷⁸⁹, no alude a un evento histórico tanto como a un fenómeno que pone en evidencia la proximidad de la agonía evangélica. Aquí interesan las consecuencias poéticas de esta agonía, ya que las palabras famosas atribuidas a Adorno, según la cual es imposible escribir poesía después de Auschwitz en cierta forma constituían una provocación lingüística⁷⁹⁰.

La obra de Pilinszky, en cierto sentido, arguye que, aunque falte el lenguaje convencional para la poesía de la posguerra, esta no ha perdido ninguna de sus tareas vitales a consecuencia de su crisis. Aunque la reacción siguiente de Kertész: "después de Auschwitz, ya sólo es posible escribir poemas sobre Auschwitz" se haya publicado varios años después de la muerte de Pilinszky⁷⁹¹, parece un resumen bastante acertado del enfoque de su obra. Si al

⁷⁸⁷ Ver GATTYÁN Nikolett-SZALAY László: "Egyedül Istennek írunk", op.cit., p. 113.

⁷⁸⁸ "Az enyém", PILINSZKY, János: *Publicisztikai írások*, op.cit., pp. 690-691.

⁷⁸⁹ "Pilinszky János mindenekelőtt a második világháború költője", NEMES NAGY, Ágnes: "Pilinszky János két verse". En: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. pp. 91-99. p. 91.

⁷⁹⁰ Para los variantes de esta frase, ver FEINMANN, José Pablo: *Adorno y la ESMA*.

<http://www.pagina12.com.ar/2001/01-01/01-01-13/contrata.htm>

⁷⁹¹ "Auschwitz után már csakis Auschwitzról lehet verset írni." KERTÉSZ, Imre: "Hosszú, sötét árnyék". En: *A*

aspecto formal de esta empresa literaria es posible captarlo diciendo que se trata de expresar lo inexpresable, también se puede considerar que se ha hallado el atributo lorquiano que pudo haber interesado a Pilinszky, ya que el fracaso comunicativo del lenguaje es un motivo recurrente en casi toda la obra lorquiana.

En conclusión, los ejemplos estudiados de los textos de Pilinszky convergen con el juicio de Nemes Nagy: "Lo que podemos decir sobre la sociedad, el amor o el más allá es, en última instancia, muy poco, y para una perspectiva emocional –como la de Pilinszky– se reduce a un «sí» o «no». Pilinszky opta por el no."⁷⁹² Se ha intentado poner en evidencia el rol desarrollado por García Lorca en este "no" con dos propósitos: evidentemente, en primer lugar se pretendía aclarar la influencia de Lorca sobre Pilinszky, pero lo dicho hasta este punto también se ofrece como prueba para la posibilidad de una interpretación lorquiana alternativa, apenas conocida a la sombra de la recepción investigada en los capítulos 2-4, que no obstante parece ser más productiva aún en su ambigüedad –o justamente por ella– que la afirmación de los "humanistas profesionales"⁷⁹³.

5.4. Contextualización del García Lorca de Pilinszky

5.4.1. De una negativa a una alternativa: la poética del fracaso

En lo dicho hasta este punto, las consideraciones acerca de una recepción lorquiana alternativa se han apoyado con bastante, tal vez excesiva, frecuencia sobre el canon oficial dentro del cual se sitúa a García Lorca en Hungría. Sin embargo, es preciso aclarar el fondo y las consecuencias de estas aproximaciones marginalizadas de una manera más autónoma. Para ello, es apropiado desarrollar la noción mencionada en el subtítulo de este capítulo, es decir, detallar en el grado necesario qué se entiende bajo la etiqueta del *fracaso*.

Los automatismos del lector lorquiano corriente, y aun más si es de Europa Central, inducen a entender este término sobre todo como fracaso histórico: el asesinato individual del dramaturgo-poeta español, en paralelo con el asesinato masivo de la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, las interpretaciones de este tipo sitúan la obra en una posición opuesta: por un lado, está la tragedia real, y por otro, he aquí la obra que supera y remedia el escándalo humano debido a su valor artístico, al cual la violencia es ajena como perspectiva propia y

gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt. Magvető, Budapest, 1998. 73-84. p. 74.

⁷⁹² "Amit társadalomról, szerelemről vagy világon túlról végső fokon mondani tudunk, nagyon kevés, s érzelmi színezetű szemléletben – amilyen Pilinszkyé is – »igenné« vagy »nemmé« szűkül. Pilinszky a nemet választja." NEMES NAGY, Ágnes: "Trapéz és korlát", op.cit., p. 39.

⁷⁹³ "Hivatásos humanisták", en KERTÉSZ, Imre: *A kudarc*. Századvég, Budapest, 1994. p. 42.

vencida como tema.

En una relación polémica con estos automatismos, las investigaciones divergentes que se han tratado de realizar en esta tesis y que concluyen en el estudio de la influencia lorquiana sobre János Pilinszky, se hallan evidencias de otras presuposiciones. Desde esta perspectiva, la violencia es propiedad ligada a la acción humana de una manera inseparable; el hombre no es más víctima que ejecutor de la historia; la literatura no remedia su condición rota sin desvelarla en toda su intimidad que conduce más allá del humanismo corriente hasta el punto de cuestionarlo por completo.

De aquí que la ausencia de la plenitud tan enfática para esta mirada no se resuelve con la referencia histórica a la muerte temprana del autor o con la mención biográfica de su orientación sexual. Estos son aspectos meramente formales para el carácter esencialmente fragmentario de la obra lorquiana. Por lo tanto, la idea de que Lorca 'en realidad' fuera poeta aún en su creación dramática o que el Lorca 'verdadero' fuera el de la tierra andaluza, parecen desviar la interpretación dándole la conclusión de un juego de suma cero, ya que se da por hecho que al lector le interesa lo cierto frente a las apariencias secundarias.

Este cambio de lo que se considera relevante de la obra lorquiana no puede ser clasificado como original. La propuesta parte de la integración del proceso en el cual la función de la literatura se aleja del gesto de Adán hacia el de Edipo frente a la Esfinge: partiendo del gesto de nombrar (con la certeza basada en ser el primero en hacerlo) hacia el de identificarse (por definición dudosa por la coincidencia del sujeto y del objeto). Paralelo a este movimiento, se registra el del lenguaje que pasa de ser índice cultural y adorno de la ideología a constituir la materia sustancial de la obra literaria. La utopía de la objetividad está reemplazada por el desafío de la intersubjetividad.

Se trata de un proceso evidentemente traumático. Sin indagar demasiado en los cataclismos históricos respectivos de los autores particulares, parece más adecuado enfocarse sobre las huellas textuales de estos traumas: la imposibilidad y la importancia dramáticamente simultáneas del lenguaje literario. En las obras de Pilinszky es posible medir la influencia de la contaminación de registros a menudo atribuida a García Lorca. El *Oratorio de los campos* podría interpretarse como un esfuerzo perpetuo (y perpetuamente frustrado) de los personajes para la interacción, y a lo largo de este esfuerzo, recorren todo el espectro rítmico, poético y estilístico a su alcance. Podría llamarse disonante el efecto de este tipo de construcciones dramáticas en cuanto en *Yerma* tampoco se mezcla el canto prenatal, el chisme popular y la poesía bacanática para dar una muestra de una tragedia clásica. Para esta perspectiva, consta que todo lo que es creación para Lorca es humana; se hace mediante el lenguaje; tiene una

naturaleza contradictoria y ambigua.

En el próximo capítulo se detallará cómo se integra este concepto en la relación de García Lorca con el teatro clásico haciendo hincapié en los dramas de Eurípides. En este apartado solamente se menciona la antigüedad para subrayar que con resaltar los rasgos existencialistas, vanguardistas o posmodernos de la obra lorquiana no se pretende presentar un dilema único y temporalmente definible. Al fin y al cabo, el término oscilación no es menos adecuado para describir los cambios del pensamiento humano que el progreso.

El estudio del teatro de János Pilinszky, concebido como un inventario de correspondencias lorquianas, permite apreciar más detalles que el contexto tradicional húngaro no permitiría. Si se considera que sólo se conoce de los hablantes de *Oratorio de los campos* lo que dejan imaginar sus palabras, o el gesto de la Joven en *Niños y soldados*: "indicando [...] a dos mujeres a la vez [...] Mi hermana."⁷⁹⁴, se ve que la unidad de la identidad no se concibe ni en el nivel de lo que el drama debe restituir. Si en realidad dos mujeres no pueden ser una, se construye otra realidad (dado que la que desarrolla en la escena es *a priori* ficticia). La duda epistemológica aparece explícita en el siguiente monólogo: "ZORRO: Mi padre fue zorro, y mi madre, zorra. Mi piel es la de un zorro, y mis ojos también. Aún así, no sé quién soy y por qué estoy aquí sentado."⁷⁹⁵

Pilinszky facilita la orientación entre las trampas de la identidad, desenlazándolas en una situación característicamente moral, en la siguiente cita: "En mi juventud, durante mucho tiempo pensaba encontrar la solución deseada en el sueño. Aquí todo está junto e íntegro todavía. Fuera y dentro, hombre y paisaje, materia y forma, sentido y genio. Decir *yo* apenas difiere, o a menudo coincide con *tú*, o *él*. Y aun así, es una felicidad agobiante. Con sus tierras quemadas y manchas de hierba restantes es el sitio del mismo paraíso prohibido, de donde hemos sido expulsados definitivamente. Pero desde entonces esta expulsión ya significa nuestro escape. Es aquí, en la resistencia pesada de estar despierto, donde hemos de encontrar primero el orden, y luego, aún más allá de él, la unidad."⁷⁹⁶

De este conjunto aquí interesa la distancia hermeneuticamente entendida del hablante con respecto al arte referencial: el texto literario es por definición un medio cuyas referencias

⁷⁹⁴ "Egyszerre két nőre [...] mutatva [...] A nővérem." PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 58.

⁷⁹⁵ "RÓKA: Apám róka volt, anyám is róka. Bundám egy rókáé, és szemem is egy rókáé. Mégse tudom, ki vagyok, s miért is ülök itten." PILINSZKY, János: *Végkifejlet*, op.cit., p. 113.

⁷⁹⁶ "Ifjúságomban hosszú időn keresztül az álomban véltem megtalálni az áhított megoldást. Itt minden együtt és egyben van még. Kint és bent, ember és táj, anyag és forma, érzék és szellem. Az, hogy *én*, alig más, vagy éppenséggel ugyanaz, mint *te*, vagy *ő*. És mégis nyomasztó e boldogság. Fölégetett földjével, maradék pázsitfoltjaival maga a tiltott paradicsom helye, ahonnét végleg kiűztünk. De e kiűzetés azóta megmenekülésünket jelenti már. Itt kell, az ébrenlét nehéz ellenállásában megtalálnunk először a rendez, majd azon is túl az egységet." PILINSZKY, János: *Nagyvárosi ikonok*, op.cit., p. 164.

se reparten entre antecedentes textuales, la realidad íntima del autor y, en el caso ideal de una lectura realizada, la del lector. No hay ninguna herencia cultural o humanismo gratuito para restaurar, reivindicar o salvaguardar: García Lorca, Pilinszky o Rilke no valen sino lo que vale el resultado ocasional de la experiencia estética a la que conducen sus textos.

El manejo del lenguaje de las obras de García Lorca contribuye a este concepto de la literatura. El ejemplo siguiente no trata de establecer un enlace filológico ya que es de *El público*, obra conocida, si cabe, de forma fragmentaria por Pilinszky. Sin embargo, ilustra con bastante agudeza el aspecto metalingüístico del drama lorquiano, que resulta ser productivo en este contexto aunque ignorado casi por completo por la percepción neopopular. Se trata de las especulaciones de los personajes acerca de *Romeo y Julieta*.

La argumentación de la elección de esta obra como arquetipo teatral primero parece banal dentro del texto: "HOMBRE 1: ¡Y qué bonito título. *Romeo y Julieta*. DIRECTOR: Un hombre y una mujer que se enamoran."⁷⁹⁷ Pero el diálogo cambia de dirección: "HOMBRE 1: Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa. DIRECTOR: Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta."⁷⁹⁸ Estas consideraciones se repiten en el cuadro cuarto por el Estudiante 1 para que reciba la siguiente respuesta: "ESTUDIANTE 2: [...]Es cuestión de forma, de máscara. [...]. El público se ha de dormir en la palabra y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo. [...] En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ver necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora? ESTUDIANTE 1: No es necesario[...]"⁷⁹⁹

Una crítica más enfocada en las formas en las cuales la emancipación sexual aparece en la escena lorquiana podría identificar, y con razón, a estos fragmentos como una argumentación en favor del amor homosexual. Sin embargo, aquí interesa la manera en la que Lorca deconstruye la identidad de los protagonistas del drama de Shakespeare. El personaje cuya identidad se define mediante sus atributos en el original justamente en contra de su nombre⁸⁰⁰ aquí tiene todas sus demás características intercambiables, salvo su nombre.

Se aprecia que en este sentido Lorca no ve con los ojos de sus personajes: para la

⁷⁹⁷ "El público", *OOCC*, op.cit., p. 78.

⁷⁹⁸ "El público", *OOCC*, op.cit., p. 78.

⁷⁹⁹ "El público", *OOCC*, op.cit., pp. 134-135.

⁸⁰⁰ "JULIETA ¡Solamente tu nombre es mi enemigo! Seas Montesco o no, tú eres el mismo. ¿Qué es Montesco? No es un pie, ni una mano, no es un rostro, ni un brazo, no es ninguna parte del hombre. ¡Cambia de apellido! Porque, ¿qué puede haber dentro de un nombre? Si otro título. damos a la rosa con otro nombre nos dará su aroma. Romeo, aunque Romeo no se llame, su perfección amada mantendría sin ese nombre. Quítate ese nombre y por tu nombre que no es parte tuya tómame a mí, Romeo, toda entera. ROMEO Te tomo la palabra. Desde ahora llámame sólo Amor. Que me bauticen otra vez, dejo de ser Romeo." SHAKESPEARE, William: *Romeo y Julieta*. traducción de Pablo Neruda, Pehuén, Barcelona, 2001, p. 26.

revitalización del teatro, todo es indiferente de los personajes de Romeo y Julieta salvo su nombre y su relación (sintagmática por la yuxtaposición en el título; amorosa por la trama). No obstante, aquí no sólo es perceptible el alcance de la metateatralidad que atraviesa siglos; Lorca también ofrece ejemplos para las consecuencias de concebir la literatura como un arte definida más bien por su materia –el lenguaje– que por las demás variables culturales, históricas o biográficas.

Partiendo desde este punto, el de la inseguridad radical del significado, se presenta la posibilidad de mostrar como equiparable el manejo de la pobreza como categoría estilística en la obra de García Lorca y de Pilinszky. En el teatro lorquiano, se nota un juego perpetuo entre los registros del lenguaje más adornado y más sencillo, tanto dentro de sus obras como entre ellas. Como se trata de un recurso reiteradamente utilizado, tampoco es de sorprenderse que la edición Akal de las *Obras Completas* no muestre una trayectoria cronológica: los tomos 3-5 contienen sus dramas siguiendo una distribución a base del género. Aunque esta cualificación no sea menos dudosa que el concepto de evolución con el viaje a Cuba/Nueva York como escena de importancia casi damascena de su desarrollo⁸⁰¹, ilustra con bastante acierto la forma de una aproximación más lingüística que biográfica a la obra de García Lorca.

Una vez establecida la distinción entre la secuencia de las obras, que permite llegar a conclusiones válidas, y la especulación biográfica bastante explotada, es posible afirmar a base del primero que los últimos dramas de Lorca muestran cierta relación con el "empobrecimiento" según como lo entendía Pilinszky. Entre *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* es notable la imposición cada vez más marcada del habla en prosa; la perspectiva trascendental se restringe a una presencia más y más sutil; la tensión dramática se manifiesta de una manera más implícita; la agresión presente en el desenlace de las tres obras se dirige cada vez más hacia el mismo personaje quien lo cometa.

Esta trayectoria es evidentemente parcial y arbitraria (por ejemplo, al omitir *Doña Rosita la soltera*). No obstante, puede obtener cierta relevancia si se la considera como una ilustración de que, en cierto sentido, Lorca no perdía interés por el teatro del absurdo después de *El público* o *Así que pasen cinco años*: un sustrato de su mundo dramático siempre gravitaba hacia esa atmósfera. Esta posición de una implicación parcial servía como antecedente para Pilinszky, ya que su teatro se proponía buscar una salida del mismo teatro que se aproximara al propio García Lorca.

Con ello no tiene por qué establecerse una relación semejante ni en el sentido de que al pretender superar lo absurdo Pilinszky recurriera a los recursos dramáticos de Lorca. Según se

⁸⁰¹ Ver por ejemplo UMBRAL, Francisco: *Lorca, poeta maldito*, op.cit., p. 19.

ha visto en su ensayística y en sus obras, para Pilinszky la imposibilidad de la creación reflejada en la imposibilidad del decir no plantea al examinarse problemas nuevos que deban resolverse con la misma curiosidad y exaltación que las de Lorca. Es más un punto desde donde la gracia divina puede ejercer su efecto catártico (o con el término de Camus, hacer el "salto" en lo irracional).

Cabe decir que el enfoque en las huellas textuales ha sido facilitado por la comparación de García Lorca y Pilinszky, y que a su vez se es capaz de admitir las incongruencias sustanciales de ambos autores. Asimismo, de la afirmación siguiente de Smith, según la cual Lorca "abogó por un teatro socialmente responsable mientras él mismo seguía ligado a conceptos tradicionales del valor artístico y de las formas de conducta de los sexos"⁸⁰², lo único que tiene relevancia para esta perspectiva es el tradicionalismo artístico atribuido a Lorca; es decir, aún si están representados en sus obras, sus ideas políticas únicamente importan en cuanto a la forma de su representación.

Aunque está claro que los aspectos formales y sustanciales no son tan simplemente separables de ninguna obra de arte, los resultados de una imagen lorquiana construida a base de su influencia sobre János Pilinszky, por menos canónica que sea, ofrece un fundamento bastante más firme que los que se han constituido hasta ahora en la recepción húngara. Con ello no se afirma que la atmósfera existencialista, la noción del absurdo o la radical inseguridad ontológica no puedan coincidir con el universo bartokiano. Por ejemplo, basta ver cómo registra Csoóri la situación dramática de las baladas húngaras: "la acción es un pecado, y su ausencia, también"⁸⁰³, para ver que la narrativa alternativa acerca de García Lorca desarrollada en esta tesis no pretende desplazar la vigente, más bien ofrecer puntos de vista diferentes para complementarla.

La distancia, pues, no se percibe con respecto a los textos de García Lorca como que una u otra aproximación destaque por encima de otra; se trata más bien de la actitud frente a "la persecución de la *unidad*" atribuida a la crítica lorquiana por Cifuentes⁸⁰⁴. Si se contempla la obra lorquiana desde la perspectiva de Nagy, Németh o Jánosi, a dicha unidad no hace falta perseguirla porque ya se la tiene por alcanzada. Para la investigación de la influencia lorquiana sobre Pilinszky, la unidad más bien se concibe como una experiencia estética de

⁸⁰² SMITH, Paul Julian: "Yerma y los médicos: García Lorca, Marañón y el grito de la sangre". En: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. pp. 21-33. p. 29.

⁸⁰³ "Cselekedni bűn, nem cselekedni szintén", en CSOÓRI, Sándor: "Egykor elindula tizenkét kőműves..." op.cit., p. 665.

⁸⁰⁴ En FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: "¿Qué es aquello que relumbra? (Una última cuestión.) Examen de agotamientos", op.cit., p. 225.

plenitud más tentadora que realizada, hasta tal punto que las huellas incidentales, que podrían ser pruebas circunstanciales de tal influencia, no se juntan para constituir un diálogo entre las cosmovisiones integrales y fiablemente evaluadas de los dos autores. Sólo permiten una reconstrucción posterior, arbitraria y fragmentaria de lo que habrá sido efectivamente una conexión literaria.

Resulta beneficioso argumentar en favor de una imagen lorquiana menos conforme con los requisitos del poeta ejemplar que encarna la síntesis antropomórfica y monolítica de un esfuerzo artístico sobre todo moral. Analizando la estructura profunda de los textos lorquianos, los Rabassó plantean que "si todo lo que es sagrado e inviolable supone una provocación a la profanación y a la violación, la violencia será la protagonista del conflicto ontológico presente en la vida y obra lorquianas"⁸⁰⁵. Proyectando esta suposición sobre la recepción húngara: si el humanismo reivindicado como desenlace y respuesta positiva de la obra lorquiana no es necesariamente válido y, si se considera que se llega a él en función de presuposiciones extratextuales que preceden la recepción lorquiana (como el modelo bartokiano), una interpretación que no esté sujeta a la obligación moral de construir un canon enfocado en la literatura afirmativa, puede integrar la obra lorquiana en un contexto todavía más amplio.

Si el esfuerzo interpretativo cambia su enfoque de la síntesis y se considera la violencia como "protagonista" de la obra lorquiana, esta no sólo aparecerá como un desafío moral para el lector sino también cuya representación supone un problema artístico. Tanto la poesía como el drama lorquiano tratan a la muerte violenta como un evento íntimo de la vida personal de *alguien*. Es preciso recordar que, a diferencia del teatro de Shakespeare, por ejemplo, los dramas lorquianos muy pocas veces representan más de una muerte o dos, de acuerdo con la noción de Rilke acerca de "la muerte propia" de cada uno, subrayando el carácter único de la misma.

No obstante, la cultura popular a menudo ofrece un entendimiento algo vulgar de la obra lorquiana que la asocia a los eventos históricos del siglo XX; según esta visión esquemática, *La casa de Bernarda Alba* es un presentimiento de la guerra civil, la agresión de *Bodas de Sangre* es análoga a la de la humanidad de las Guerras Mundiales; tal vez el ejemplo más espectacular de este mestizaje de narrativas se aprecia en las primeras imágenes de la película *Muerte en Granada*⁸⁰⁶: el protagonista, García Lorca, recita la primera secuencia del *Llanto...* sobre imágenes de películas documentales de la Guerra Civil.

⁸⁰⁵ RABASSÓ, Carlos I. – RABASSÓ, Federico Javier: *Granada – Nueva York – La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*, op.cit., p. 80.

⁸⁰⁶ ZURINAGA, Marcos (dir.): *Muerte en Granada*.

Sin el velo del humanismo obligado a ofrecer sentido y consuelo, se ponen de relieve las discrepancias cronológicas y morales de estas analogías. En su novela *El fiasco*, el narrador de Imre Kertész desarrolla el plan de un tratado sobre la posibilidad de la transmisión estética de la violencia. En él hace una distinción aguda entre el asesinato personal y el masivo en cuanto a la posibilidad de su representación literaria: "La imagen extraordinaria, incompatible con la naturaleza humana en general, dotada de un aire de un aquellarre perpetuo, en fin: la imagen festiva que ofrecen estas obras en relación con ciertos eventos y épocas históricas jamás coincide con mi experiencia. El asesinato, en cierto grado, durante cierto tiempo y sobre cierta cantidad, es un trabajo cansino, regular y fatigador, cuyo cumplimiento diario no está avalado por [...] el estado de ánimo ni el carácter de unos individuos sino su nivel de organización. [...] Sin embargo, en este caso la representación trágica se ha desvanecido sin duda. ¿Dónde quedarán los personajes de formato, excepcionales, extraordinarios hasta en su ser repugnante? Ricardo III jura ser villano; sin embargo, los genocidas de un régimen totalitario juran actuar por el bien común. [...] ¿Cómo podría ser el horror el objetivo de lo estético, si no tiene nada de original?"⁸⁰⁷

Como en esta tesis se ha rechazado la noción de que un evento biográfico pueda añadir valor a un texto literario, tampoco se han citado estos fragmentos para restar validez a la obra lorquiana a base de las consecuencias estéticas de unas circunstancias históricas que no necesariamente tienen que ver con la obra lorquiana. No obstante, la lectura de García Lorca ante una perspectiva que mantiene las distancias con el humanismo tradicionalmente entendido también está capacitada a superar la inflación literaria del individualismo a la que alude Kertész, lo mismo que aguanta los altibajos del genio nacional.

A su vez, aproximar a García Lorca mediante János Pilinszky permite un alcance más restringido desde otro aspecto. Aunque la categoría del universalismo no es necesariamente ajena a una estética "evangélica", y aún menos si se considera que se trata de un autor católico (término cuya etimología griega 'katholikós' equivale a 'universal, es decir, que comprende todo'), en la Hungría de entonces, esta posición innegablemente tenía sus rasgos subculturales. Por lo tanto, la integración de la obra lorquiana en la perspectiva trascendental de Pilinszky en

⁸⁰⁷ "Tapasztalataimmal sehogyan sem vág egybe valamiféle rendkívüli, az emberi természettel általánosságban össze nem egyeztethető, folyamatos boszorkányszombat, mondhatni, ünnepi jelleggel felruházott képe, amivel ezek a műalkotások némely történelmi korszakok és események kapcsán szolgálnak. [...] A gyilkosság – bizonyos fokon, bizonyos időtartamon át és bizonyos mennyiségen felül – végül is fásasztó, rendszeres és gyötrelmes munka, amelynek napi folyamatosságáért nem [...] az egyes személyek pillanatnyi hangulata, még csak nem is a lelki alkata, hanem a szervezetség szavatol [...] Másfelől – semmi kétség – akkor lóttek a tragikus ábrázolásnak. Hol maradnának a nagyszabású, a kivételes, az elborzasztó mivoltukban is rendkívüli személyiségek? III. Richárd fogadalmat tesz rá, hogy gazember lesz; egy totalitárius rendszer tömeggyilkosai azonban a közjóra esküsznek fel. [...] Hogyan is lehet esztétikum tárgya a borzalom, ha nincs benne semmi eredeti?" KERTÉSZ, Imre: *A kudarc*. op.cit., pp. 52-53.

cierto grado la alivia, en cuanto la propuesta de Camus: "no busco lo universal, sino lo que es verdadero" muestra una consonancia sorprendente con los rasgos de García Lorca desarrollados a base de la cosmovisión de Pilinszky⁸⁰⁸.

5.4.2. Más allá del existencialismo: individuaciones posibles de la obra lorquiana

A pesar de las distinciones apreciadas hasta ahora entre la literatura neopopular y la de Pilinszky, a su modo particular, ambas están enfocadas en el desenlace victorioso o destructivo del drama moral del siglo XX entre cuyos marcos habían concebido a sus respectivos mundos. Aunque Görömbei lo dijera en torno a la obra de Nagy, es posible extender su afirmación según la cual "la actitud humana activa" aparece como valor por sí mismo aplicándolo a todo el conjunto de autores bartokianos⁸⁰⁹. A su vez, Pilinszky también pretende mantener abiertos sus conflictos estructurales y éticos con el propósito de crear opciones para la salvación artística como consecuencia potencial del acto literario. Evidentemente, esta perspectiva puede sugerir más involucramiento por parte del lector. Sin embargo, las alternativas binarias que ofrecen las categorías de su estética evangélica hacen que sus obras, aún proyectadas como una pregunta, obtengan la forma de una pregunta cerrada que postula una respuesta de sí/no.

Luego si se considera que el mundo lorquiano entendido como una negativa no sólo es separable de las ilusiones neopopulares para acercarlo a la obra de Pilinszky, también es posible seguir con esta dinámica para integrarlo entre las interferencias inconclusas entre Pilinszky y el existencialismo teológicamente menos comprometido. El punto donde los dilemas lorquianos y pilinszkyanos se bifurcan tal vez pueda identificarse otra vez mediante Camus: "es indiferente ser lo uno o lo otro, desde el momento en que no se cree más que en el éxito"⁸¹⁰. Para Pilinszky, esta afirmación parece indicar cómo supera una causa al valor único de los individuos, y lo importante será encontrar la causa digna de tal sacrificio. En cuanto a García Lorca, podría decirse que se cuestiona el significado elemental del éxito si una vez da igual a quién le corresponde.

Evidentemente, las palabras de Camus hechas a propósito del pensamiento totalitario no se imponen directamente sobre la estética de los dos autores aquí tratados, pero aun así son

⁸⁰⁸ CAMUS, Albert: "La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka". Traducción de Esther Benítez. En: *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza, 1988. 175-195. p. 192.

⁸⁰⁹ "Cselekvő emberi magatartás" GÖRÖMBEI, András: "Nagy László költői világa", op.cit., p. 312.

⁸¹⁰ CAMUS, Albert: "El hombre rebelde". En: *Obras 3*. Alianza, Madrid, 1996. 11-358. p. 217.

convenientes para ilustrar sus prioridades. Es curioso observar que entre imponer su propia voluntad o dejarse vencer por la de los demás, tanto la Novia, como Yerma y Adela optan por una respuesta ambigua que representa su condición agraviada que busca más codificar la propia respuesta que para resolver la cuestión, una respuesta convergente con la del hombre absurdo, enfrentado con "elegir entre el cielo y una fidelidad ridícula"⁸¹¹. En fin, los héroes lorquianos no eligen entre sacar las consecuencias del *querer* o del *no poder*; eligen aceptar como suya la mezcla de su propia voluntad y un destino gratuito que se enfrenta con aquello que la destruye.

Antes de hacer una identificación definitiva afirmando que García Lorca es efectivamente un dramaturgo del absurdo, la búsqueda de la autonomía impone otra distinción en este punto también. Carmona Vázquez presenta una imagen bastante completa acerca de la dinámica del drama lorquiano, enfatizando que la autorrealización que brota de la libertad inherente de las heroínas conduce a su aislamiento; no sólo supone que dicha autorrealización se consuma, también considera como acción completa y vigorosa eventos apenas sucedidos o no ocurridos como el "adulterio mental"⁸¹². Aunque su análisis comparativo entre Eurípides y García Lorca es de máximo interés, la noción sobre un Mal vigoroso cumplido, a falta de un término mejor: íntegro, muestra convergencia con las críticas existencialistas⁸¹³ que concebían a las heroínas lorquianas como personajes excepcionales cuya tragedia consiste en el rechazo del mundo con respecto a su identidad lograda y auténtica.

Con ello se llega a la diferencia fundamental entre el arquetipo de Sísifo y los personajes lorquianos: la consciencia. El consuelo amargo que Camus ofrece es sin duda un alivio intelectual: "la clarividencia que debía ser su tormento consuma al mismo tiempo su victoria"⁸¹⁴ que para un personaje como Mersault puede bastar para la felicidad. No obstante, en cuanto al teatro lorquiano, esta perspectiva es la del público culto, no la de los personajes mismos. Para Sísifo, todo comienza con la desesperación; Yerma o Adela tienen presencia escénica hasta salir de ella. Como los propósitos del personaje lorquiano no se encuentran contaminados por una autorreferencia en cierto sentido onánica (justo al revés: todo a lo que se aspira en esta escena, se encuentra fuera del yo), la respuesta que reconoce al personaje aún si lo rechaza tampoco tiene significado para ellos. "El amor y el gran fracaso de la vida, que

⁸¹¹ CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op.cit., p. 108.

⁸¹² CARMONA VÁZQUEZ, Antonia: "Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Lorca. La mujer, eje central del teatro de ambos autores". op.cit., p. 336.

⁸¹³ Ver sobre todo FRAZIER, Brenda: *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*, op.cit., y CARBONELL BASETT, Delfín: "Tres dramas existenciales de Federico García Lorca", op.cit.

⁸¹⁴ CAMUS, Albert: "El mito de Sísifo", op.cit., p. 158.

es la muerte" no son sustancias regidas por la voluntad del personaje dramático⁸¹⁵, ni por la de su autor, y tampoco hace falta que lo sean: se trata de representar el grado de exposición a ellas.

En el proceso de aclarar los rasgos que unen y desligan a García Lorca de su contexto elaborado en este capítulo, es preciso considerar su condición de español. Al nombrar esta categoría se ha de poner en evidencia que es un indicador sobre todo lingüístico, ya que lo que podría entenderse por "existencialismo español" queda bastante lejos de las propuestas ofrecidas aquí⁸¹⁶. Reflejado por László Németh o bien Sándor Márai, la obra de Ortega ofrece la dignidad de la razón, haya sido derrotada o no.

Para García Lorca, la dignidad entendida como 'honra' puede identificarse como un motivo posible de los personajes, pero es muy difícil imaginarla como equivalente a sus temas más autónomos como el deseo sexual, la identidad humana o la muerte social o biológicamente entendida. Es notable que sus personajes más razonables como Poncia de *La casa de Bernarda Alba* o la Vieja de *Yerma* no pueden ofrecer argumentos válidos para adelantar los conflictos de los personajes; sus sugerencias sirven para seguir sin enfrentarlos. Cabe mencionar que el cartel de *Yerma* añade el epíteto *pagana* al nombre de la Vieja, así sugiriendo que ella queda fuera del dilema moral.

La razón se entiende pues como un pragmatismo precristiano peculiar que ofrece una solución a un problema en vez de participar en una tragedia. Si se considera la calculación fría de Poncia: "¿quién dice que no te puedes casar con él? Tu hermana Angustias es una enferma. Ésa no resiste el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que se morirá. Entonces Pepe hará lo que hacen todos los viudos de esta tierra: se casará con la más joven, la más hermosa, y ésa eres tú."⁸¹⁷, es evidente que lejos de resolver o concluir el conflicto dramático, la razón lo previene; pero con este paso apartado hacia un lado, también queda fuera de la escena de García Lorca.

Otro rasgo de esta corriente del existencialismo que hace que tenga poco que ver con los problemas tratados aquí es su elitismo siempre presente en mayor o menor grado. Para Ortega o Unamuno, el *ecce homo* a menudo se realiza mediante la representación de lo distinguido. Es este hilo lo que Carbonell Bassett y Frazier siguen concibiendo a las heroínas

⁸¹⁵ MIRÓ GONZÁLEZ, Emilio: "Mujer y hombre en el teatro lorquiano: «Amor, amor, amor y eternas soledades.»" En: ÉTIENVRE, J. P. y A. ESTEBAN, eds., *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988. 61-64. p. 62.

⁸¹⁶ Para el significado de este término, ver sobre todo CSEJTEI, Dezső: *A spanyol egzisztencializmus története: Miguel de Unamuno és José Ortega y Gasset filozófiájának fő kérdései*, op.cit., que investiga la filosofía de Unamuno y de Ortega.

⁸¹⁷ "La casa de Bernarda Alba", *OOCC.*, p. 351.

lorquianas como manifestaciones de la superación de la condición humana por su autenticidad, autorrealización, el vencimiento de sus miedos, etc. No obstante, aproximar a García Lorca desde Pilinszky hace resaltar otra ambición: desde el *Llanto...* hasta *Bernarda Alba*, la obra lorquiana no parece superar sino expresar el ser, con una validez sujeta solamente a la voluntad del lector en vez de dirigirse al grupo de los pocos selectos.

Además de llegar a resultados diferentes, es posible notar una diferencia en cuanto a los impulsos que conducen a la composición de los textos lorquianos y los impulsos de una inspiración filosófica. Rodríguez afirma que "si la poesía carece de misterio, la vida carece de sentido"⁸¹⁸, lo cual puede ser cierto, pero aquí importa que la frase no puede invertirse por completo, es decir, aunque fuera posible atribuir el misterio a una poesía, no es necesariamente el sentido lo que la vida, tan vagamente definida, obtendrá con esta posibilidad. Dicho de otra manera, los personajes lorquianos no sólo buscan sentido en su vida; no es nada menos acertado suponer que buscan la vida en su vida, o bien *sentirse* vivos.

Estos argumentos pretenden insistir en la falta de distinción entre personajes selectos y cotidianos. El personaje de Unamuno, don Manuel, puede justificar sus mentiras refiriéndose a la ignorancia de su congregación cándida; Yerma y Adela no precisan de excusas y no renuncian a privilegios sociales o intelectuales. Asimismo, el universo lorquiano no busca salidas o respuestas individuales a costa de los demás: el personaje excepcional no es Yerma por sus deseos sino Juan por la falta de ellos.

Esta emancipación plebeya no es el resultado del compromiso social como resultado del poeta 'converso' en su viaje a Nueva York y a Cuba. Sin borrar los límites entre las narrativas biográficas reconstruidas por Tolnai o Umbral, bastante distintas entre sí, para la perspectiva desarrollada aquí "el cumplimiento del destino [que] tiene unas dimensiones caseras, naturales, como el parir o el respirar" no se integra a la obra lorquiana con el propósito pedagógico de acercar un ideario intelectual al pueblo corriente⁸¹⁹. Con la palabra de Gala, el destino de un parto o una respiración se pone de relieve desde dentro, no desde arriba.

Evidentemente, la interpretación por lo menos parcialmente existencialista de García Lorca aquí propuesta no carece de antecedentes críticos. Dentro de este contexto, el estudio presente concluye en la proximidad de afirmaciones que evalúan la atmósfera lorquiana como "«sitio frío» [...] enunciación del vacío metafísico que poco después sería concepto clave del

⁸¹⁸ RODRÍGUEZ, Juan Carlos: "Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica". en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 158-176. p. 158.

⁸¹⁹ GALA, Antonio: *El teatro de Lorca*, op.cit., p. 17.

existencialismo europeo"⁸²⁰.

Cabe añadir que el miedo a la muerte que brota de este vacío no induce a la resignación estoica o al consuelo de la dignidad latente de la rebeldía. Se verá en el próximo capítulo las consecuencias estructurales de la imposición arrasadora de lo dionisiaco sobre la tragedia presocrática. Aquí sólo se menciona que en la escena de Lorca, el desenlace aparece como el desvanecimiento del individuo nada menos que como su apoteosis profana. Visto desde Unamuno, podría decirse que para Lorca no se trata de no morir, sino de vivir antes de hacerlo; no se trata de conservarse, aunque sea mediante la memoria de los demás, sino de participar lo más posible y con las menos reservas posibles en la dinámica biológica y social de la experiencia humana.

La distancia entre la angustia filosófica en torno a la muerte y la reacción visceral ante ella también aparece en la definición siguiente de Salinas: "lo que yo entiendo por cultura de la muerte es una concepción del hombre y su existencia terrenal en que la conciencia de la muerte actúa con signo positivo, es estímulo, acicate al vivir y a la acción y permite entender el sentido total y pleno de la vida."⁸²¹ Al aplicar esta enumeración a las obras de Lorca, se aprecia que el eslabón tal vez más débil es el último. Aún sin cuestionar el impulso vital o sexual de la mayoría de sus personajes poéticos o dramáticos, cabe dudar de si se aprovechan del permiso que menciona Salinas para el entendimiento del "sentido total y pleno de la vida": la experiencia receptiva también parece tratar de la falta o la imposibilidad de esa totalidad.

No obstante, la trasmisión lorquiana del 'no' a la muerte en el 'sí' a la vida ya abre una perspectiva aún más amplia que puede llegar incluso hasta el Zarathustra de Nietzsche o el Kirilov de Dostoevsky. En este punto el ejemplo de los bartokianos en pos de lo universal advierte a los límites que cualquier contextualización debe hacer para mantener su credibilidad. Las consideraciones que brotan de la influencia lorquiana sobre Pilinszky pueden contribuir al retrato existencialista de García Lorca; sin embargo, el gesto de poner el énfasis en este aspecto de su obra no pretende invalidar en absoluto las aportaciones valiosas de la antropología cultural a la crítica lorquiana que examinen otras fuentes⁸²².

La delimitación anterior no sólo tiene la función de cortesía y de fortalecer la validez de sus afirmaciones. A su vez, también renuncia la obligación de crear una síntesis dentro de lo posible. En su estudio sobre el origen del duende lorquiano, Bonning y McInnis llegan al

⁸²⁰ DOUGHERTY, D.: "El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca", en *ALEC*, 11 (1986), pp. 91-110. p. 95.

⁸²¹ SALINAS, Pedro: "García Lorca y la cultura de la muerte", op.cit., p. 394.

⁸²² Por ejemplo, la monografía de máximo interés RABASSÓ, Carlos I. – RABASSÓ, Federico Javier: *Granada – Nueva York – La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*, op.cit., varias veces referida en esta tesis.

concepto *dämonisch* de Goethe. En esta comparación llegan a su distinción principal basada en sus propósitos influenciados por sus tiempos respectivos: "mientras que Goethe encarna lo *dämonisch* en genios como Tasso y héroes como Egmont, Lorca, influido profundamente por la teoría psicoanalítica freudiana, relaciona lo demoníaco más directamente con los impulsos libidinales concentrándose en el conflicto entre el deseo sexual y la restricción social de los mortales cotidianos. [...] En fin, los dramas se basan en el conflicto entre la capacidad infinita del hombre en cuanto al deseo y su capacidad limitada para alcanzar los «objetos» deseados."⁸²³ Podría discutirse el carácter circunstancial de la posición de los afectados por el deseo mencionado y los demás "cotidianos", pero lo que importa aquí es que las referencias empleadas delimitan con bastante acierto el alcance de la interpretación existencialista: sobre todo, se trata de la literatura europea⁸²⁴.

El psicoanálisis freudiano no sólo influye sobre la dimensión sexual del concepto lorquiano acerca del duende; también se relaciona con la disposición física de él en el sentido de que "ángel y musa vienen de fuera" frente al duende que, encontrándose en el interior del artista, es el personaje simbólico que apenas puede diferenciarse de la figura del propio autor⁸²⁵. Este planteamiento evidentemente tiene sus consecuencias estructurales en los textos dramáticos. Los personajes lorquianos no sólo pueden imaginarse como significados vivos ('símbolos' si se quiere) de las ideas posteriormente atribuidas a ellas; no es menos válido suponer que el drama de verdad se desarrolla dentro de los personajes⁸²⁶ en un ambiente *ab ovo* ambiguo que luego hace imposible afirmar con certeza cuál es la identidad 'verdadera' del personaje en cuestión.

En este sentido, reconstruir el teatro lorquiano a base de los "dos núcleos básicos [...] el deseo y la diferencia" puede llevar a conclusiones relevantes⁸²⁷, pero ni la reconstrucción del sentido de los textos ni la identidad de los personajes puede dar una imagen conclusiva.

⁸²³ "While Goethe embodies the *dämonisch* in geniuses like Tasso and heroes like Egmont, Lorca, deeply influenced by Freudian psychoanalytic theory, more directly relates the demonic to the libidinal drive by concentrating on the conflict between sexual desire and social restraint in ordinary mortals. [...] Ultimately the plays are based on the conflict between man's infinite capacity for desire and his limited ability to achieve the desired «objects»." BONNING, Elizabeth – MCINNIS, Judy: "From *Dämonisch* to Duende". *Mester*, 1986/1 (15). 32-37. p. 34.

⁸²⁴ Con el término de Goethe, *Weltliteratur*: en el capítulo 1 se ha tratado en detalle la confusión entre la literatura europea según era considerada para los del *Nyugat* (que entendía, en primer lugar, la literatura inglesa, francesa y alemana bajo este término) y la multitud de literaturas que pueden constituir este conjunto; se aprecia un caso análogo aquí al contemplar la diferencia entre lo que se concibe como un conjunto mundial y la totalidad imposible de percibir las literaturas existentes en todos los lugares y tiempos afectados por la presencia humana. Tal vez la distinción se contempla mejor si se realizara entre lo que Goethe o Babits imaginan en base a lo que saben y lo que efectivamente hay.

⁸²⁵ "Juego y teoría del duende", *OCC*, op.cit., p. 330.

⁸²⁶ Tampoco es una coincidencia que Pilinszky mencione a García Lorca junto a Chéjov entre sus principales influencias dramáticas.

⁸²⁷ RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, op.cit., p. 9.

De aquí la facilidad con la cual García Lorca puede relacionarse con Eurípides: la condición de ser diferente y el deseo inexplicablemente fuerte no definen la acción y el personaje lorquianos, sino que constituyen las fuerzas fundamentales que concluirán en el fracaso cada vez más imponente y grotesco.

No obstante, al integrar la comparación entre Pilinszky y García Lorca (y con ella, toda la recepción que se intentaba interpretar en esta tesis) vista desde el discurso tal vez más vigoroso de la crítica lorquiana actual acerca de las huellas del teatro clásico sobre el drama lorquiano⁸²⁸, es preciso hacer otra distinción. El propósito de esta integración intenta evitar que se interprete como una restitución del modelo bartokiano, a su vez, comprometido con la 'pureza' clásica, y tampoco se pretende reivindicar el concepto romántico de la autenticidad atribuida a la literatura griega. A las reservas ante esta imagen premoderna se añade otra negativa ante la perspectiva que se dirige hacia los textos clásicos sobre todo en búsqueda de un mundo precristiano⁸²⁹.

La actualización que el teatro lorquiano lleva a cabo no aproxima hacia la integridad o dignidad humanas que el siglo XX atribuye ocasionalmente a las letras clásicas⁸³⁰. Manteniendo las restricciones previamente aplicadas al término, el interés de García Lorca que podría considerarse como una preferencia *existencialista* en cuanto a uno de los posibles efectos de sus obras es que logran realizar "del destino un asunto humano, que deberá arreglarse entre los hombres"⁸³¹. Aún si está claro que el absurdo camusiano no tenía que ver con el drama de Lorca, no es posible afirmar la ausencia de la influencia lorquiana sobre Camus con la misma certeza⁸³².

Aunque esta posición retrospectiva y la falta de una causalidad explícitamente marcada limiten la validez de una correspondencia entre la ensayística de Camus y las obras de García Lorca, ciertos fragmentos de *El mito de Sísifo* indican que no es del todo arbitrario suponer que el neoclasicismo propio de la época constituye un fondo relevante para la interpretación lorquiana. "El hombre absurdo vislumbra así un universo ardiente y helado,

⁸²⁸ Ver la monografía de máximo interés de CAMACHO ROJO, José María [et. al.]: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, 2006.

⁸²⁹ Como decía Szávai, "en el teórico de *El hombre rebelde*, al fin y al cabo se escondía una necesidad elemental por cierto cristianismo creíble." ('a lázadó ember teoretikusában mégis csak ott rejlett egy elementáris igény egyfajta hiteles kereszténység iránt.') En SZÁVAI, Dorottya: "Jóbon innen és túl. Pilinszky Camus-olvasatáról". op.cit.

⁸³⁰ Por ejemplo, ver la función moral de los hexámetros sostenidos de Radnóti presentados en el capítulo 3.

⁸³¹ CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op.cit., p. 159.

⁸³² Para las huellas de esta relación, ver el artículo ya mencionado de O'NAN, Martha: "Albert Camus: Director of García Lorca Translations", op.cit., o bien DELBECQUE, Nicole: "Iconicidad y traducción. Leer a F. García Lorca en francés". En: DELBECQUE, Nicole-LIE, Nadia-ADRIAENSEN, Brigitte: *Federico García Lorca et cetera. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian de Paepe*. Leuven University press, 2003. 49-66.

transparente y limitado, donde nada es posible pero todo está dado, y más allá del cual sólo se hallan el hundimiento y la nada. Puede entonces decidirse a aceptar la vida en semejante universo y sacar de él sus fuerzas, su negativa a esperar y el testimonio obstinado de una vida sin consuelo."⁸³³ Es preciso recordar que esta actitud humana se ilustra con una figura secundaria de la mitología griega para que las conclusiones, válidas en ambas épocas, tengan un alcance que sobrepasa las condiciones de la actualidad histórica o social; algo similar a la función de la ambientación a menudo atemporal de los dramas lorquianos.

Se admite que la acción mental de "decidirse a aceptar" es más propia del cosmos en cierto sentido cartesiano de Camus que de la atmósfera de ausencias tangibles de García Lorca, donde no se trata de un vitalismo que constituya una respuesta sino de sujetar las respuestas al impulso vital. No obstante, la perspectiva de lo gratuito, para la cual lo humano no aparece como una categoría moral de atributos y límites claros, sino que, como una sustancia insegura, impulsiva y expuesta a fuerzas nada más misericordiosas que ella misma, no sólo permite vincular a García Lorca con Camus, también abre a su vez el camino hacia la contextualización neoclásica de su obra.

En conclusión, la liberación relativa de García Lorca mediante las obras de János Pilinszky conduce a una recepción más dialógica. La reconstrucción perpetua así realizada puede aprovecharse tanto de la afirmación bartokiana como de la ambigüedad de Pilinszky. No obstante, esta dinámica también va cerrando las opciones del aprecio entusiasmado del que había gozado el panorama neopopular. Para ofrecer otra estructura receptiva y otras coordenadas literarias que tal vez avalan mejor el vigor de la recepción lorquiana, en la conclusión de la tesis sus problemas fundamentales se relacionarán con los del Eurípides ya mencionado. Caracterizando esta relación, tendrá importancia especial los atributos del autor griego que permiten apreciar dos conceptos cardinales para la antigüedad reconstruida por la modernidad: el carnaval de Bajtín y la tragedia de Nietzsche.

⁸³³ CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, op.cit., p. 79.

6. Conclusión. García Lorca y la tradición carnavalesca

6.1 Rasgos generales de la antigüedad relevantes para la crítica lorquiana

En los capítulos anteriores se ha intentado establecer el carácter de las obras de García Lorca construido por la recepción húngara y su evaluación ha concluido en la necesidad de otras aproximaciones a las cuales hasta ahora no se ha prestado bastante atención. Entre las varias alternativas disponibles, se ha desarrollado una interpretación lorquiana elaborada a base de las obras de János Pilinszky en el capítulo anterior. No obstante, el análisis complementario y la dicotomía establecida a consecuencia de él no pretende dejar la impresión de un panorama completo, más bien abrir el camino para futuros estudios que matizarán aún más la recepción húngara de García Lorca.

La última parte de este trabajo tratará de proyectar las conclusiones sacadas de los capítulos anteriores sobre un aspecto más empleado por la crítica lorquiana. De hecho, se pretenderá sublimar la dicotomía de interés local entre la perspectiva bartokiana y la posmoderna con el fin de contribuir con unas consideraciones a la evaluación de la procedencia 'griega' de García Lorca. En este empeño, las referencias principales entre las cuales se establecerá el marco interpretativo del teatro lorquiano serán *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche y las consideraciones sobre lo carnavalesco, según las concibió Mijail Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoevsky*.

Antes de tratar estos textos que parecen a primera vista divergentes entre sí y bastante distantes con respecto al autor en cuestión, es preciso aclarar que la idea de que la obra de García Lorca y la literatura clásica –evidentemente, sin olvidar el papel fundamental de la producción dramática– estén relacionadas no es novedosa. Hablando del teatro lorquiano, Buero Vallejo trata dicha relación como una evidencia; no obstante, lo que tal vez llama más la atención es que gran parte de la crítica utilice el término 'griego' con respecto a los antecedentes históricos del teatro lorquiano como si fuera un conjunto más o menos homogéneo. Por ejemplo, el rasgo estático en la dramaturgia, pasivo hasta lo grotesco de la "esperanza desesperada" mencionada por Buero⁸³⁴, por propia que sea de la 'tragedia helénica', muestra poca conformidad con la dinámica ritual de muerte-resurrección, elemento esencial de la tragedia según el concepto nietzscheano.

Como el enfoque de la interpretación lorquiana tiene otros propósitos en la mayoría de las veces para los cuales se aprovechan de las categorías clásicas, poco se considera la

⁸³⁴ BUERO VALLEJO, Antonio: "Tres maestros ante el público", op.cit., p. 263.

vaguedad de este contexto. Es interesante señalar que uno de los argumentos más recurrentes en las investigaciones, las cuales destacan a su vez por tener como objetivo centrarse exclusivamente en los textos, remite en favor del 'Lorca clásico' a la intención del autor. *Yerma* puede leerse como "tragedia clásica [...] dada la intención explícita del autor de escribirla" conforme con "el espíritu general de las reglas aristotelianas", según Martínez Lacalle⁸³⁵. Camacho Rojo también afirma que "Lorca parece asegurar [...] que el duende andaluz procede directamente del espíritu trágico de la antigua Grecia"⁸³⁶.

Además de notar la facilidad con la cual se remite el elemento estructural del duende a la categoría metafísica del 'espíritu trágico', cabe ver que esta entidad, el duende, ya no es la manifestación de la inspiración sobre todo poética de la tierra de García Lorca: se aprecia un efecto ampliado que contiene la creación dramática también. La terminología usada por los Rabassó indica haber concebido una conclusión semejante por su parte, identificando el efecto dramático con el momento artístico: "alcanzar la *catharsis* [equivale a] (llegar al duende)"⁸³⁷.

No obstante, si la antigüedad aparece como una referencia normativa en el teatro lorquiano, se nota que dentro de las obras, el logro de alcanzar este clímax no está asegurado, a pesar de lo mucho que se habla de él: en *Bodas de Sangre*, podría decirse que es el duende que llega a Leonardo y al Novio sin que cualquiera de los dos le esté buscando; *Yerma* podría describirse como la crónica de su ausencia cada vez más angustiosa y, al mismo tiempo, motivadora; en *La casa de Bernarda Alba*, la acción escenificada es prácticamente un inventario de gestos y oraciones indirectas que circunscriben la muerte y la sexualidad. En este respecto, podría decirse que la ambición clásica de García Lorca es, como máximo, un punto de inicio al que una investigación rigurosa no debería atribuir demasiada importancia.

Tal vez es por la vaguedad terminológica que László Németh en su crítica ya mencionada procura aclarar sus categorías teóricas con respecto al carácter 'griego' de Lorca. Por esta razón establece una dicotomía del teatro clásico y romántico. La figura ejemplar de este es, curiosamente, Shakespeare, quien "siempre escribía dramas históricos, hasta para sus cuentos inventó una corte, un país, que aun si no existía en la tierra, llevaba los colores de la historia. Sin embargo, la escena clásica siempre buscaba lo humano sacado de entre las condiciones de la historia, como ofreciendo un álgebra de la vida en vez de su

⁸³⁵ "Classical tragedy [...] in the light of the author's expressed intention of writing it"; "the general spirit of the aristotelian rules", MARTÍNEZ LACALLE, G.: "*Yerma*: una tragedia pura y simplemente", en *NEOPHILOLOGUS*, 72 (1988), pp. 227-237. p. 227.

⁸³⁶ CAMACHO ROJO, José María: "Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca". En: Camacho Rojo, José María [ed.]: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, 2006. 87-111. p. 106.

⁸³⁷ RABASSÓ, Carlos I. – RABASSÓ, Federico Javier: "*Granada – Nueva York – La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*". op.cit., p. 88.

aritmética."⁸³⁸

Esta asociación de la literatura clásica a atributos como pureza, integridad y homogeneidad presenta un problema bastante enrevesado. Además de la tentación de otorgar una posición prestigiosa a la obra en cuestión, también postula la posibilidad de concebir una sociedad libre o potencialmente liberada de sus variables históricas que así simboliza, o hasta manifiesta, las relaciones interpersonales de una manera inamovible. Luego este 'tal cual' dramático no sólo es capaz de trascender al autor o a su texto; también puede apoyar los aspectos menos firmes de la interpretación que afirma este rango de atemporalidad.

Por ejemplo, puede considerarse la función de lo puramente humano en el marco de la polémica acerca del compromiso feminista de los dramas lorquianos. Podría imaginarse un argumento según el cual Lorca, inspirado por el teatro griego, pretende describir las relaciones supuestamente *ideales* entre hombre y mujer: libre de los altibajos superficiales de la historia, el drama humano ocurre de la misma manera una y otra vez, y la obra refleja un ciclo particular de esta oscilación. No obstante, este planteamiento parece conducir a una equivocación en cuanto destaca el carácter monofacético de los personajes femeninos de Lorca enfocados sobre todo en valores biológicos como el acto sexual y el estatus de la maternidad, aunque los personajes masculinos tampoco demuestran más diversidad: el hombre que demuestre otras preferencias fuera del impulso tribal o sexual es casi mecánicamente considerado menos varonil. En conclusión, ni el aspecto histórico ni el supuesto carácter ahistórico de los dramas lorquianos permiten simplificar la relación compleja de la antigüedad y García Lorca.

Sin embargo, es preciso considerar que los conceptos de mayor énfasis del universo lorquiano como la sangre o la tierra son, por un lado, imprescindibles para la interpretación neopopular, pero al mismo tiempo la historia aun desde su exilio metafísico lleva a cabo una contaminación profunda sobre estos términos en la proximidad del fascismo. Es en esta posición descreditada en el que el 'casticismo' de la posguerra húngara se fija en la literatura griega, es decir, la emplea para construir su neopopularismo prenatalista.

Dentro de este marco, la sangre no es un índice nacional o de raza, sino biológico y existencial: la exclusividad latente sólo se expresa en el imperativo del modelo. En este sentido, la identificación de Soria Olmedo: "clásico, es decir productivo" obtiene un nuevo

⁸³⁸ "Mindig történeti drámát írt, még a meséihez is költött udvart, országot, amely ha a földön nem is volt meg, a történelem színét hordta. A klasszikus színpad azonban mindig a történelem feltételeiből kibontott emberit kereste, számtana helyett mintegy algebráját adva az életnek." NÉMETH, László: "García Lorca színpada", op.cit., pp. 911-912. Aquí no se examinará la contradicción entre este teorema de Németh y el agradecimiento por la justificación sobre todo histórica que Csoóri o Nagy atribuyeron al arte de García Lorca.

sentido⁸³⁹. Se juzga productivo lo que queda fuera de la experiencia de la guerra por ser anterior a ella: es así como el moralismo propio de los bartokianos encuentra a García Lorca como la fuente clara del arte popular que encima puede ser concebido como ajeno a sus respectivos dilemas éticos sin la acusación del escapismo.

Estas categorizaciones bastante sencillas evidentemente no son exclusivamente propias de los partidarios del 'Lorca clásico' húngaros. Umbral también trata la herencia griega con bastante convencimiento y sin mucha duda: "no hay fatalismo en Lorca, porque el Mal, para él, no viene de fuera, como en el teatro griego, sino que está en el hombre"⁸⁴⁰. Para anticipar un poco los temas de los subcapítulos siguientes: las afirmaciones de este tipo presentan la noción como si toda la literatura clásica coincidiera con la literatura presocrática, y aun así se hiciera todo lo posible para eliminar la menor huella de ambigüedad en torno a este conjunto mutilado de los textos.

La pureza a menudo asociada a García Lorca también tiene sus raíces en esta idea del neoclasicismo; no obstante, las referencias bíblicas tampoco le son ajenas: "porque el poeta, la poesía, toma partido en el lado de Abel de la creación"⁸⁴¹. En la frase anterior, Abel tiene la misma función que el término 'apolíneo': se justifica así la imagen romántica del poeta creador y puro hasta la inocencia, uno que no escribe sobre la degollación de San Juan Bautista ya que su arte sólo le permite representar el rito intacto, en este caso, precristiano, sin conciencia individual ni moral personal. Baka sólo omite mencionar que, por ejemplo, *Yerma* bien puede entenderse como el testimonio del fracaso del rito tanto a nivel trascendental como lingüístico o sociocultural. Evidentemente, Lorca no tiene por qué ser menos 'griego' por esta razón, pero tampoco es posible unirle a este neoclasicismo conformista.

El factor decisivo es, en fin, el fervor de la crítica húngara por presentar una tradición homogénea y universal que, por lo menos hasta el momento de la lectura, sostiene la ilusión de que el modelo bartokiano no sólo tiene antecedentes próximos (y a la vez lo bastante lejanos como para quedarse fuera de las crisis históricas a nivel nacional y europeo) sino que tanto García Lorca como László Németh o László Nagy se integran en un cosmos de más alcance, únicamente perturbados por la civilización industrial y sus ideologías inorgánicas de la modernidad totalitaria. Lo que cuenta es la continuidad del acceso a un mundo afirmativo que aun en su más angustioso no se olvida de la felicidad: "¡Tal es la infame condena que inventó contra mí el nuevo jefe de los felices! / ¡Ay, ay! ¡Me lamento por el presente y futuro

⁸³⁹ SORIA OLMEDO, Andrés: "«Me lastima el corazón». Federico García Lorca y Friedrich Nietzsche". En: CAMACHO ROJO, José María [ed.]: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, 2006. 113-130. p. 113.

⁸⁴⁰ UMBRAL, Francisco: *Lorca, poeta maldito*, op.cit., p. 214.

⁸⁴¹ "Mert a költő, a költészet a teremtés ábeli oldalán áll." BAKA, István: "Federico García Lorca", op.cit., p. 58.

dolor! ¿De qué modo algún día debe surgir el fin de estas penas?"⁸⁴²

Este enfoque no eliminó la dimensión demoníaca de la interpretación lorquiana. Sin embargo, por el enfoque en presentar al García Lorca supuestamente ya conocido, las palabras siguientes de Tolnai no han despertado muchos ecos: "hay algo en este poema [el *Llanto...*] que recuerda la entrada de Dionisio que reemplazaba al mundo sereno de Homero, al momento cuando aparece el *pathos* en la sociedad griega, que significaba tanto la pasión como el sufrimiento"⁸⁴³. No obstante, Tolnai no sigue en pos de ese 'algo': concluye con la alabanza de la traducción de Nagy que por su calidad permite festejar la llegada de un poeta bartokiano de las tierras andaluzas. La estructura de su texto tampoco permite una divagación así: igual que en la mayoría de la crítica húngara dedicada a García Lorca, se trata de responder a preguntas, no de hacerlas.

A pesar de la crítica de la vaguedad de los conceptos que rodean al Lorca neoclasicista que esta tesis pretende expresar, cabe decir que ciertos elementos de los dramas lorquianos podrían legitimar esta comparación aun en su versión más banal. Fuentes llama la atención sobre que la oración utilizada en *Bodas de Sangre* (y en la versión cinematográfica de *Yerma* de 1998 también): "Dulces clavos, / dulce cruz, / dulce nombre de Jesús" es utilizada en los Vía Crucis en Almería⁸⁴⁴. Esta correspondencia paratextual también es un recurso del teatro antiguo que a menudo representa personajes y tramas de manera que no sólo constituye los eventos mitológicos para aquellos que los ignoran sino que también podían contar con los conocimientos que el público ya poseía. Por ejemplo, aunque el Prometeo de Ésquilo fuera un titán a quien nadie hubiera visto, el camino de Ío que recorre los Caucaos, los Balkanes y Egipto se refería a espacios reales⁸⁴⁵, los cuales el público pudo reconocer.

Para aproximarse a la relación compleja pero nada menos existente entre los textos dramáticos de la Grecia antigua y de García Lorca, es preciso considerar aquello que la distingue de una vinculación al parecer sencilla. Con esto, se refiere al individualismo lorquiano que no tarda en cuestionarse la ambigüedad que penetra a la mayoría de sus textos y la heterogeneidad que caracteriza a ambos conjuntos. En cuanto a la intimidad ante 'lo eternamente humano', cabe decir que en la escena de Lorca la muerte siempre es la muerte de alguien (aunque no la muerte *propia* de cada uno a lo Rilke). En su trilogía rural, cuatro personajes mueren a lo largo de la trama de cada uno: podría decirse con cierta malicia que

⁸⁴² ÉSQUILO: *Prometeo encadenado*. Traducción de Bernardo Perea Morales. Gredos, Madrid, 2010. p. 46.

⁸⁴³ "Van ebben a versben valami, ami a görög műveltségben a derűs homéroszi világot felváltó Dionüszosz bevonulására emlékeztet, amikor a görög társadalomban megjelenik a «pathos», ami egyként jelentette a szenvedélyt és a szenvedést." TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*, op.cit., p. 54.

⁸⁴⁴ FUENTES, Tadea: *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*, op.cit., p. 180.

⁸⁴⁵ ÉSQUILO: *Prometeo encadenado*, op.cit., pp. 69-74.

Shakespeare trabaja con más muertos en una escena única que García Lorca en todo un período artístico.

Tal vez sería posible hacer una distinción entre el teatro lorquiano y la noción general acerca de la tragedia griega utilizando una referencia unamuniana. En *Del sentimiento trágico de la vida*, Unamuno subraya el propósito de vencer al ridículo⁸⁴⁶. Esta ambición podría justificar el salto de lo banal hacia los valores universales y eternos que ofrece la atmósfera del teatro griego; pero también postula, a su vez, que la distinción entre la tragedia clásicamente entendida siguiendo los valores de Aristóteles o Sófocles y el ambiente grotesco de Eurípides no sólo es aguda e inviolable sino también normativa: por un lado, se halla la expresión solemne de la condición humana, por el otro, las obras sintomáticas de la crisis de la misma.

Evidentemente, este modo de ver deja poco espacio para la ambigüedad tal y como lo definía y desarrollaba Bajtín. Aplicarlo a García Lorca lleva a conclusiones categóricas, en este sentido bastante parecidas a las que se ha apreciado con respecto al modelo bartokiano. La categorización estricta de lo clásico y lo moderno, como la de cualquier dicotomía, conduce la interpretación a unos resultados definitivos y afirmativos sin considerar la posibilidad de que las obras mismas puedan tener más incerteza admitida y adecuada que lo que permite la ética de la mirada evaluadora y posterior.

Por ejemplo, esta perspectiva, para obtener una afirmación cómoda, descarta integrar en ella la dinámica dramática latente en la consideración de Soufas: "como el juez acompañado por la Guardia Civil, la actitud de Lorca hacia su propia tragedia existencial es de entendimiento pero también de desaprobación"⁸⁴⁷. Sin embargo, esta mezcla de discordia entre la condición de estar presente en una existencia hostil y reconocerla como propia es perfectamente compatible para lo carnavalesco construido sobre atributos incoherentes.

En su análisis acerca de *Bodas de Sangre*, Romero menciona la oposición de Heilman entre impulsos e imperativos, enfrentados por ser interiores los impulsos y exteriores los imperativos⁸⁴⁸. Cabe mencionar que, para que la tensión entre estos dos factores pueda catalizar la acción dramática, es preciso tener muy claro quién es el personaje desde cuya perspectiva se define el 'dentro' que implica lo interior y el 'fuera' que implica lo exterior: no es una coincidencia que el título del mismo texto mencione la función del protagonista. Si se le resta evidencia, el contenido social, el impulso sexual, la honra, los nudos familiares etc.

⁸⁴⁶ UNAMUNO, Miguel de: "Del sentimiento trágico de la vida". En: *Obras selectas*. Espasa-Calpe, Madrid, 1998. 1-319. p. 292.

⁸⁴⁷ SOUFAS, Christopher: "Lorca y la ausencia existencial", op.cit., p. 242.

⁸⁴⁸ ROMERO, Héctor R.: "El protagonista y la estructura dramática: Dos elementos inseparables en la dimensión trágica de *Bodas de sangre*", *MESTER*, 1986 Primavera, 15:1, pp. 38-46. p. 43.

serán exteriores o interiores dependiendo de que si se identifica con el personaje que está motivado por estos factores o se halla enfrentado a ellos.

Estas condiciones pueden aplicarse al problema del García Lorca clásico también: Ésquilo realiza la agonía de Prometeo sin dudar de su rol de héroe, poniendo en evidencia la posición del público (la de la posterioridad agradecida), el desenlace se mantiene dentro de los límites del rito trágico tal y como lo concebía Nietzsche. No obstante, si lo desconocido se apodera del destino, si la seguridad del pasado se pierde en la proximidad del presente, la pregunta receptiva no será cómo apreciar mejor la reivindicación de la historia humana; la inseguridad epistemológica se amplía en duda ontológica y ética. *Yerma* no inspira la catarsis trágica en cuanto no provoca una reacción premeditada y controlada que siga la estructura de una estética coherente e ideológicamente fundamentada.

Sin embargo, para dar otro ejemplo, la búsqueda arquetípica de Édipo por el asesino que resulta ser él mismo⁸⁴⁹, y el concepto de la identidad insegura pero nada menos importante del teatro lorquiano no son del todo separables tampoco. En esta tesis se propone realizar la comparación entre García Lorca y el teatro griego enfocando el segundo en la obra de Eurípides, a su vez, teniendo en cuenta las consideraciones carnalescas de Bajtín, en cierto grado enfrentándolas a *El nacimiento de la tragedia* de Nietzsche para subrayar el carácter reflexivo del teatro lorquiano. El texto dramático como rito se ofrece para ser entendido como acto de habla: en este aspecto, el carácter del drama lorquiano apenas se podría ilustrar mejor que con la cita siguiente de Buero Vallejo donde los verbos clave son *transparentar* y *revelar*: "la farsa lorquiana procura [...] transparentar la dimensión trágica de los suyos y la complejidad del arduo amor que los encadena [...] la compasión, lejos de eliminar su honda crueldad [la de la tragedia], la revela poderosamente"⁸⁵⁰.

6.2. Carácter y validez de la tradición carnalesca aplicada a la obra lorquiana

No es de sorprender que el término 'carnaval' aparezca a menudo en relación de las obras de García Lorca. Peral Vega trata en detalle los rasgos carnalescos de *Don Perlimplín*⁸⁵¹, pero la crítica húngara también ofrece ejemplos: como menciona Dobos, *El público* es "un carnaval donde nadie es lo que parece"⁸⁵². Para aclarar el fondo histórico de la

⁸⁴⁹ Confróntese con las últimas palabras de *Yerma*: "¡yo misma he matado a mi hijo!", *OOCC*, op.cit., p. 494.

⁸⁵⁰ BUERO VALLEJO, Antonio: "Tres maestros ante el público", op.cit., pp. 255-259.

⁸⁵¹ Ver las pp. 97-103. de PERAL VEGA, Emilio: "Metamorfosis de lo trágico en García Lorca", op.cit., pp. 94-108.

⁸⁵² DOBOS, Erzsébet, Dra.: "Máscaras y biombos. La búsqueda de la identidad en El público de F.G.Lorca", op.cit., p. 109.

misma obra, la investigación de Clementa atraviesa el teatro de Calderón, el género de la menipea y el diálogo socrático⁸⁵³.

Tal vez el problema clave de esta dirección de la crítica lorquiana es la epistemología del individuo, en cuanto se plantea la pregunta de si la carnavalización oculta o revela la identidad. Uno de los polos de esta dicotomía puede ser ilustrado por las palabras de Edwards, quien arguye que las tragedias rurales muestran el individuo despojado "de sus máscaras" que ocultan "su verdadera naturaleza"⁸⁵⁴; mientras que Fernández Cifuentes opina de la siguiente manera con referencia a *Don Perlimplín*: "se realiza así un proceso inverso al que proponía la farsa bufa y carnavalesca: la tendencia ya no es exponer y degradar el cuerpo grotesco, sino encubrirlo y dignificarlo mediante un desdoblamiento, una imagen superpuesta"⁸⁵⁵.

Es preciso mencionar que las dos últimas citas se refieren a distintas obras, es decir, por sí mismas no constituyen una oposición. Tampoco sería correcto insistir en un denominador común para todos los dramas lorquianos si se considera su heterogeneidad como uno de sus valores destacados. No obstante, se nota cierto optimismo metafísico en la seguridad con la cual estos críticos tratan las direcciones hacia donde las obras parecen moverse. Se supone que aun en su estado oculto existe una verdadera naturaleza, igual que un límite claro entre el cuerpo y una versión dignificada de él; si nadie es lo que parece, se supone que son algo diferente, más real y auténtico que su imagen asequible para la percepción.

Es en este punto donde la obra lorquiana parece más abierta a las conclusiones de Bajtín acerca de la naturaleza dialógica de la verdad, en cuanto esta no se conoce ni se posee *mediante* una relación a menudo polémica entre dos entidades, sino que la existencia misma de la verdad se apoya sobre la pluralidad de una manera irrevocable. Es esta condición *ab ovo* expuesta que hace que la atmósfera carnavalesca no represente la duda para fortalecer el convencimiento estético o ideológico del autor o del personaje: "sueños, visiones y locura destruyen la integridad épica y trágica del hombre y su destino: manifiestan las posibilidades de otro hombre y de otro destino en la persona que pierde su carácter conclusivo y simple y deja de coincidir consigo misma."⁸⁵⁶ Cabe añadir que el teatro lorquiano no cede a la tentación de concluir esta transfiguración: en este aspecto, el estado carnavalesco es el de un inicio

⁸⁵³ MILLÁN, María Clementa: "Lorca y Calderón de la Barca: la universalidad de lo escénico". en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 193-204. p. 194.

⁸⁵⁴ EDWARDS, Gwynne: *El teatro de Federico García Lorca* (versión española de Carlos Martín Baró). Gredos, Madrid. 1983., p. 10.

⁸⁵⁵ FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: *García Lorca en el teatro. La norma y la diferencia*. Zaragoza, 1986. p. 130.

⁸⁵⁶ BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 171.

perpetuo.

Por lo tanto, el resumen de la historia de los héroes lorquianos anterior al tiempo dramático determinado por Carbonell Basett: "Lo mismo. Siempre lo mismo."⁸⁵⁷ es a la vez acertado y equívoco. Acertado en cuanto que el estado festivo (las bodas, la romería y el funeral, respectivamente) marca el fin temporal de lo cotidiano, pero equívoco en cuanto este se elimina con el despertar heideggeriano de los personajes. Se trata de un extremo situacional, como en el caso de todos los carnavales: el deseo se fija en lo imposible a consecuencia de las circunstancias.

Bajtín ofrece otra consideración para la validez de la dicotomía desnudo-vestido, para llamar la atención a la complejidad expuesta a pasar desapercibida por una recepción superficial: "cuando la ambivalencia carnavalesca se extinguía en las imágenes del destronamiento, estas solían degenerar en una negación y un *desenmascaramiento* puro de tipo moral o sociopolítico, volviéndose unitarias, perdiendo su carácter artístico, convirtiéndose en una propaganda desnuda."⁸⁵⁸ A su vez, Antonio Machado también advierte de una manera analógica que "lo esencial carnavalesco no es ponerse careta sino quitarse la cara"⁸⁵⁹ mediante su alter ego Juan de Mairena.

Al tratar los atributos carnavalescos de la obra lorquiana, no se pretende presentarlos bajo el signo de una crítica social o con el propósito de llegar a alguna verdad oculta: se aprecia más relevante demostrar que el paradigma desarrollado por Bajtín es instructivo para el comportamiento poético y lingüístico de los dramas en cuestión. Evidentemente, toda tipología raya en la violencia en cuanto corre el riesgo de abusar de la validez de sus hipótesis para violar los textos expuestos a la interpretación; las conclusiones de este capítulo procurarán mantenerse entre los límites inherentes a una actitud interrogativa. Aun así, parece factible y acertado restaurar el derecho de la ambigüedad estética tratando sobre un autor fijado por la recepción húngara entre la seriedad de la misión cultural bartokiana y la salvación *honoris causa* del biografismo persistente, quien hasta en una carta cotidiana admite sus facultades de adulto con una oscilación emocional digna de un héroe de Dostoevski: "me dio un poco de pena ver que soy capaz de dar una conferencia sin reírme del público."⁸⁶⁰

A su vez, la suposición de que aun pudiendo ser evaluado como un autor 'griego', García Lorca no necesariamente deba medirse con los principios aristotélicos exclusivamente tiene sus aportaciones a la crítica internacional también. Falconieri propone desplazar el

⁸⁵⁷ CARBONELL BASETT, Delfín: "Tres dramas existenciales de Federico García Lorca", op.cit., p. 120.

⁸⁵⁸ BAJTÍN, Mijaíl M.: Problemas de la poética de Dostoevsky, op.cit., pp. 183-184.

⁸⁵⁹ MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena (sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo)*. Madrid, Alianza Editorial, 1981. p. 75.

⁸⁶⁰ GUILLÉN, Jorge: *Federico en persona. Semblanza y epistolario*, op.cit., p. 83.

enfoque de la evaluación de *Yerma* arguyendo que el protagonista efectivo es Juan. Para enfatizar el problema que hace necesario esta reevaluación, afirma que "*Yerma* no realiza la naturaleza esencial de la tragedia sublime [...] promete culminar su destino trágico durante dos actos y medio para detenerse por fin; así, estropea la culminación inherente a todos los dramas"⁸⁶¹.

Se aprecia la claridad del razonamiento deductivo: si el drama debe tener héroe, y *Yerma* no puede serlo, la tarea crítica es identificar otro personaje que sí pueda ser considerado un héroe y argumentar en su favor, así se reconstruye la plenitud del drama a primera vista deficiente. Pasado medio siglo, Doménech ya podía asociar *Yerma* a *Esperando a Godot* por la falta de acción y desenlace de una manera convincente⁸⁶², pero es útil mencionar que aún sin la justificación posterior del teatro del absurdo y sosteniendo la validez de la inspiración clásica de García Lorca, *Yerma* precisa más de un clasicismo más ampliamente entendido que de la asignación de otro protagonista.

Para seguir con el ejemplo de Falconieri, puede ser cierto que la culminación anhelada no ocurra en *Yerma*, pero el drama no deja de atenerse a sus normas propias. Edwards afirma que la protagonista "se ve como una parodia de la naturaleza"⁸⁶³; asimismo el conflicto no del todo claro también puede concebirse como una lucha entre el 'original', supuestamente capacitado para la normalidad y su 'doble' efectivamente exiliado de ella, pues "parodiar significa crear un *doble destronador*, un «mundo al revés»"⁸⁶⁴. En este sentido, tras el entremés de la romería presentada como una orgía bajo el velo del rito cristiano, el acto de parodiar se vuelve asesinato y la parodia, en asesino.

Paralelo a este desdoblamiento del conflicto, también se eliminan los deberes socialmente definidos para dejar lugar a los derechos: "¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava?"⁸⁶⁵ No obstante, dado que 'lo mío' es la condición universal de poder tener hijos, esta no es la rebelión de lo noble, más bien la de una indignación igualitaria análoga a la de Eurípides: "al rico y al humilde por igual les concedió / el deleite inocente del vino".⁸⁶⁶ Si se multiplican las voces, el tono unísono del coro tampoco será sostenible: el texto monolítico, que ofrece simpatía, sobriedad, compasión y los fondos factuales se vuelve

⁸⁶¹ "*Yerma* does not carry out the essential nature of high tragedy [...] promises to culminate her tragic destiny for two and a half acts and finally balks; thus thwarting the culmination inherent in all drama." en FALCONIERI, John V., "Tragic hero in search of a role: *Yerma*' s Juan", *REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS*, I, Alabama (1967), pp. 17-33. p. 17.

⁸⁶² DOMÉNECH, Ricardo: *García Lorca y la tragedia española*, op.cit., p. 68.

⁸⁶³ EDWARDS, Gwynne: *El teatro de Federico García Lorca*, op.cit., p. 257.

⁸⁶⁴ BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 186.

⁸⁶⁵ "*Yerma*", *OCC*, op.cit. p. 490.

⁸⁶⁶ EURÍPIDES: "Las Bacantes". En: *Cuatro tragedias y un drama satírico*. Traducción de Antonio Melero Bellido. Akal/Clásica, Madrid, 1990. 239-299. p. 265.

polifónico, contradictorio, caprichoso, equívoco e hipocrítico, como se expresa en la escena de las Lavanderas.

No obstante, este aspecto tumultuoso poco aclarado no niega las raíces clásicas del drama lorquiano, más bien pretende enfocarlas hacia el estilo y las preferencias dramáticas de Eurípides. Su obra *Fenicias* ofrece otro ejemplo ilustrativo para este cambio de perspectiva: en el inicio del drama, el Coro relata su trayectoria hacia el momento presente en los versos 202-211. El traductor Luis Alberto de Cuenca destaca en su apunte explicativo: "No está muy claro el itinerario marítimo del coro [...] La precisión geográfica no le preocupa al dramaturgo."⁸⁶⁷ Lo mismo podría decirse de los dramas lorquianos: si una vez se desvinculan los eventos y motivos reales de las interpretaciones posibles de los textos, estos, liberados de la lectura referencial, muestran una autonomía notable.

El estudio de las interferencias posibles entre García Lorca y el autor cuya obra había provocado la revelación de la tradición carnavalesca de Bajtín, Dostoevsky, puede hallar un apoyo en el ensayo a menudo mencionado de Umbral: "si otros personajes de Lorca nos recuerdan a Shakespeare, Yerma, sin que sepamos por qué, nos resulta dostoevskiana"⁸⁶⁸. Sin embargo, la reconstrucción psicológica del perfil del personaje mencionado conduciría a resultados arbitrarios si no se considera su entorno; por lo tanto, se aprecia que un conocimiento más amplio de la estructura dramática influida por lo carnavalesco contribuirá más a los rasgos dostoevskianos de los personajes lorquianos que una investigación en dirección opuesta.

Se puede afirmar que *Yerma* u otros personajes principales del drama de Lorca existen en función y en contra de sus condiciones de una manera simultánea, y el reconocimiento de estas condiciones como propias del lector es una de las fuentes principales de la experiencia estética con respecto a García Lorca. Los personajes son indispensables pero por sí insuficientes, por un razonamiento algo parecido al de Kertész acerca de los agentes de un régimen totalitario: "cuanto más significativo le imagináramos, tanto más degradaríamos lo que le rodeaba: la realidad de su mundo instalado para el asesinato, ya que la esencia atribuida al primero sólo podríamos abstraerla del segundo"⁸⁶⁹. Dicho de otra manera: restar importancia a *Yerma* como personaje es, a su vez, atribuirla a su mundo. Proyectado a un nivel metatextual: si el texto no ofrece respuestas, se vuelve necesario, y en cierto grado, posible, una respuesta construida a base de (y fuera de) él.

⁸⁶⁷ EURÍPIDES: *Las Fenicias*. Traducción de Luis Alberto de Cuenca. Gredos, Madrid, 2010. pp. 45-46.

⁸⁶⁸ UMBRAL, Francisco: *Lorca, poeta maldito*, op.cit., p. 217.

⁸⁶⁹ "Mennél jelentékenyebbnek képzelnénk, annál inkább lefokoznánk azt, ami körülvette: gyilkosságra berendezett világának valóságát; mert a lényegét, amit neki tulajdoníthatnánk, csakis abból vonhatnánk el." KERTÉSZ, Imre: *A kudarc*, op.cit., p. 60.

Es este mecanismo seguido a lo largo de esta tesis lo que conduce a la ruptura del concepto de la identificación del mundo lorquiano como un mundo ante todo lírico en cuanto a su obra poética y también dramática. Lo inexpresable se circunscribe mediante la tensión dialógica construida de las interferencias, las relaciones y los contrastes, con una inseguridad expuesta a cuestionar a sí misma. Es así como la pérdida de una noción afirmativa se vuelve provechosa para la recepción de una obra que llega "desde la muerte pequeña del orgasmo hasta la muerte final del *Llanto*"⁸⁷⁰: tan solo hace falta añadir que se trata de un 'final' relativo: lo es comparado con el orgasmo; el carnaval no cuenta con un fin conclusivo, sólo con un fin individual, ocasional y temporal, abierto al cambio perpetuo.

Además de las modificaciones ya mencionadas, es preciso hacer otra restricción en cuanto a la función del personaje literario de Bajtín. Según él, el individuo dostoevskiano se construye a base de una relación codependiente y contrastiva con una idea que lo envuelve y es esta relación que lo define, así que "no es un carácter ni un temperamento ni un tipo social o psicológico"⁸⁷¹. Hace falta destacar que ello no significa una identificación simbólica, idílica y plena entre el personaje y la idea: su relación es polémica aun admitiendo la importancia definitiva que los liga.

Evidentemente, los héroes lorquianos no disponen de tales ideas; no obstante, el modelo ofrece el aprecio simultáneo de una sustancia en la cual el personaje se enfoca, y una relación polémica, en ocasiones hasta mortal con ella⁸⁷². Wells polariza este dinamismo destacando que en los dramas tempranos el conflicto se localiza entre personajes, y en las tragedias rurales, entre "fuerzas (algo bruscamente, códigos sociales contra motivos instintivos) dentro de personajes únicos"⁸⁷³. Lo que falta de esta distribución es el conflicto entre el personaje y sus motivos: no obstante, para Bajtín es evidente la ruptura que se da entre el personaje y las diversas fuerzas que le pretenden dominar. Puede ser que para el drama enfocado sobre el desenlace del choque entre los poderes abstractos da lo mismo qué sucede con la integridad del personaje; pero, por ejemplo, para Yerma parece tener la misma importancia tanto la pérdida de su honra como su ambición maternal; esto es así una vez se ha puesto en evidencia que se niega a renunciar a cualquiera de las dos.

Lejos del concepto clásico de un conflicto entre entes de la misma dimensión o

⁸⁷⁰ RODRÍGUEZ, Juan Carlos: "Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica", op.cit., p. 160.

⁸⁷¹ BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 126.

⁸⁷² Para ver lo poco que se precisan ideas filosóficas para la aplicación del modelo, cabe mencionar que para Bajtín, el héroe literario tampoco es sino "un punto de vista particular sobre el mundo y sobre sí mismo". *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 73.

⁸⁷³ "Clash of forces (roughly social codes against instinctual urges) within single characters", WELLS, C. Michael: "The natural norm in the plays of Federico García Lorca". *Hispanic Review*, 38. (1970) pp. 299-313. p. 299.

alcance, en esta estructura se enfrenta lo terrenal con lo trascendental, la incapacidad de abarcar contradicciones con representarlas⁸⁷⁴, el fracaso del individuo con la permanencia indiferente del mundo. Asimismo, el amor carnal y el espiritual no se enfrentan como dos sustancias separables; más bien se atestigua la lucha angustiosa de una integración mutua. Para esta agonía del teatro lorquiano, pocas cosas quedan más ajenas que la claridad unamuniana con su jerarquía transparente aún en su cambio paradigmático del "hombre para la idea y no la idea para el hombre"⁸⁷⁵.

La relación enrevesada de los motivos y las metas, de lo externo y lo interno, de lo social, lo moral y lo instintivo no acaba resuelta por los textos, la dinámica de los dramas centra el énfasis en la transacción verbal: "no se siente la verdad cuando está dentro de una misma, pero ¡qué grande y cómo grita cuando se pone fuera y levanta los brazos!"⁸⁷⁶ Este es otro rasgo que aproxima el uso del lenguaje lorquiano a la polifonía de Bajtín, en cuanto reconoce la importancia destacada de la palabra *exterior* para las conciencias que participan en el diálogo. En la misma escena aquí referida de *Yerma*, el estado del autoconocimiento está sujeto al 'otro' de una manera espectacular y explícita⁸⁷⁷: "la primera vez que me la dicen en la cara. La primera vez que veo que es verdad."⁸⁷⁸ La partida sin "lástima" de la Vieja subraya que no se trata de solidaridad, sino de estar expuesto en un grado más visceral e irremisible: no se elige caer en manos del otro, ello viene con la condición humana.

No obstante, tampoco se pueden identificar completamente los dramas lorquianos como paralelos dramáticos de la tradición carnavalesca de Bajtín. Aun si la contaminación del texto en verso y en prosa es propio tanto de "los géneros cómico-serios" como de la mayoría de los dramas de García Lorca⁸⁷⁹, el hecho de que se trata de un concepto íntimamente ligado a las consideraciones narratológicas acerca del género de la novela de Bajtín obliga a hacer ciertas restricciones a la hora de su aplicación.

Cabe destacar que Bajtín aclara el uso del término 'polifonía' como de validez exclusivamente dentro del género novelístico: "el drama, por su naturaleza, es ajeno a una polifonía auténtica; puesto que sólo permite un sistema de referencia, puede darse en varios

⁸⁷⁴ McInnis y Bonning caracterizan el *Erdgeit* de Faust como antecedente del duende de la siguiente manera: "abarca contradicciones como el nacimiento y la muerte, la producción y la destrucción" ("embraces contradictions like birth and death, production and destruction"). En BONNING, Elizabeth – MCINNIS, Judy: "From *Dämonisch* to Duende", op.cit., p. 32.

⁸⁷⁵ UNAMUNO, Miguel de: "Del sentimiento trágico de la vida", op.cit., p. 297.

⁸⁷⁶ "Yerma", *OCC.*, op.cit., p. 492.

⁸⁷⁷ Ver las consideraciones de máximo interés de RAMOND, Michele: "Federico García Lorca: el Otro (o la letra viva)", op.cit.

⁸⁷⁸ "Yerma", *OCC.*, op.cit., p. 491.

⁸⁷⁹ Ver BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 159. y 173.

planos, pero no puede contener varios mundos"⁸⁸⁰. Esta consideración podría invalidar la aplicación de la verdad dialógica y de la experiencia carnavalesca sobre la obra lorquiana, si se pretendiese que la forma dramática de García Lorca y la forma novelesca que Bajtín atribuye a Dostoevsky son equivalentes o análogas. Evidentemente, no se trata de una meta tan equivocada y desproporcionada.

Este trabajo solamente intenta contribuir a una percepción alternativa de la obra lorquiana y, para matizar el carácter de esta nueva perspectiva, se sirve de las observaciones útiles del filólogo ruso admitiendo los límites de esta utilidad. Podría decirse que la polifonía dramática no tiene el impacto que la prosaica porque no tiene la misma función: lo novedoso de los personajes dostoevskianos no puede ser imitado por un personaje dramático, ya que los primeros se emancipan del discurso narrativo gracias a su habla⁸⁸¹, mientras que en una situación dramática el autor no puede manifestarse sino mediante sus personajes por defecto. Sin embargo, esta dinámica sí es útil para modelar la emancipación del Lorca dramaturgo con respecto a la recepción que otorgue importancia exclusiva a su lirismo o 'españolismo' de forma monológica aun en sus obras teatrales, analógicamente a lo que decía Rodríguez: "dar libertad a los personajes respecto al autor"⁸⁸².

El diálogo lorquiano tiene importancia, pero no con el fin de facilitar que las conciencias de los personajes puedan contrastar sus "mundos" respectivos; al revés, estos mundos se disminuyen hasta caber entre las circunstancias escénicas donde sólo existe lo que se ofrece a la percepción ajena. El narratólogo húngaro, Gyula Király afirma que "se trata de drama donde en el conflicto entre el individuo y el mundo exterior se personifica la esfera existencial de tanto «el mundo exterior» como la del «individuo»"⁸⁸³. En este aspecto, el drama lorquiano ofrece ejemplos para lo complejo que puede resultar dicha personificación si los límites entre las categorías que debía representar (el 'yo' y el 'otro') se desborran de una manera radical.

Luego esta complejidad no es propia del drama lorquiano al lado de una obra poética con estructura de monólogo. También es preciso recordar el paso irónico y a la vez respetuoso con el cual Lorca enfatiza la grandeza de Góngora citando la *parodia* escrita por Quevedo⁸⁸⁴. Esta actitud aparece en la obra *Night of the Four Moons* del compositor estadounidense

⁸⁸⁰ BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 57.

⁸⁸¹ Confróntese con "el discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor", BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 15.

⁸⁸² RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, op.cit., p. 48.

⁸⁸³ "Drámáról viszont ott beszélünk, ahol az egyén és a külvilág konfliktusában a két létszféra közül a «külvilágé» éppúgy perszónifikálódik, mint az «egyéné»." KIRÁLY, Gyula: *Dosztójevszkij és az orosz próza*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983. p. 177.

⁸⁸⁴ "La imagen poética de Don Luis de Góngora", *OCCC*, op.cit., p. 251.

George Crumb también: lejos de cualquier huella de pureza nacional o integridad poética, su obra utiliza el *Romance de la luna, luna* con varias voces recitando el texto y rompiendo el ritmo del romance. Se aprovecha de la libertad de la reinención también en cuanto no compone música *para* el texto con el fin de crear un equivalente musical: en la obra entran otros fragmentos lorquianos para contribuir a un efecto artístico autónomo. Evidentemente, se trata de una corriente minoritaria en comparación con los homenajes musicales más populares que abarcan un espectro que llega desde Leonard Cohen y The Pogues hasta Ana Belén o el grupo húngaro Kaláka; no obstante, hace falta destacar que la actitud carnavalesca tiene sus respectivos apoyos musicales.

Paralelamente, puede mencionarse que las representaciones cinematográficas de la obra lorquiana también están sujetas a distintas predisposiciones estéticas. La *Yerma* de Pilar Távora estrenada en 1999 se limita a relatar la trama enfocada sobre la protagonista en cierto sentido desde fuera. Trabaja con una identidad firme cuya exploración no va más allá de un reportaje psicológico acerca del poder destructivo de una obsesión. Toda la película depende del aspecto de representar a la protagonista, desde las muecas de la actriz hasta el maquillaje. En fin, el éxito de la obra equivale al éxito de la transmisión artística del enloquecimiento.

No obstante, *Bodas de Sangre* de Carlos Saura se construye con una autonomía bastante más arbitraria. No sólo porque se representa la muerte de los personajes, negando la regla clásica de que la muerte teatral es *obscena* en el sentido original de la palabra (es decir, que tiene que ocurrir fuera de la escena). Como su medio es el baile y su materia es el cuerpo humano, se ve lo que no se debería y se expresa lo que no se podría expresar. Sin embargo, la película no sólo subraya la angustia propia del deseo absurdo, también lo relativiza y desequilibra con el comienzo: las primeras escenas ponen en evidencia que el espectador no sólo ve personajes dramáticos sino también actores y bailarines que les encarnan. El espacio facilitado por la ocasión del ensayo general que se atestigua en la obra no está sujeto al destino: cada paso es único e incidental.

Estas consideraciones evidentemente se alejan de los conceptos básicos de Bajtín. Cabe anticipar que esta tesis no pretende ordenarlas en un paradigma propio. Solamente propone destacar la importancia del desequilibrio que pueden contribuir. Para los seguidores de García Lorca como László Nagy o Ferenc Juhász, la estructura y la ética de la 'pureza' inherentes a la interpretación neoclasicista permiten el efecto monolítico y total del cual se han aprovechado para extender el yo lírico hasta que llegue a contener su cosmos respectivo por entero. La poética narratológica de Imre Kertész recorre este proceso de forma inversa: el mundo totalitario se apodera del lenguaje para aniquilar la posibilidad del individuo.

Entre estas variables, el relativismo del carnaval rechaza las reglas exclusivas, vengán estas de una interpretación ideológica o del humanismo confiado. No ejerce mando sobre lo grotesco para acreditar el efecto sublime de la compasión, pero tampoco niega la posibilidad implícita de tal efecto. Es por esta flexibilidad que la perspectiva carnavalesca puede ser productiva para el análisis del drama lorquiano: por ejemplo, en el caso de apreciar la envidia de las hermanas de Adela como reacción natural ante su suicidio que concluye la trayectoria definida por la aventura y el embarazo.

La opción de descartar un solo fundamento alrededor del cual ordenar el mundo de García Lorca no sólo revitaliza el discurso húngaro acerca de su recepción. Por ejemplo, Sainero afirma con acierto que en las obras lorquianas "el imposible aparece continuamente y de forma amenazante"⁸⁸⁵; pero la mención de que este imposible es también deseado y necesario desequilibraría la condición "maldita" de la atmósfera de las obras en cuestión⁸⁸⁶. Desde esta perspectiva, no sólo cuenta la romería de *Yerma* como "sacralización"⁸⁸⁷, también importa lo vacía que resulta ser ofreciendo una mera opción justamente en el momento 'todo o nada' de la protagonista.

La insistencia sobre el neoclasicismo lorquiano por parte de la crítica también muestra huellas de una aproximación deductiva que podría modelar con bastante exactitud cómo se descartan las posibilidades propias del texto literario para subrayar el concepto básico de la reflexión. Ya se ha mencionado en esta tesis el experimento de Falconieri, según el cual, siguiendo los requisitos dramáticos, el protagonista de *Yerma* es Juan por ser, entre otros factores, "el único que está preocupado con el honor"⁸⁸⁸. Contemplando la lógica del crítico, se aprecia con claridad cómo la medida utilizada se apodera del análisis: si el personaje de *Yerma* no se preocupa por el honor, y el héroe dramático debería hacerlo, es su marido quien será el héroe verdadero.

Con este ejemplo, solamente se pretende llamar la atención a la incomodidad que una incongruencia analítica puede provocar si el propósito inicial es identificar de manera exhaustiva los fundamentos del drama lorquiano. No obstante, si a la misma anomalía del personaje (*Yerma*), ocupada con lo que acaba coincidiendo con lo imposible (tener hijos sin

⁸⁸⁵ SAINERO SÁNCHEZ, Ramón: *Lorca y Synge: ¿un mundo maldito?*, op.cit., p. 325.

⁸⁸⁶ Evidentemente, la perspectiva carnavalesca no ofrece garantías contra una actitud crítica que no se da cuenta de su propia exclusividad. A su vez, la frustración impersonal del drama lorquiano se ofrece con facilidad a una mitificación de Tántalo como arquetipo; no obstante, esta tesis no se propone reemplazar un mito con otro ya que su propósito prioritario es provocar interpretaciones alternativas de la obra lorquiana posiblemente aun más allá de su propio alcance.

⁸⁸⁷ DOMENECH, Ricardo: *García Lorca y la tragedia española*, op.cit., p. 151.

⁸⁸⁸ "It is Juan alone who is concerned with honor." FALCONIERI, John V.: "Tragic hero in search of a role: *Yerma*'s Juan", op.cit., p. 23.

tener una relación fuera de su matrimonio) en vez de cumplir con sus deberes (seguir una vida honrada donde pueda o no tener hijos), se le añadiera la observación de Honig según la cual hasta la fuerza varonil alabada en la romería se menciona por máscaras *femeninas*⁸⁸⁹, destaca la posibilidad de organizar las anomalías en una estructura *diferente*, en vez de dar por violada la estructura a la que deberían corresponder.

Paralelamente a este desafío del teatro lorquiano, está el del nivel metafísico: los héroes en medio del relativismo, de la dependencia del diálogo y del juego de la ética, atributos propios de lo carnavalesco, no niegan ni asumen la existencia de lo trascendental, más bien lo provocan en la misma medida que se encuentran provocados ellos mismos⁸⁹⁰. La Novia, Yerma o Adela no ejemplifican destinos trágicos ni auténticos: se rebelan contra ellos. Es notable que para llevarlo a cabo no necesitan una trascendencia que efectivamente funcione, es decir, no importa si su cielo respectivo está vacío o no. Si se descarta la interpretación piadosa del humanismo inocente, la poética del drama lorquiano también se enfrenta a la noción de que los ritos cotidianos o excepcionales de la cultura humana están intactos o deberían estarlo para posibilitar la tragedia con sus consecuencias catárticas tal y como lo prescribió Nietzsche.

En breve se estudiarán las interferencias entre la aproximación carnavalesca aquí caracterizada y la tragedia nietzscheana. De momento, solamente se remite a la negativa de Eteocles en *Fenicias*: "en realidad no hay nada idéntico ni ecuánime para los mortales, al margen de los nombres; de hecho no existe tal realidad"⁸⁹¹ para mostrar que el gesto ya mencionado de *El público* al definir a Julieta por su nombre, como único atributo que pueda ser valorado, tiene sus antecedentes más allá de lo que se asociaría a primera vista al teatro experimental de Lorca. Como observa Rodríguez, "todo es Forma aparente y nada Forma sustancial"⁸⁹².

Para este segmento de la crítica, del destino que defina al personaje para que este, a su vez, defina sus acciones, se produce un cambio de énfasis: no es menos viable considerar que es la dinámica vital quien define las relaciones entre los personajes cuya identidad se forja a base de estas para ser representantes efímeros de esta fluctuación. Bajtín presenta un resumen analógico afirmando que "el carnaval celebra el cambio mismo, el propio proceso de

⁸⁸⁹ HONIG, Edwin: *García Lorca*, op.cit., p. 158.

⁸⁹⁰ Curiosamente, según Morales Ortiz este enfrentamiento es consecuencia de una "capacidad sintética, de aglutinar múltiples lecturas en un sólo texto [que] consigue deshacer los límites entre campos que la lógica racional mantiene diferenciados, lo humano frente a lo divino, lo orgánico frente a lo inorgánico, lo real frente a lo onírico". MORALES ORTIZ, Gracia María: "La significación mítica de la muerte en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: un esquema contradictorio", op.cit., p. 620.

⁸⁹¹ EURÍPIDES: *Las Fenicias*, op.cit., p. 57.

⁸⁹² RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, op.cit., p. 91.

transformación y no del objeto del cambio [...] es funcional y no sustancial"⁸⁹³. Wellington se aproxima a esta relativización mediante la atención a lo periférico, tanto en cuanto a los personajes como a sus palabras, para llegar a la categoría central del "desplazamiento" como movimiento primario del teatro lorquiano⁸⁹⁴. Sin embargo, es preciso confrontar estas perspectivas con la que puede llamarse definitivo para la interpretación neoclásica de García Lorca, por lo tanto, lo dicho acerca del carnaval se proyectará a continuación sobre *El nacimiento de la tragedia* de Friedrich Nietzsche.

6.3. La plenitud y lo grotesco: consideraciones nietzscheanas para el teatro lorquiano

En su historia alternativa de lo carnavalesco, Bajtín identifica los géneros cómico-serios del teatro clásico como obras íntimamente vinculadas a la "alegre relatividad" de su corriente principal⁸⁹⁵. Luego tal vez no resulte sorprendente que la actitud manifestada en las menipeas perdidas de la época, caracterizada por cierto liberalismo, vigorosidad y el rechazo impetuoso de la autoridad moral se asocie a una época que Nietzsche identificara como el comienzo de la caída de la tragedia clásica. La entrada en la escena de los problemas de la polisemia ética, del individuo expuesto a su destino, cuestiona radicalmente el funcionamiento de la estructura trágica enfocada en "el héroe, apariencia suprema de la voluntad [...] negado para placer nuestro, porque es sólo apariencia, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación"⁸⁹⁶.

Para esta estructura trágica, el individuo tiene valor en cuanto perece para demostrar el orden intacto del mundo, un orden del cual puede olvidarse pero no reemplazarlo. En ausencia de tal orden, o al hacer referencia a las interferencias innegables que se sitúan desde este orden supuesto y los personajes que pretenden realizarlo entre sus límites, el balance establecido entre el elemento apolíneo y dionisiaco se rompe. Peral Vega está conforme con este desequilibrio al situar la tragedia rural de García Lorca más cerca del polo apolíneo⁸⁹⁷. En esta empresa, la muerte y la resurrección rituales del héroe del bacanal no se realiza, más bien se registra la imposición moral del individuo sobre la tentación impersonal: "la entrega sin decoro a un placer fácil es sentida, entonces, como «muerte que mana de nuestros ojos», y

⁸⁹³ BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 182.

⁸⁹⁴ "Displacement", WELLINGTON, Beth: *Reflections on Lorca's Private Mythology*. Once Five Years Pass and the Rural Plays, op.cit., p. 83.

⁸⁹⁵ BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 157.

⁸⁹⁶ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 1991. p. 137.

⁸⁹⁷ PERAL VEGA, Emilio: "Metamorfosis de lo trágico en García Lorca", op.cit., p. 94.

ante la cual no cabe otra salida que la pureza apolínea con la que cerrar «las puertas de la bacanal»⁸⁹⁸.

No obstante, la colectura del teatro lorquiano y *El nacimiento de la tragedia* ofrece bifurcaciones más allá de la distribución lorquiana de los elementos categóricos del texto de Nietzsche. Para la tragedia como rito, ningún sufrimiento ocurre en la intimidad del individuo, ya que el sátiro como "el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios" también es "el camarada que comparte el sufrimiento"⁸⁹⁹. Se trata pues de un momento epifánico aún en la ausencia aparente del cristianismo, y aún más si se considera que "el griego dionisiaco quiere la verdad y la naturaleza en su fuerza máxima – se ve a sí mismo transformado mágicamente en sátiro"⁹⁰⁰. La identidad de los miembros del público se intercambia por la euforia colectiva, la transfiguración para la cual el arte teatral es un vehículo religioso forma parte íntegra del proceso.

Sin duda, las obras dramáticas de García Lorca ofrecen bastantes huellas que indican la influencia de este concepto. Pero a diferencia de lo que indicaba una parte de la recepción internacional, y casi toda la crítica húngara, los propósitos potenciales de los textos abarcan un espectro más ancho que la reivindicación en sí de la tragedia clásica. Por ejemplo, *Yerma* podría interpretarse fácilmente como una crítica metateatral del anhelo unidireccional de la verdad: la protagonista puede fallar con respecto a la transfiguración, pero esto no significa automáticamente que deje de encontrarse en el enfoque de la obra.

Hasta podría decirse que su incapacidad por transfigurarse reemplaza la 'auténtica' caída y restitución artística que para Nietzsche es propia de la tragedia. Evidentemente, esta sustitución plantea aún más preguntas que deben tenerse en cuenta. Si "en la tragedia antigua se había podido sentir al final el consuelo metafísico, sin el cual no se puede explicar en modo alguno el placer por la tragedia"⁹⁰¹, se ofrecen varias opciones para situar a *Yerma* en este contexto. Puede que no se trate de una tragedia; también puede plantearse, aunque de una manera más dudosa, que el desenlace ofrece el consuelo apolíneo del protagonista excepcional cuya 'verdad' es su propio ser que se presenta a ella misma de una forma tautológica⁹⁰², o bien podrían incorporarse las reflexiones metateatrales arriba mencionadas en la propia interpretación. Esta última opción no puede evitar cierto trato con lo grotesco, en cuanto García Lorca a menudo otorga justificaciones que apenas pueden denominarse como metafísicas, a los personajes poco implicados en el aspecto abstracto de sus acciones.

⁸⁹⁸ PERAL VEGA, Emilio: "Metamorfosis de lo trágico en García Lorca", op.cit., p. 102.

⁸⁹⁹ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, op.cit., p. 80.

⁹⁰⁰ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, op.cit., p. 81.

⁹⁰¹ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, op.cit., p. 143.

⁹⁰² Ver la interpretaciones existencialistas de Carbonell Basett o Frazier a menudo referidas en esta tesis.

La tensión entre el hecho de que se trata de obras teatrales de innegable importancia e inspiración clásica y la impresión ambigua, que no puede categorizarse como catarsis de una manera evidente, provoca respuestas de otros críticos también. Rodríguez identifica "lo trágico como imposibilidad histórica de nombrarse, de sentirse «individualizado»"⁹⁰³ y afirma que la tarea del teatro lorquiano es "fundir el conocimiento de sí con la voluntad de deseo"⁹⁰⁴. Se aprecia que el individuo aparece como cierto premio del personaje dramático, no se trata de su pérdida sino de su imposibilidad predeterminada: es ante este fondo donde el *id* y el *ego*, el impulso sexual y la conciencia se 'funden'. Hasta este punto, destaca la concordancia entre la construcción de Nietzsche y las obras de García Lorca. Sin embargo, la comunión lorquiana así descrita no sólo no se compagina con la exigencia de *El nacimiento...: "sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo"*⁹⁰⁵, hasta podría imaginarse que obras como *La casa de Bernarda Alba* o *Yerma* son obras que implícitamente le restan la justificación a la existencia, o por lo menos se exponen a tal interpretación.

Paralelo a estas divergencias, también puede registrarse que, para Nietzsche, el individuo echado a perderse y resucitarse es un medio para desvelar no sólo la justificación y el consuelo que el hombre busca en vano fuera de lo estético. En el *Prometeo encadenado*, Ésquilo detalla de la siguiente manera el carácter y la utilidad de la escritura: "descubrí para ellos / la unión de las letras en la escritura, donde se encierra la memoria de todo, artesana que es madre de las Musas"⁹⁰⁶. Con ello no sólo sugiere un logro humano ideal, en principio a salvo de los cambios de la temporalidad, también se postula 'la memoria de todo' como una narrativa homogénea y verdadera y, justo después de posibilitar la historia, vienen las artes hechas posibles por este descubrimiento. Peculiarmente, el idealismo que encierra esta suposición de una esencia intacta de lo humano, impecable, reconciliadora y hermosa, muestra bastante convergencia con las consideraciones de Németh y de Nagy con respecto a sus normas y expectativas bartokianas que determinaron la imagen del teatro lorquiano en Hungría.

En este sentido y sin identificar por completo estos puntos de vista distintos, cabe subrayar que coinciden en identificar una perspectiva cósmica desde la cual evaluar al ser humano como objeto o manifestación de la disonancia⁹⁰⁷. Proyectar esta perspectiva sobre la obra lorquiana es una aproximación innegablemente válida y productiva; esta tesis simplemente pretende matizar y reajustar las connotaciones consiguientes. Por ejemplo, en

⁹⁰³ RODRÍGUEZ, Juan Carlos: "Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica", op.cit., p. 167.

⁹⁰⁴ RODRÍGUEZ, Juan Carlos: "Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica", op.cit., p. 168.

⁹⁰⁵ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, op.cit., pp. 187-188.

⁹⁰⁶ ÉSQUILO: *Prometeo encadenado*, op.cit., p. 59.

⁹⁰⁷ Ver NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, op.cit., p. 190.

este aspecto se considera el punto de vista metateatral, es decir, se supone que a Yerma o a Adela no las devora lo dionisiaco eterno sino el juicio de que ni la plenitud concebida por Nietzsche, ni el heroísmo de la soledad apolínea sin alivio metafísico son ofertas apropiadas. Yerma no se propone elegir entre la honra y la maternidad sino unir las; para Adela, el placer sexual y el desafío en el suicidio pueden aparecer como huellas análogas de su integridad gratuita. En otras palabras, su fracaso íntimo también es el de la tragedia con su catarsis inútil y anti-individual o la ausencia grotesca del mismo.

Sería equívoco suponer que Nietzsche no ejerció ninguna influencia sobre García Lorca. La "alegría indiferente para acercarse a la mitología cristiana" es, evidentemente, compatible con el vitalismo nietzscheano⁹⁰⁸. Lo que se pretende argumentar en esta tesis es que dicha influencia tiene una forma bastante más compleja y autónoma con respecto a la obra lorquiana, que un neoclacisismo extendido con los resultados poéticos de las vanguardias.

Por ejemplo, para el teatro griego, según lo concebía Nietzsche, el coro representaba cierto consenso moral y socialmente definido que constituía el marco histórico-filosófico dentro del cual el rito trascendental podía trascurrir. Cuando no aparece tal consenso, la evaluación póstuma indica el inicio de la crisis, sin indagar en que si la obra que la revela es causa o consecuencia de ella. No obstante, esta distinción sí es necesaria si se aprecia que en el teatro lorquiano, el coro apenas cumple con su función ilustrativa y legitimadora. Ya se han mencionado las Lavanderas de *Yerma*; cabe añadir que los invitados de *Bodas de Sangre* tampoco expresan más que el estado de ánimo en el que la Novia debería encontrarse; el resumen de los hechos y la compasión encuentra fórmulas improvisadas fuera de la tradición en el habla prosaica y poética de los Leñadores. La voz del sentido común de *La casa de Bernarda Alba*, Poncia, sugiere a Adela apostar por la muerte próxima de Angustias; en fin, la virtud máxima a la que se aspira es el delito indirecto de una agresión pasiva.

Sin duda, estas variaciones estructurales no son exclusivamente de García Lorca. El cineasta Lars von Trier omite el coro por completo de su interpretación de la *Medea* de Eurípides; los lavaplatos clarividentes de su serie *El reino* son alusiones claras al coro griego, pero el cumplimiento con su función teatral acaba asociado a un efecto de inocencia y puerilidad dado que su coro está formado por personajes con síndrome de Down. Sin embargo, estos fenómenos de la relativización de la verdad evidente e imponente no se limitan al siglo XX: la obra mencionada de Eurípides reemplaza la justicia victoriosa por la

⁹⁰⁸ UMBRAL, Francisco: *Lorca, poeta maldito*, op.cit., p. 108.

compasión vanidosa con *todos* los personajes implicados⁹⁰⁹; en *Fenicias*, la sabiduría se vuelve irónica, aforística y paradójica⁹¹⁰.

Es posible hacer una distinción más grave detrás de estas consideraciones formales. Para Nietzsche (o también para Camus⁹¹¹), es preciso darle sentido a la existencia humana, obtenga la forma que obtenga, la de un alivio, una salvación o una clarividencia enfrentada a la nada. El teatro lorquiano queda fuera de este linaje en cuanto no prioriza la perspectiva metafísica en esta búsqueda. Aunque sus personajes individualmente carezcan de la autosuficiencia heideggeriana, no podría decirse que como conjunto necesiten algo más allá del alcance de sus circunstancias. Es decir, aunque parezca acertado ampliar la exclamación "¡Todo es encrucijada!"⁹¹² a la trayectoria de sus personajes, esta situación peculiar no parece motivada por el deseo de ordenarla o resolverla.

Desde este punto de vista, lo trágico para García Lorca no necesariamente tiene que ver con "el significado verdadero, es decir, metafísico de la vida"⁹¹³, más bien con las restricciones tangibles y a la vez viscerales expresadas por Feal Delibe de la siguiente manera: "las paredes que aprisionan son, en realidad, las del propio cuerpo"⁹¹⁴. Se aprecia que, refiriéndose a García Lorca, este aprisionamiento no se contextualiza en torno a la dicotomía neoplatónica del alma y el cuerpo, sino más bien a la tarea de realizar una aspiración que se vuelve imposible debido a las circunstancias que se presentan sin cualquier medio superior a lo que primeramente ofrece la percepción "euclidiana"⁹¹⁵.

En su monografía, Doménech identifica tres atributos del teatro lorquiano, afirmando que este se define por la contaminación de lo trágico, lo cristiano y lo materialista. A primera vista, tal vez sorprenderá la inclusión del cristianismo a un nivel tan esencial; no obstante, lo que cuenta en este trabajo es que la dinámica de la perspectiva Nietzscheana, marcada por las dos primeras variables mencionadas para constituir una normativa, a lo largo de la cual se lleva a cabo la "reevaluación de los valores", no sólo se vulgariza con la admisión de lo material. Al permitir una interpretación marcada por estos tres factores, se ofrece también más resistencia contra la presión extraordinaria de un texto tan fundamental como *El nacimiento*

⁹⁰⁹ EURÍPIDES: "Medea". En: *Cuatro tragedias y un drama satírico*. Traducción de Antonio Melero Bellido. Akal/Clásica, Madrid, 1990. 39-96. p. 81.

⁹¹⁰ EURÍPIDES: *Las Fenicias*, op.cit., p. 49.

⁹¹¹ "Según nuestra interpretación, lo malo para Camus se nos presenta, sobre todo, una ausencia: la de una explicación." ["Camus rossz-interpretációja értelmezésünk szerint leginkább hiányként, a magyarázat hiányaként áll előttünk."], de SZÁVAI, Dorottya: "Jóbon innen és túl. Pilinszky Camus-olvasatáról", op.cit.

⁹¹² "Confusión", *OOCC*, op.cit., vol. 1, p. 402.

⁹¹³ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, op.cit., p. 182.

⁹¹⁴ FEAL DELIBE, Carlos: *Eros y Lorca*, op.cit., p. 243.

⁹¹⁵ Ver el diálogo de Iván y Alioscha en DOSTOEVSKY, Fiodor: *Los hermanos Karamazov*. Traducción de R. Ledesma Miranda, Biblioteca Edaf, Madrid, 2005., en particular las pp. 279-280.

de la tragedia a la hora de contextualizar las interferencias entre el teatro postsocrático, más sangriento, ambiguo y de alcance más inminente y el teatro lorquiano.

En esta contextualización, parece más adecuado matizar la relación entre Nietzsche y García Lorca que eliminarla o ponerla entre paréntesis. Cuando Gibson menciona el "frenesí dionisiaco" en torno a la romería de Moclín y las fuentes de inspiración para *Yerma*, hace referencia a una influencia existente e importante⁹¹⁶. Lo que es preciso aclarar es el uso y el significado posible de esta categoría de lo dionisiaco: por ejemplo, afirmar que aunque Nietzsche distinga entre el *daimón* del "semidios" destructor, Sócrates, y el de Dionisio⁹¹⁷, ello no significa que la obra lorquiana remita a la tradición presocrática con las mismas preferencias que Nietzsche había definido.

Por ejemplo, si se evalúa la afirmación referente a Eurípides: "al abandonar a [la tragedia], sin embargo, el heleno había abandonado la creencia en su propia inmortalidad, no sólo la creencia en un pasado ideal, sino también la creencia en un futuro ideal"⁹¹⁸, en el contexto de las obras de García Lorca, se plantea la pregunta del grado de presencia y la función de lo metafísico en la obra lorquiana. Puede apreciarse que este punto de vista normativo es poco productivo de esta forma: la importancia del teatro lorquiano no se halla en el grado de poder de representar un nexo hacia una perspectiva ideal.

La fijación metafísica de Nietzsche no puede registrar sino una decadencia en el cambio de enfoque posterior a la tragedia presocrática. No obstante, Bajtín nota que los géneros cómico-serios no sólo rechazan lo mítico, a su vez también pueden ocupar la posición "en la actualidad, en la zona del contacto inmediato e incluso groseramente familiar con los coetáneos, los vivos"⁹¹⁹. Cabe añadir que los contemporáneos lorquianos impresionados por Nietzsche no atribuían mucha importancia a la potencia inherente a esta proximidad plebeya: "en tiempos de Sócrates, había hambres tan fuertes como pudo ser Hércules; pero el alma de Grecia se había enfriado, e incapaz de segregar míticas fosforescencias, no acertaba ya a imaginar en torno al forzudo un radiante zodiaco de doce trabajos"⁹²⁰.

Aunque parezcan distantes a la crítica lorquiana, estas reflexiones no le son ajenas: la expectativa de una tragedia auténtica se define en gran parte por la recepción húngara e internacional. Falconieri menciona como una opción inaceptable la suposición de que, a causa de la esterilidad de Juan, el drama personal de *Yerma* "se redujera [...] hasta carecer de

⁹¹⁶ GIBSON, Ian: *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, op.cit., p. 248.

⁹¹⁷ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, op.cit., p. 117-118.

⁹¹⁸ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, op.cit., p. 104.

⁹¹⁹ BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 158.

⁹²⁰ ORTEGA Y GASSET, José: *España invertebrada*, op.cit., pp. 73-74.

sentido"⁹²¹. Esta evaluación deja entrever el riesgo de admitir la estética de Nietzsche sin restricciones, ya que así se impide considerar la posibilidad de que es justamente este sinsentido amenazador, en cierto sentido, la falta de un aspecto metafísico, que constituye el centro de una interpretación de *Yerma*. Esta consideración posiciona al Lorca dramaturgo más distante de Sófocles o Esquilo y le acerca a Eurípides; pero a la vez también revela las semejanzas entre sus obras y el teatro del absurdo posterior.

Paralelo al cambio del énfasis desde lo metafísico hacia lo mundano, también se pierde el interés por la verdad como valor cuyo conocimiento es imprescindible para el clímax dramático. En *Las fenicias*, al vidente Tiresias no se le pregunta por los acontecimientos futuros o motivos pasados sino por los deberes prácticos impuestos por la situación actual: "para saber de ti lo que hemos de hacer precisamente para salvar la ciudad"⁹²². Gala describe una sensibilidad parecida con respecto a *La casa de Bernarda Alba*: "la ley es la ley. Injusta, desde luego, pero ni siquiera se le ocurre a nadie pensar que debiera ser justa"⁹²³. El impulso vital de los personajes lorquianos o de Eurípides no se extiende en las dimensiones temporales o morales. Aun en la cumbre de su potencia, está enfocado en lo tangible que, por fuera que esté de los límites de la carne propia, no se halla en lo metafísico sino entre los confines del *aquí-y-ahora*.

Evidentemente, es posible contemplar a estos valores desde las alturas de una época dorada supuesta o de hecho existente. El lenguaje contaminado, la comunicación rota, la estructura propia del drama lorquiano no muestran inmunidad contra una perspectiva amplia que exija el sentimiento de la plenitud basado en el teatro clásico y proyectado sobre el teatro contemporáneo. Es este punto de vista el que hace que para Nietzsche, Eurípides no disponga sino de "pasiones [...] simuladas"⁹²⁴. No obstante, un juicio de este tipo pasa por alto a la perspectiva histórica: en su cita anterior, Ortega y Gasset tal vez habrá explicado de manera plástica el enfriamiento supuesto del alma de Grecia, pero la redacción metafórica no cuenta con el acondicionamiento histórico-temporal de cualquier 'alma' social o nacional. El desenlace de *Las bacantes* no desvela lo ocurrido bajo una perspectiva constructiva, de epifanía: la embriaguez frenética conduce a una resaca sangrienta, lejos de la altura de una catarsis, pero posiblemente próxima al estado de ánimo de la Atenas derrotada en la Guerra del Peloponeso.

En conclusión, si la experiencia vital no necesariamente está compuesta de acuerdo

⁹²¹ "Diminished [...] to meaninglessness", en FALCONIERI, John V.: "Tragic hero in search of a role: *Yerma*'s Juan", op.cit., p. 21.

⁹²² EURÍPIDES: *Las Fenicias*, op.cit., p. 77.

⁹²³ GALA, Antonio: *El teatro de Lorca*, op.cit., p. 22.

⁹²⁴ NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, op.cit., pp. 99-100.

con el cálculo festivo de muerte y resurrección perpetuas, tal y como lo sugiere Nietzsche, cierta porción de la creación artística siempre encontrará su inspiración justamente en la ausencia de una idea o entidad superiores sin que estos marcos dados determinen el valor artístico de las obras mismas. Si Doménech afirma que los dramas lorquianos contienen "oraciones sentenciosas [...] inventadas por Lorca que *suenan como refranes*"⁹²⁵, lo que interesa no es exclusivamente la ausencia del uso autóctono del lenguaje apoyado por la tradición o el rito: también puede tener máxima relevancia la función del estilo sentencioso o la forma del pseudorefrán en el contexto de los demás registros y formas de la obra.

Resumiendo, *El nacimiento de la tragedia* es un texto sin duda útil e instructivo para la interpretación del Neoclasicismo lorquiano. A su vez, la postura fundamental de Nietzsche, según la cual el arte representa una salida de lo absurdo de la vida, también define su evaluación interna del teatro clásico⁹²⁶. Esta evaluación no permite asociar por completo el teatro lorquiano a las prioridades nietzscheanas dadas las implicaciones metalingüísticas y posmodernas del primero. No obstante, si se amplía el espectro de los puntos de vista posibles admitiendo las categorías de la tradición carnavalesca de Bajtín, la dicotomía así construida puede resultar especialmente productiva para contextualizar la recepción lorquiana en Hungría y también a nivel internacional. En el subcapítulo siguiente (y último), se pretende sacar unas conclusiones de esta interferencia que podrán contribuir a futuros estudios.

6.4. La imperfección clásica: aspectos generales de los dramas de Eurípides en relación con el teatro lorquiano

Como se ha insistido varias veces, esta tesis no pretende dar una clave interpretativa que supere otras interpretaciones, sino que sea complementaria a ellas. La aproximación del teatro lorquiano hacia el de Eurípides de ninguna manera significa una identificación o la invalidación de otras consideraciones. Simplemente se propone sacar las conclusiones de las reservas ante una imagen monolítica de la obra lorquiana aquí argumentadas. En este sentido, Nagy, Pilinszky o Camus no temen el compromiso en el que se encuentran sus consideraciones mitológicas o religiosas. Aun admitiendo que los marcos serios de su ideario delimitan las posibilidades interpretativas de sus obras de una manera auténtica, es preciso aclarar que la coherencia lograda no es transmisible a la obra lorquiana.

En el teatro lorquiano, hasta la aparición de Cristo como elemento mitológico no

⁹²⁵ DOMÉNECH, Ricardo: *García Lorca y la tragedia española*, op.cit., p. 84.

⁹²⁶ Ver NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, op.cit., pp. 78-79.

impide que se trate de un representante de la particularidad capaz y dependiente de un diálogo⁹²⁷: no se aprecia la condición humana a base de un convencimiento metafísico, más bien se busca algo concreto (a Leonardo, al hijo, a Pepe Romano) que luego puede convertirse en un motivo que provocará interpretaciones socioculturales, religiosas y metafísicas. De aquí que las identificaciones como "Yerma representa la antítesis del deseo"⁹²⁸ mantienen su validez siempre que la crítica desarrolle una jerarquía de valores más o menos arbitraria. El mismo texto se presta para concebir a la protagonista como manifestación del deseo absurdo e imposible, dado que su relación con la simbología a la que se refiere Wellington no es menos ambigua o disonante que antagónica.

En la relevancia disminuida de una síntesis referente a la obra lorquiana también influye la percepción del problema de la prioridad de su creación poética. No sólo se cuestiona el tono lírico como dominante de la obra lorquiana aún en sus dramas; la orientación carnavalesca también puede subrayar las aportaciones de lo dramático en los poemas de García Lorca. Junto a las composiciones más evidentemente relacionadas con Lorca, es útil considerar las ya mencionadas obras de George Crumb. En la primera secuencia de *Ancient Vocies of Children*, la voz buscada por el niño se encuentra justamente al pronunciar sus palabras a la par de las palabras de los demás: otro ejemplo para el yo definido en relación con el otro.

No obstante, esta referencia a Crumb (o las anteriores) no implican la atribución de una importancia destacada al carácter musical del lenguaje o de la estructura del teatro lorquiano. Sin confirmar o negar la relevancia de los estudios al respecto, en esta tesis las obras de Crumb tienen la función de subrayar el carácter ambiguo de la obra lorquiana. En su discurso sobre Góngora, Lorca ordena "los cinco sentidos corporales en este orden: vista, tacto, oído, olfato y gusto"⁹²⁹. Sin prestar demasiada atención a la validez de esta lista con intención evidentemente juguetona, cabe destacar la tensión entre los dos primeros: la vista como signo de la percepción insaciable y el tacto como medio principal del impulso sexual cumplido.

Para acercar el análisis hacia las obras de Eurípides, es preciso destacar que es en medio de esta atmósfera ascética donde el énfasis del conflicto dramático deja de caer en las opciones posibles de los personajes para subrayar que el gesto mismo de elegir ya implica resignar a todas las demás opciones. Los protagonistas lorquianos no encuentran opciones

⁹²⁷ Por ejemplo, en *El público* o en *La casa de Bernarda Alba*. Para el contexto cristiano de este último, ver DOMÉNECH, Ricardo: *García Lorca y la tragedia española*, op.cit., p. 26.

⁹²⁸ "Yerma represents the antithesis of desire." WELLINGTON, Beth: *Reflections on Lorca's Private Mythology. Once Five Years Pass and the Rural Plays*, op.cit., p. 20.

⁹²⁹ "La imagen poética de Don Luis de Góngora", *OCC*, op.cit., p. 241.

equivalentes en el sentido de que, por ejemplo, Leonardo o el Novio tengan el mismo valor para la Novia: les une su atributo común de ser sólo entidades parciales. Con la mera condición de tener que elegir, ya está echada la suerte de los personajes lorquianos⁹³⁰.

Además de este perfeccionismo, sólo perceptible en la ausencia de lo que está persiguiendo, hay otro rasgo que aproxima al teatro lorquiano al de Eurípides, esta vez alejándolo de las consideraciones existencialistas. El Sísifo de Camus (o bien el héroe de las baladas húngaras según asegura Csoóri) es un personaje privilegiado porque es consciente de su destino. No obstante, los momentos reveladores del teatro lorquiano no muestran una correlación llamativa con los climas dramáticos: el autoconocimiento de los héroes acelera el cumplimiento del destino, pero se trata de una información sujeta a las posibilidades de las metas ya dadas. El Edipo de Sófocles se perseguirá a sí mismo aun sin saberlo; para Yerma, su condición de 'marchita' sólo cuenta en relación con el hecho de concebir a su hijo. Don Perlimplín no ha de darse cuenta de quién es él; ha de morir. Tal conocimiento seguro parece una abominación de la razón descontrolada: la pasión lorquiana solamente aspira a realizarse⁹³¹.

Se aprecia la falta de uno de los apoyos nietzscheanos de la tragedia: un personaje con los límites de su identidad firmes y bajo la condición de estar expuesto a un destino sangriento. El relativismo consecuente de la importancia del Otro hace que el Novio y Leonardo no sean sino lo que falta de su adversario desde la perspectiva de la Novia; a Adela le define haber hecho lo que sus hermanas no se atrevieron. Evidentemente, esta mutualidad comprimida a la perspectiva del *sub specie instantis*⁹³² no establece una armonía catártica como sugiere Nietzsche.

Si es cierto que el nudo dramático más destacado no está en *cómo* elegir sino en el hecho mismo de que uno se ve obligado a hacerlo, en el desenlace solamente llama la atención la fragilidad, de acuerdo a la estructura carnavalesca de Bajtín: "en la coronación ya está presente la idea de un futuro destronamiento: la coronación desde un principio es

⁹³⁰ Confróntese con RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*, op.cit., p. 85, donde se plantea que para la escena lorquiana, no se trata de mundos alternativos sino laterales: en fin, la acción no se culmina en elegir entre ellos sino en sufrir la imposibilidad simultánea de ambos.

⁹³¹ No es de sorprender que la falta de justificación moral de esta aspiración desvele el aspecto forzado de García Lorca como precursor del feminismo. Según Materna, el tema de *Yerma* es "la equivalencia entre creatividad y autenticidad" y que su enfoque es "incorrecto desde el punto de vista feminista" (MATERNA, Linda: "Los códigos genéricos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca", op.cit., p. 270). Sin seguir el hilo del estudio, es posible afirmar que *Yerma* efectivamente no pretende crear, mostrar o criticar una justicia. El fracaso representado en ella no tendría importancia si se limitara al alcance de la intimidad de la protagonista, pero tampoco se ofrece para una abstracción tan genérica.

⁹³² CSEJTEI, Dezső: *A spanyol egzisztencializmus története: Miguel de Unamuno és José Ortega y Gasset filozófájának fő kérdései*, op.cit., p. 223.

ambivalente"⁹³³. Cabe apreciar a la debilidad de las figuras autoritarias, Juan, Bernarda o la Madre; lo pasivo y secundario que son los personajes fuertes como Víctor, Pepe o El Jugador de Rugby; o lo imprevisible e impersonal que es el impulso vital –duendesco, si se quiere– para ver que el concepto de un poder tiránico tampoco aparece como un polo que podría constituir identidades consolidadas.

Antes de entrar en detalles, hace falta declarar que lejos de la noción de pureza o de la presentación poética de lo sublime⁹³⁴, Eurípides como autor clásico es más asociable al teatro lorquiano por su forma de caracterizar un mundo simultáneamente antropomórfico y deshumanizado. Por un lado, aproxima las figuras excepcionales a lo cotidiano: el vidente Tiresias puede tener una hija⁹³⁵, al igual que la Muerte y la Luna de *Bodas de Sangre* pueden ser representadas como figuras con rasgos humanos e imperfectos. Esta desmitificación también encierra una emancipación social: "la noche ofrece igualdad, y apoya a los audaces"⁹³⁶, además de restar importancia a la virtud y sumársela a la competencia amoral. Al mismo tiempo, tampoco exagera la validez de la desesperación humana, como puede apreciarse en la contradicción irónica: "¿hase perdido la verdad, porque a ti te trae desdichas?"⁹³⁷ En vez de enfrentarse a una negativa categórica e ideológica (aunque sea nihilista), la verdad se subordina en una oración de estilo indirecto: "piensas que ya no tienen poder los dioses o que ahora rigen la vida humana normas nuevas"⁹³⁸. En coincidencia sorprendente con la escena lorquiana, las categorías morales no se destruyen, ni se rechazan: Medea no altera el orden cósmico sino que, con el desdén adecuado, asume sus reglas en nombre de su voluntad: "olvídalos [a tus hijos] y llóralos después"⁹³⁹.

Dada su radicalidad, este cambio de paradigma no puede apoyarse sobre el mismo estilo. Además de reducir el terreno firme de una trama equilibrada y controlada, tanto las onomatopeyas 'Ah', 'Ay', 'Aah'⁹⁴⁰ como los signos de exclamación no sólo pueden identificarse como huellas de la lengua en decadencia tras la vulgarización de la escena tal y como lo evaluó Nietzsche. También son antecedentes del uso de lenguaje lorquiano que Peral Vega situó entre el silencio insoportable y el grito sin sentido⁹⁴¹.

No obstante, esta relativización no muestra una convergencia completa con los énfasis

⁹³³ BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*, op.cit., p. 182.

⁹³⁴ Ver el poder maravilloso y a la vez banalmente próximo del dios Dionisio: "pone fin a las tristezas de los hombres desgraciados", EURÍPIDES: "Las Bacantes", op.cit., p. 259.

⁹³⁵ EURÍPIDES: *Las Fenicias*, op.cit., p. 75.

⁹³⁶ EURÍPIDES: *Las Fenicias*, op.cit., p. 70.

⁹³⁷ EURÍPIDES: *Las Fenicias*, op.cit., p. 80.

⁹³⁸ EURÍPIDES: "Medea", op.cit., p. 83.

⁹³⁹ EURÍPIDES: "Medea", op.cit., p. 90.

⁹⁴⁰ Ver entre otros EURÍPIDES: *Las Fenicias*, op.cit., pp. 45-48.

⁹⁴¹ PERAL VEGA, Emilio: "Metamorfosis de lo trágico en García Lorca", op.cit.

de Camus. Podría decirse que la *Medea* de Eurípides (y la versión cinematográfica respectiva de Lars von Trier, aún más) justamente niega las instancias existencialistas en cuanto el texto parece desacreditar la posibilidad de la decisión, polarizando toda relevancia hacia el motivo: como si hacia atrás, y hacia el acto: en cierto sentido, hacia delante. Aun deshaciéndose del libre albedrío de esta manera, *Medea* no supone la existencia de un destino. En *Fenicias*, Édipo aparece como castigado primero, para que luego se le apremie con la posibilidad de la venganza. La voluntad divina aparece libre de favoritismo, imparcial, insensible y mecánica hasta tal punto de que puede preguntarse si existe tal voluntad en absoluto. La rebeldía máxima no es ir en su contra sino –aun ignorándola– subrayar lo poco que importa: "No por Zeus [...] y por el sanguinario Ares [...] sino que me voy [...] y liberaré al país. Queda dicho mi pensamiento."⁹⁴²

Es preciso subrayar que, aun hablando sobre una postura conscientemente tomada, no se trata de apelar al heroísmo del intelecto. El coro puede condenar la ignorancia humana: "¡Cuán lejos, desgraciado, estás de tu destino!"⁹⁴³, pero esto no constituye la posibilidad de que conociéndolo, sus personajes actuarían de una manera distinta, porque ello supondría cierta libertad que por lo menos puede definirse a sí misma como asesor de una decisión vital. Los personajes de Eurípides (o de García Lorca) no son así: situados entre estímulo y respuesta, su única opción es expresarse sin provocar ningún cambio en el proceso dramático. Al mismo tiempo, aun esta condición expuesta no aparece como excusa. Lo trágico no ha dejado de ser posible por una voluntad superior ajena a lo humano, pero el hombre sí puede faltar al encuentro, al igual que utilizar lo divino como sustituto de su propia constancia: "la fidelidad que los dioses garantizan / no se mantiene"⁹⁴⁴.

Para Eurípides, la ausencia de la libertad no equivale a un orden seguro y previsible. A su vez, el aprecio de la secuencia similar de sustracciones que normalmente se identifican como causas de la 'frustración' u 'obsesión' de los personajes en los dramas lorquianos puede contribuir al desarrollo de un modelo que no esté fijado en una síntesis afirmativa. Siguiendo este punto de vista, tampoco es de sorprender que bajo esta atmósfera poco importa presentar a los personajes como figuras idealizadas que ofrecen una forma de vivir ejemplar que incite seguidores. "La naturaleza terrible de un corazón que sólo a sí se mira" no conduce a la autoafirmación orgullosa del existente auténtico como lo imaginaba Heidegger: el objeto de esta mirada es "una madre que sólo siente odio" sin el pathos de la clarividencia⁹⁴⁵, ante un

⁹⁴² EURÍPIDES: *Las Fenicias*, op.cit., p. 84.

⁹⁴³ EURÍPIDES: "Medea", op.cit., p. 81.

⁹⁴⁴ EURÍPIDES: "Medea", op.cit., p. 61.

⁹⁴⁵ Ambas citas de EURÍPIDES: "Medea", op.cit., p. 50.

plano metafísico tal vez existente e intacto, pero sobre todo *pasivo*: "no ve la Justicia a los malvados ni castiga las locuras de los hombres"⁹⁴⁶.

Considerando la resignación mutilada a la que esta pasividad condena a la moralidad humana, parece una respuesta lógica la emancipación confiada del yo. En su rebelión contra un orden indiferente, el capitán Ahab, Iván Karamazov o Calígula tratan de tú a los poderes que les oprimen para encontrar el placer de la identidad más allá de la felicidad. Ellos son los que encuentran el valor festivo aún en su "fracaso" como decía Nagy⁹⁴⁷. No obstante, de Lorca o de Eurípides no interesa la justificación de los sucesos dramáticos: la prioridad es de las consecuencias efectivas que la pasión ejerce sobre la "bacante de los muertos" respectiva⁹⁴⁸: la muerte recíproca (en *Bodas de Sangre*), transitiva (en *Yerma*) o reflexiva (en *La casa de Bernarda Alba*).

En este sentido, Lorca no relativiza el humanismo desde una posición negativa: no se trata de eliminar el sustrato moral de sus personajes, sino que de otorgarles el rango adecuado. Es posible apreciar un cálculo análogo en la evaluación de la fantasía humana: "la imaginación de los hombres ha inventado los gigantes para achacarles la construcción de las grandes grutas o ciudades encantadas. La realidad ha enseñado después que estas grandes grutas están hechas por la gota de agua. Por la pura gota de agua, paciente y eterna."⁹⁴⁹ No se puede registrar una voluntad impetuosa opuesta a dicha 'realidad', pero apenas podría construirse un contraste más agónico que el que permiten concebir las palabras tiernas de Lorca.

Las conexiones posibles entre Eurípides y Lorca presentan otra oportunidad para distinguir al autor español tanto de sus seguidores neopopulares como de la subcultura existencialista. "El niño [...] se transforma en *un* niño. Lo importante no es el niño, ser concreto"⁹⁵⁰. Aunque Feal Delibe aproveche este esquematismo para dar una interpretación freudiana de la psique de los personajes lorquianos, su perspectiva también sirve para afirmar que la generalización lorquiana no aproxima sus personajes hacia lo típico, sino hacia lo genérico. Es decir, no se trata necesariamente de apelar a una tradición nacional, religiosa o sociocultural para añadir sustratos interpretativos al drama. El carácter indefinido de los personajes lorquianos también puede concebirse como un síntoma de la representación deshumanizada y antropomórfica del vitalismo amoral característico de las obras de

⁹⁴⁶ EURÍPIDES: *Las Fenicias*, op.cit., p. 112.

⁹⁴⁷ "Elbukásunk is ünnepeley", NAGY, László: *Seb a cédruson*, op.cit., p. 721.

⁹⁴⁸ EURÍPIDES: *Las Fenicias*, op.cit., p. 102.

⁹⁴⁹ "Imaginación, inspiración, evasión", *OOCC*, op.cit., p. 281.

⁹⁵⁰ FEAL DELIBE, Carlos: *Eros y Lorca*, op.cit., p. 123.

Eurípides⁹⁵¹ más específicamente que del teatro neoclásico⁹⁵² sin otorgarle el deber de una construcción metafísica.

Investigando las formas estructurales en las que se organiza el simbolismo de la escena de Lorca, Doménech llega al concepto del rito como la manifestación definitiva del lenguaje lorquiano⁹⁵³. Como la propuesta del crítico es un análisis de la imaginería lorquiana, no estudia en detalle las características de este rito. No obstante, la materia utilizada permite integrar el fenómeno de lo ritual entre los esfuerzos metateatrales del autor, en cuanto –igual que el frenesí desequilibrante de las *Bacantes* de Eurípides– la dinámica dramática no sólo resulta destructiva con respecto a los personajes, también se pone en cuestión la autenticidad de las costumbres (boda, romería, luto) que las obras escenifican, desvelan y trasfiguran simultáneamente. Lejos de representar meramente la crisis de la identidad entendida como propia de la condición humana, la ambigüedad moral y epistemológica de la escena lorquiana también determina las consecuencias de su posición inestable para indicar la fragilidad de los aspectos más fundamentales de la cultura y la sociedad humana.

Para aportar un último ejemplo en la multitud de marcos interpretativos posibles de las obras de García Lorca, es posible indicar que entre las secuencias de la composición de George Crumb ya mencionadas, *Ancient Vocies of Children*, un fragmento utiliza la nana de principios de *Yerma*. La acotación del drama resuelve el problema de la poesía dialógica con una sustitución: "como si hablara con un niño"⁹⁵⁴. Según la partitura de Crumb, en su obra se oye efectivamente la voz de un niño, pero en voz baja, como si se situara fuera de la escena de la representación. En este sentido, las variaciones de Crumb no sólo recomponen al mundo lorquiano entre las formas atonales de la música contemporánea demostrando una integridad posible fuera del contexto de Falla o de los cantautores populares. Su perspectiva, a su vez, también constituye la realización de las aspiraciones de la otredad, peculiarmente con el cuerpo ausente y el alma presente mediante la voz del hijo esperado por la protagonista. Sin embargo, en este trabajo sólo se pretende indicar las direcciones generales de la investigación lorquiana hacia las cuales su recepción húngara, según se desarrollaba en los capítulos anteriores, puede orientarse a continuación.

Un análisis detallado de las obras de García Lorca entendidas como representaciones

⁹⁵¹ Ver también otro estudio de FEAL DELIBE, Carlos: "Eurípides y Lorca: observaciones sobre el cuadro final de *Yerma*". En: Camacho Rojo, José María [ed.]: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, 2006. 345-355.

⁹⁵² Por ejemplo, para Ésquilo el destino como fenómeno del orden supera hasta el poder de la voluntad divina. Para Eurípides, no hay nada por encima de la violencia incidental, descontrolada e inescrutable.

⁹⁵³ DOMÉNECH, Ricardo: *García Lorca y la tragedia española*, op.cit., pp. 90-94.

⁹⁵⁴ "Yerma", *OCCC*, op.cit., p. 422.

de tal ausencia antropomórfica-posthumana ya sobrepasan los marcos de la tesis presente. No obstante, los capítulos anteriores tal vez podrán aparecer justificados considerando la amplitud de la perspectiva a la que se ha llegado a partir de ellos. A falta de un convencimiento de una posición absoluta desde la cual evaluar los resultados de la recepción de Federico García Lorca en Hungría, la conclusión de este trabajo articula la esperanza de que su contribución a futuras investigaciones será inspiradora en este sentido.

Apéndice

Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla

Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,
con una vara de mimbre
va a Sevilla a ver los toros.
Moreno de verde luna
anda despacio y garboso.
Sus empavonados bucles
le brillan entre los ojos.
A la mitad del camino
cortó limones redondos,
y los fue tirando al agua
hasta que la puso de oro.
Y a la mitad del camino,
bajo las ramas de un olmo,
guardia civil caminera
lo llevó codo con codo.

*

El día se va despacio,
la tarde colgada a un hombro,
dando una larga torera
sobre el mar y los arroyos.
Las aceitunas aguardan
la noche de Capricornio,
y una corta brisa, ecuestre,
salta los montes de plomo.
Antonio Torres Heredia,
hijo y nieto de Camborios,

Antonito el Camborio elfogatása a sevillai úton

Antonio Torres Heredia,
Camboriók fiu-sarja,
fűz vesszővel Sevilába
indul bikaviadalra.
Barna bőrű, zöld-hold-arcu,
sudáran és lassún ballag,
olajozott érces hajfürt
szeme-közét sugarazza.
Útja felén citromfáról
citromot szór a patakba,
zubálja, amíg a víz is
nem változik át aranyra.
Útja felén állt egy szilfa,
csendőr-járőr ült alatta,
onnan lesték, meg is lepték,
el is vitték megvasalva.

*

A mai nap nagyon lassú.
Félvállán a mai napnak
hosszan csüng a délután is
patakhabra, tengerhabra.
Kos Havának éjszakáját
esdi olajbogyók hamva,
ólom-ormot általugró
szellő röppen, kurta kanca.
Antonio Torres Heredia,
Camborók fiu-sarja

viene sin vara de mimbre
entre los cinco tricornios.

Antonio, ¿quién eres tú?
Si te llamaras Camborio,
hubieras hecho una fuente
de sangre con cinco chorros.
Ni tú eres hijo de nadie,
ni legítimo Camborio.
¡Se acabaron los gitanos
que iban por el monte solos!
Están los viejos cuchillos
tiritando bajo el polvo.

A las nueve de la noche
lo llevan al calabozo,
mientras los guardias civiles
beben limonada todos.
Y a las nueve de la noche
le cierran el calabozo,
mientras el cielo reluce
como la grupa de un potro.

Llanto por Ignacio Sánchez Mejías

1. La cogida y la muerte

A las cinco de la tarde.
Eran las cinco en punto de la tarde.
Un niño trajo la blanca sábana

fűzfavessző nélkül ballag
öt csákó közt, megvasalva.

Antonio, mondd, ki vagy te?
Volnál Camboriók sarja:
öt vérkutató fűrnél késed
sugarasan fölfakasztva.
Bitorlod a nevet, fattyú,
törvénytelen gyerek, az vagy.
Kipusztult a magányosan
hegyet járó cigányfajta.
Kés alszik a hideg porban,
porrá vált a villám rajta.

Este kilenc már az óra,
zárják dutyiba, lakatra.
Csendőrok társalognak
limonádét iszogatva.
Este kilenc már az óra,
kitekint a rácsok rabja:
mint a kényes csikó-tompor
ugy villószik az ég alja.

(traducción de László Nagy)

Síratóének Ignacio Sánchez Mejías fölött

1. Ökleltetése és halála

Délután öt órakor.
Pontosan délután öt óra volt.
A fehér gyolcslepedőt gyermek hozta

a las cinco de la tarde.
 Una espuerta de cal ya prevenida
 a las cinco de la tarde.
 Lo demás era muerte y solo muerte
 a las cinco de la tarde.

El viento se llevó los algodones
 a las cinco de la tarde.
 Y el óxido sembró cristal y níquel
 a las cinco de la tarde.
 Ya luchan la paloma y el leopardo
 a las cinco de la tarde.
 Y un muslo con un asta desolada
 a las cinco de la tarde.
 Comenzaron los sonos del bordón
 a las cinco de la tarde.
 Las campanas de arsénico y el humo
 a las cinco de la tarde.
 En las esquinas grupos de silencio
 a las cinco de la tarde.
 ¡Y el toro solo corazón arriba!
 a las cinco de la tarde.
 Cuando el sudor de nieve fue llegando
 a las cinco de la tarde,
 cuando la plaza se cubrió de yodo
 a las cinco de la tarde,
 la muerte puso huevos en la herida
 a las cinco de la tarde.
 A las cinco de la tarde.
 A las cinco en punto de la tarde.

Un ataúd con ruedas es la cama
 a las cinco de la tarde.
 Huesos y flautas suenan en su oído

délután öt órákor.
 Gyékénykosárban már ott állt a mész is
 délután öt órákor.
 Aztán halál – a halál létezett csak
 délután öt órákor.

És szél támadt, a vattát elsodorta
 délután öt órákor.
 A nikkelt, kristályt kiverte a rozsdá
 délután öt órákor.
 Galamb és leopárd, ím összezsapnak
 délután öt órákor.
 Egy comb tusakszik báva bikaszarvval
 délután öt órákor.
 A mélység húrjai már bongva-bongnak
 délután öt órákor.
 Arzénhangok rengenek a füstben
 délután öt órákor.
 Az utcasarkon csendsoportok állnak
 délután öt órákor.
 És áll a bika győztes szívvel, árván
 délután öt órákor.
 Mikor a hó-verejték kiütötte
 délután öt órákor.
 Mikor a jód az arénát bevette
 délután öt órákor.
 Halál rakott tojásokat a sebbe,
 délután öt órákor.
 Délután öt órákor.
 Pontosan délután öt órákor.

Keréken járó koporsó az ágya
 délután öt órákor.
 Sikoltanak fülébe csontok, sípok

a las cinco de la tarde.
 El toro ya mugía por su frente
 a las cinco de la tarde.
 El cuarto se irisaba de agonía
 a las cinco de la tarde.
 A lo lejos ya viene la gangrena
 a las cinco de la tarde.
 Trompa de lirio por las verdes ingles
 a las cinco de la tarde.
 Las heridas quemaban como soles
 a las cinco de la tarde,
 y el gentío rompía las ventanas
 a las cinco de la tarde.
 A las cinco de la tarde.
 ¡Ay qué terribles cinco de la tarde!
 ¡Eran las cinco en todos los relojes!
 ¡Eran las cinco en sombra de la tarde!

2. La sangre derramada

¡Que no quiero verla!

Dile a la luna que venga, que no quiero
 ver la sangre de Ignacio sobre la arena.

¡Que no quiero verla!

La luna de par en par.
 Caballo de nubes quietas,
 y la plaza gris del sueño
 con sauces en las barreras.

¡Que no quiero verla!
 Que mi recuerdo se quema.

délután öt órákor.
 Már fújt a bika, ott bömbölt előtte
 délután öt órákor.
 A fal haláltusától szivárványos
 délután öt órákor.
 És útban már az üszkösödés, bomlás
 délután öt órákor.
 Lágyéka zöldjén kinyílt lilium-fej
 délután öt órákor.
 Sebei izzó, vérző égitestek
 délután öt órákor.
 A tumultus az ablakot benyomta
 délután öt órákor.
 Délután öt órákor.
 ó, délutáni iszonyú öt óra!
 És minden órán: délután öt óra!
 És árnyékban is: délután öt óra.

2. A kiontott vér

Nem akarom látni!

Szólj a holdra, süssön már ki, jöjjön,
 Ignacio vérét a porondon beszitálni.

Nem akarom látni!

Tárul a hold, gőzölögnek
 felhők lankadt lovacskaí,
 álomi arénán fűzek
 hajlanak le a korlátig.

Nem akarom látni!
 Emlék perzsel, szóljon bárki:

¡Avisad a los jazmines
con su blancura pequeña!

¡Que no quiero verla!

La vaca del viejo mundo
pasaba su triste lengua
sobre un hocico de sangres
derramadas en la arena,
y los toros de Guisando,
casi muerte y casi piedra,
mugieron como dos siglos
hartos de pisar la tierra.
No.

¡Que no quiero verla!

Por las gradas sube Ignacio con
toda su muerte a cuestras.
Buscaba el amanecer,
y el amanecer no era.
Busca su perfil seguro,
y el sueño lo desorienta.
Buscaba su hermoso cuerpo
y encontró su sangre abierta.
¡No me digáis que la vea!
No quiero sentir el chorro
cada vez con menos fuerza;
ese chorro que ilumina
los tendidos y se vuelca
sobre la pana y el cuero
de muchedumbre sedienta.
¡Quién me grita que me asome!
¡No me digáis que la vea !

függönyözze el parányi
virágaival a jázmin!

Nem akarom látni!

Tehene a vén világnak
sírva a porondra áll ki,
végignyal egy véres arcot,
busa nyelve izzó kármin.
Îm, Guisando sziklaköböl
s halálból vésett bikái
bömbölnek mint két évszázad,
fáj nekik a földben állni.
Nem.

Nem akarom látni!

Ignacio vállán halál,
járja lépcsők garmadait,
hajnalt keres, nem találja,
vak éjszaka öble ásit.
Keresi kemény arcélét,
álomkép lett – szertemálik,
keresi szép testét – s vére
kitárulva rávilágít.
Ne üzzetek vérét látni!
Végignézni vérszivárvány
suhogását lankadásig,
grádicsokra, páholyokra
sütő pírja mint cikázik,
miként sajog bőrön, posztón
s lármás sokadalmat lázit!
Ki mondta, hogy kihajoljak!
Ne üzzetek vérét látni!

No se cerraron sus ojos
 cuando vio los cuernos cerca,
 pero las madres terribles
 levantaron la cabeza.
 Y a través de las ganaderías,
 hubo un aire de voces secretas
 que gritaban a toros celestes,
 mayores de pálida niebla.

No hubo príncipe en Sevilla
 que comparársele pueda,
 ni espada como su espada,
 ni corazón tan de veras.
 Como un río de leones
 su maravillosa fuerza,
 y como un torso de mármol
 su dibujada prudencia.
 Aire de Roma andaluza
 le doraba la cabeza
 donde su risa era un nardo
 de sal y de inteligencia.
 ¡Qué gran torero en la plaza!
 ¡Qué gran serrano en la sierra!
 ¡Qué blando con las espigas!
 ¡Qué duro con las espuelas!
 ¡Qué tierno con el rocío!
 ¡Qué deslumbrante en la feria!
 ¡Qué tremendo con las últimas
 banderillas de tiniebla!

Pero ya duerme sin fin.
 Ya los musgos y la hierba
 abren con dedos seguros
 la flor de su calavera.

Mikor támadták a szarvak,
 tárva várták pupillái.
 Szörnyű anyák ágaskodtak,
 szörnyen vágytak oda látni!
 S támadt rejtelmes fuvallat,
 szívták barmok fulladásig
 s bőgtek mennyei mezőkre,
 föl a kapitány-bikáig.

Nem látsz férfit Sevillában
 virtussal ki így elámít,
 nincs ragyogóbb kard e kardnál,
 tisztább szívre nem találsz itt.
 Oroszlánok erejével
 ereje csodásan játszik.
 S mint a remek márványtorzó:
 hordja a szellem csodáit.
 Ragyogó andaluz Róma,
 aranyod fején világít,
 ékes nárdus – mosolyában
 báj, okosság fölvirágzik.
 Ó, remekszép torreádor!
 Ó, hegyek közt óriási!
 Ó, kalászt becéző lelke!
 Ó, sarkantyús ércbokái!
 Ó, a harmatgyöngyház gyengéd!
 Ó, a vásárban királyi!
 Ó, szörnyű: verik a végzet
 végső gyászbanderillái!

Immár elpihent örökre.
 Rajta moha s fű cicázik.
 Bontogatják biztos ujjak.
 Koponyájából virág nyílt.

Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos,
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
corno una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.

¡Oh blanco muro de España!

¡Oh negro toro de pena!

¡Oh sangre dura de Ignacio!

¡Oh ruiseñor de sus venas!

No.

¡Que no quiero verla!

Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que se la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucenas,
no hay cristal que la cubra de plata.

No.

¡¡Yo no quiero verla!!

3. Cuerpo presente

La piedra es una frente donde los sueños
gimen

sin tener agua curva ni cipreses helados.

La piedra es una espalda para llevar al tiempo
con árboles de lágrimas y cintas y planetas.

Yo he visto lluvias grises correr hacia las olas
levantando sus tiernos brazos acribillados,

Immár a vére árad énekelve,
lapályra, rétre – rétek bús gulyáit
hökkenti, szaru-villák között siklik,
a tejködökből riadtan kiválik,
hullámzik, bukdos, csülkőkön, patákon
e mérhetetlen sötét vér-kanális,
hogy fenn, a csillag-Guadalquivir mellett
vértó legyen, tükör és viharzás is.

Ó, fehér fal, Spanyolország!

Ó, kín fekete bikái!

Ó, Ignacio kemény vére,

csalogány-artériái!

Nem.

Nem akarom látni!

Mert nincs kehely, hogy vére beleférne,
nincs fecskeszáj, hogy forrását inná ki,
nincs zúzmara, hogy csillaggá fagyassza,
nincs dal s liliom buzgását elállni,
nincs kristály s színezüst, hogy beborítsa.

Nem.

Nem akarom látni!

3. A teste itt van

A sírkő: homlok. Rajta az álmok
nyöszörögnek.

Kanyargó víz itt nincs, és nincs dérmarta
cédrus.

A sírkő: váll. Egy zordon világot, időt vonzsol,
könnyfákkal, szalagokkal, bolygókkal
ékesítve.

Ijedt esőket láttam, futottak tárt habokhoz,
föltartott gyenge karral rebegett mind az ég,

para no ser cazadas por la piedra tendida
que desata sus miembros sin empapar la
sangre.

Porque la piedra coge simientes y nublados,
esqueletos de alondras y lobos de penumbra;
pero no da sonidos, ni cristales, ni fuego,

sino plazas y plazas y otras plazas sin muros.

Ya está sobre la piedra Ignacio el bien nacido.
Ya se acabó; ¿qué pasa? Contemplad su
figura:

la muerte le ha cubierto de pálidos azufres
y le ha puesto cabeza de oscuro minotauro.

Ya se acabó. La lluvia penetra por su boca.
El aire como loco deja su pecho hundido,
y el Amor, empapado con lágrimas de nieve,
se calienta en la cumbre de las ganaderías.

¿Qué dicen? Un silencio con hedores reposa.

Estamos con un cuerpo presente que se
esfuma,
con una forma clara que tuvo ruseñores
y la vemos llenarse de agujeros sin fondo.

¿Quién arruga el sudario? ¡No es verdad lo
que dice!

nehogy magához rántsa a horgas, rideg sírkő,
mert minden porcot szétlök, de vért nem vesz
magába.

A kő befogad magvat, fondor ködöket,
nyirkot,
pacsirták csipkevázát, homályfarkasok
csontját,
s nem tár ki hangot, lángot, de tár sivár arénát,

csak új és új arénát, örök palánkok nélkül.

Ignacio, a délceg, itt fekszik, kiterítve.
Már vége. Mi történik? ó, nézzetek a testre:

halál kente be kénnel, a fejét kicserélte
fekete bikafejre: minotaurusz-fejre!

Már vége. Már a száján az esőlé beárad.
Behorpadt mellét kergén a levegő elhagyja.
A hó-könnyekben fürdő Szerelem íme árva,
üzekvő barmok tornyán kuporog, úgy
melegszik.

Mi az, ti mit beszéltek? A csend bűzhödve
nyugszik.

Egy bomló, omló testet látunk itt színről
színre.
Remekül tiszta forma, tegnap még
csalogányos,
ma rontva elborítják éktelen lukak, rések.

Ki gyúri szemfedőjét? Nem igaz, amit
mormol.

Aquí no canta nadie, ni flora en el rincón,
ni pica las espuelas, ni espanta la serpiente:
aquí no quiero más que los ojos redondos

para ver ese cuerpo sin posible descanso.

Yo quiero ver aquí los hombres de voz dura.
Los que doman caballos y dominan los ríos:
los hombres que les suena el esqueleto y
cantan
con una boca llena de sol y pedernales.

Aquí quiero yo verlos. Delante de la piedra.
Delante de este cuerpo con las riendas
quebradas.

Yo quiero que me enseñen dónde está la salida
para este capitán atado por la muerte.

Yo quiero que me enseñen un llanto como un
río

que tenga dulces nieblas y profundas orillas,
para llevar el cuerpo de Ignacio y que se
pierda

sin escuchar el doble resuello de los toros.

Que se pierda en la plaza redonda de la luna
que finge cuando niña doliente res inmóvil;
que se pierda en la noche sin canto de los
peces

y en la maleza blanca del humo congelado.

No quiero que le tapen la cara con pañuelos

Sarokban siratóját ne óbégassa senki,
riasztani a sátánt a sarkantyú se csöngjön.

Itt nem akarok mást, csak kitárult szemmel
nézni,

úgy látni ezt a testet, hogy él és nincs
nyugalma!

Lássam a keménytorku férfiakat itt körben,
akik csikót betörnek, vizeket zaboláznak,
akik ha énekelnek, egész csontvázuk zeng-
bong,
mert szájukban temérdek szikla és dörgő
csillag!

Körötte látnám őket, a kő előtt karéjban,
seregestől e drága szakadt-gyeplőjü testnél.

Akarom: igazítsák a kivezető útra
e kapitányt, kit gúzsba kötött, befont a végzet.

Tanítsanak meg engem folyóviz-áradású,

báránködökben zúgó mélységes siratóra,
hogy elsodorja innen Ignaciót, ne hallja

a bikák bömbölését, ideges fújtatását.

A hold-arénán vesszen, a hold üsző-szemébe,
a mozdulatlan, báva, kislányos ámulásba,
az éjszakába vesszen, halak közé a csöndbe,

fehér bozótként rezgő tünemény füstbe
vesszen!

Nem engedem, hogy arcát kendővel beterítsék,

para que se acostumbre con la muerte que
lleva.

Vete, Ignacio: No sientas el caliente bramido.
Duerme, vuela, reposa: ¡También se muere el
mar!

4. Alma ausente

No te conoce el toro ni la higuera,
ni caballos ni hormigas de tu casa.
No te conoce el niño ni la tarde
porque te has muerto para siempre.

No te conoce el lomo de la piedra,
ni el raso negro donde te destrozas.
No te conoce tu recuerdo mudo
porque te has muerto para siempre.

El otoño vendrá con caracolas,
uva de niebla y montes agrupados,
pero nadie querrá mirar tus ojos
porque te has muerto para siempre.

Porque te has muerto para siempre,
como todos los muertos de la Tierra,
como todos los muertos que se olvidan
en un montón de perros apagados.

No te conoce nadie. No. Pero yo te canto.
Yo canto para luego tu perfil y tu gracia.
La madurez insigne de tu conocimiento.
Tu apetencia de muerte y el gusto de su boca.
La tristeza que tuvo tu valiente alegría.

hadd szokja a hurcolt, hozzácsatolt halált is.

Ignacio, hát menj el! Ne halld a párás bőgést,
Aludj, repülj és nyughass! ó, a tenger is
meghal!

4. A lelke távol

Bikák és fügefák már nem ismernek,
sem házad lovai s a pici hangyák.
A délután s a gyermek nem ismernek,
mert meghaltál, mert elmentél örökre.

A sírkő vállalai már nem ismernek,
sem a fekete selymek, ahol bomlasz.
Elnémult emlékeid nem ismernek,
mert meghaltál, mert elmentél örökre.

Majd jön az ősz csigákkal és homállyal,
a köd fűrtjeit préselő hegyekkel,
de szemed fényét nem keresi senki,
mert meghaltál, mert elmentél örökre.

Mert meghaltál, mert elmentél örökre,
mint minden halandó, ki földbe tér meg,
mint minden halott, akit elfelednek,
akár a kutyát, ha dögkertbe dobták!

Nem ismer téged senki. Nem. De én dalollak.
Derítem glóriába arcéled gráciáját.
Tudásod érettségét dalommal dicsőítem,
mert ábrándod halál volt, a halál szájaíze,
s vitézlő vígságodra köddel vonult a bánat.

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que
nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

Soká születik párja – tán sose jön világra
ily andalúz, ily tiszta, kalandokban ily gazdag.
Elcsukló szavaimmal siratlak délceg fenség,
s a gyászos szél örökké reszket az olajfák közt.

(traducción de László Nagy)

Gyula Illyés:

Illyés Gyula:

Lápida

Síremlék

1

1

Entre armas

Fegyver között

"Por donde te llevaron luego..."
Torre y palacio tiemblan sin parar,
si tan sólo un ladrillo suyo es falso -
Y luego el camino se convirtió en mundo -
Desde allí donde tronaron los fútiles
y empujaron los muertos en la tierra
una serie de explosiones eterna
choca a la Tierra

"Amerre aztán elvezettek..."
Torony s palota egyre reszket,
ha csak egy téglája hazúg –
Aztán világgá nyúlt az út –
Onnan, hol a puskák dörögtek
s földbe lökték a holtakat,
örök robbanás-sorozat
rázza a Földet

2

2

La predicción se cumplió

Betelt a jóslat

La predicción se cumplió y se extendió;
ya tiene una vida propia.
El jardín, más salvaje, el paisaje, más árido,
el animal, más irascible.
Se acrecienta lo inevitable:
se concibe cual las células.

Betelt a jóslat és kiáradt;
él már önálló életet.
A kert vadabb, a táj sivárabb,
az állat ingerlékenyebb.
Az elkerülhetetlen duzzad:
nemzi magát, akár a sejt.

Arriba ánsares vuelan gruñendo,
 abajo un pueblo entero callado.
 Peleando con lo irremisible
 sólo hay una lámpara encendida en la noche:
 la de un sastre bajito. Cose tercamente
 ajustándose las gafas.

3

Sin marca

Un ave salvaje flota en equilibrio
 como el balance de la Justicia.
 Aunque inerte, se desliza cual rayo.
 Da vueltas buscando dónde empezar la lucha.
 El paisaje montañoso y seco está repleto
 de esqueletos, como las mentes y los
 corazones.
 El poeta yace en la tierra; como una fuente,
 brota y susurra aun en su sepulcro.
 Anhela subir a la luz del sol.
 Mas señores sordos y pueblo mudo.
 Le ensuciarían si le comprendiesen.
 "¡Ajeno!" en esto está su pureza.

(traducción de Ákos Szolcsányi)

László Nagy:

El caballito se despide

Ay, la nieve

la nieve remolina preciosamente

Főnt vadlibák hörögve huznak,
 lent egy egész nép szót sem ejt.
 Küzdve a föltarthatatlannal
 az éjben csak egy lámpa ég:
 egy kis szabóé. Konokan varr,
 föl-föltolva szemüvegét.

3

Jeltelenül

Egyensúlyban, mint az Igazság
 mérlege, leng egy vadmadár.
 Villámként siklik, noha áll.
 Köröz, nézi, hol kezdje harcát.
 A szikkadt bérc-táj csupa csontváz,
 akár az elmék és szivek.
 Földben a költő; mint a forrás
 sírjában is buzog, sziszeg.
 Vágyódik föl a napvilágra.
 De süket urak, néma nép.
 Bemocskolnák, ha értenék.
 "Idegen!" Ez a tisztasága.

Nagy László:

Búcsúzik a lovacska

335336

Jaj, a hó

gyönyörűen kavarg a hó

En el corral de tubos de metal ante el velo de nieve	Vascsó-karámban hó fátyolának
mi reverencia	bókolok
en pellizas y con pecas de barro en la cara	bundásan, sárszeplős arccal
dentro de mí chilla y gime consternada	bennem nyihog, tipródva nyög
la manada de la muerte	ménese a halálnak
mi tripa abollada: terror	horpasztott hasam: iszony
es la nieve que ofrece asilo, la nieve	hó itt az oltalom, hó
qué buena eres, nievita,	te, havacska jó vagy nagyon
mis labios de terciopelo mueven en pos tuya	bársony-ajkam érted jár-ke
en las diademas de mis patas, sobre el barro,	pata-pártámon, sár tetején
del corral de tubos de metal reluce mi pecho	vascsó-karámból fehér szügyem világol
blanco	
¿quién lo ve?	ki látja meg?
mi melena blanca sonora	zenélő fehér sörényem
enternecería a un lobo, mas nunca a un	ordast meghatna, embert soha
hombre	
la locura sin amo me golpea aquí	gazdátlanul itt üt a téboly
puedo lamentar por mi bridón perdido	zabolám sirathatom
relincho al cielo nevado	nyerítek a havazó égbe
salto una risa espantosa	félelmesen felröhögök
¿qué posará la brisa en mis ollares?	orrcimpámra a szellő mit ültet?
un olor a sangre vertiginoso	szédítő vérillatot
un pétalo rojo agarrándome	csimpaszkodó piros szirmot
el angelito de la muerte	a halál kisangyalát
Barbechos celestiales arados	Fölszántott égi parlagok
urgen mi muerte	sürgetik halálomat
en el cielo y en la tierra	égen és földön
me lanzan las letras del juicio	az ítélet betűit vetik elém
la ventana de la ley es fría	hideg a törvény ablaka
en balde la alientan mis pulmones	hiába leheli tudóm
la multitud de mis corderos de vapor se cuelga	sok pára-bárányom dér-koloncként
de las repisas como heladas pesadas	ott függ a párkányokon

jamás me librarán de mi destino	soha nem old el végzetemtől
ni mi amor ni mi asco	szerelmem, irtózatom
recuerdo ni ilusión	emlék, se ábránd
a mi corazón faltan fuerzas para proteger	óvásra szívem ereje kevés
la ley es dura	a törvény kemény
en este pleito	e pörben
mi boca es una escarapela de sangre coagulada	aludtvér-kokárda a szám

Me llenáis la cabeza de clavos	Fejemet szöggel televeritek
llevo una corona de acusaciones	viselek vádkoronát
yo, el rey de las angustias	én, a kínok királya
perduro vuestro miedo con una mueca	kivigyorgom félelmetek
me llamasteis gusano, a mí	féregnek engem címeztetek
gusanos de estrellas, vosotros	csillagok férgei, ti
os dan miedo mis dientes, codiciosos	fogaimtól féltek, mohók
os teméis por el pradero, por la esperanza	féltitek a rétet, reményt
por todo lo que es clorofilo	minden klorofilt
por los pilares frondosos de la vida	az élet leveles pilléreit
por los cabellos de vuestros vástagos	porontyaitok haját
por los hilos esbeltos de vuestras siembras	magvatok sudaras fonalait
todas las raíces	minden gyököt
que viven en lo rojo de vuestra sangre	ami véretek pírjában él

A mí vuestro espanto	Riadalmatok engem
me hizo crecer grande: me voy estallando	nagyra nevelt föl: pukkadozok
tan descabellada es la visión que me he hecho	olyan esztelen vízió lettem
no lo habría creído jamás	nem hittem volna soha
a mi cara de muchacho la habéis	fű-arcomból irtó
encantado en una careta apocalíptica	apokalipszis-pofát
y tremenda, mi sonrisa dorada	bűvöltetek, arany mosolyomból
la veis como un trapo deshecho	kolerás rongycafatot
colérico allá arriba:	láttok a magasban:
mis tendones van quebrando al aire verde	repegetik inaim a zöld levegőt
mi cuello de hoz corta a todas	sarló-nyakam lesarabol minden

las plegarias de camino a una estrella
 en los riscos amarillos de mis dientes
 el cielo veraniego cruje cual fideos
 aun adormecidos mis ojos
 os parpadean cuervos
 vuestro espejismo hace el hada
 mudo sobre mis rodillas
 me cuesta un paso y he aquí un sendero
 crepuscular
 bajo mi pata

¿Qué más pensáis sobre mí?
 Os multiplico la miseria
 yeguas enormes se frotan
 contra mis testículos arrancados
 mis vértebras erguidas no las enfrían
 ni las heladas polares
 ay que cuantas estrellas, tantas cabezas
 de potro llenan al espacio de relinchos
 ya ni es a la vida sino a banderas que devoro
 y no le quedan ni astillas
 digestiono la claridad, la idea
 es lo que ciega al cielo
 y sólo da luz el mantel del país
 como la sequía;
 mentisteis que estoy en el cielo
 pero aun si fuera un poder
 tan ruidoso y verdadero:
 vuestra envidia me haría caer
 la tormenta amarilla de vuestras almas
 me descompondría la carne
 revolviéndola hacia allá abajo
 como la tempestad al techo de la iglesia

csillagba tartó fohászt
 fogaim sárga bércein
 laskaként ropog a nyári ég
 bóbiskolva is hollókat
 pillogat rátok szemem
 délibábotok térdemen
 zajtalan tündérkedik
 dobbantok és alkonyi sáv lesz
 a patám alatt

Mit képzelték még rólam?
 szaporítom nektek a nyomort
 dörgölődznek dög nagy kancák
 rugaszkodó heréim elé
 nem hűti le hágó gerincemet
 sark-övi fagy
 ó, ahány csillag, annyi csikófej
 nyeríti tele az űrt
 már nem is életet: zászlót zabálok
 nem marad torzsája sem
 világosságot, eszmét emésztek
 abba vakul bele az ég
 s csak az ország abrosza világol
 akár az aszály –
 főlhazudtatok engem az égre
 de ha volnék oly dobogó
 valódi hatalom, úgy is:
 irigységtek rontana le
 lelketek sárga vihara
 húsomat bomlasztaná
 forgatná mélyre, akár
 a szélvész a templomtetőt

Obligada a la tristeza heme aquí
 que nadie me alimenta ni me da de beber
 soy hueso de voces secas en el polvo, en
 verdad
 ya no reluce sino mi fiebre

Ay que vuestra dulzura
 ay que lo suave de vuestras palmas
 el patio histórico de vuestro corazón:
 me habéis atado allí
 a mi ser lo ha hecho puta dulce
 la música azucarada de vuestro balbuceo
 podían llorar mi patria, mi mundo,
 la hierba, el agua y el viento
 vuestra cara llegó a ser mi sol magnético
 y vuestro tambor embriagante mi luna
 vuestra alma atrevida se sentó en mí
 montó a mi espina dorsal la llama
 vuestro bridón que hiere a la boca
 me hizo sentar el trasero al suelo
 me echó a volar por donde los cometas
 la cresta de mena de vuestros tobillos
 la distancia de años luz
 gime vencida por mis tendones
 soy el dios de los que corren
 ídolo adornado y vigoroso
 estrella de bárbaros
 batidores de lagos de sangre mis piernas
 suspiro comenzado, el siseo de una flecha
 me cepilla la melena asustada
 y dan vueltas sobre mis nalgas
 un cuento y un buitre

La leche materna y el mar hacen música

Szomorúságra szorítva immár
 nem etet senki, nem itat
 porban kattogó csont vagyok, így igaz

már csak a lázam ragyog

Jaj, a ti édességtek,
 jaj, a ti tenyeretek simasága,
 szívetek történelmi udvara:
 bekötöttetek engem oda
 lényemet édesre kurvította
 dödögéstek cukros zenéje
 zokoghatott hazám, világom
 a fű, a víz meg a szél
 arcotok mágnese napom lett
 mámorító dobotok a holdam
 vakmerő lelketek rámült
 meglovagolta gerincem a láng
 szájtépő zabolátok
 rogyasztotta tomporom a földre
 röpitett üstökösök útján
 sarkatok ércstaraja
 fényévek távola
 inaimtól jajgat legyőzve
 rohanók istene vagyok
 ékes, eleven idol
 barbárok csillaga
 vértavak habverője a lábam
 iramodó sóhaj, nyíl sziszegése
 fészüli rémült sörényem
 s kövéren kereng faromnál
 mese és dögkeselyű

Anyatej muzsikál s tenger

en mis oídos un ruido perpetuo
 el farfallo de salvajes
 el flujo de perlas sustituibles
 se rompen campanas
 chillan telas de seda rajadas con dagas
 el tirano gritando
 el vendado aúlla
 su canto invernal es el tiriteo de dientes
 su primavera es el susurro de secretos
 oigo que en el verano de grillos
 el cable de una bomba se arrastra sobre la
 pólvora
 una bandera suspira hacia el cielo
 perros que destruyen sepulcros ladran
 de mi cuello cuelga un
 despertador robado y hace tictac

En las bóvedas cóncavas de iglesias
 los murales se destiñen
 mis ojos moradas viven
 escrita en su manzana hinchada
 mi manto como espuma
 si un rayo pinta venas sobre las ingles del cielo
 como un árbol de sangre enmarañado
 sobre las espaldas de mártires en la penumbra
 brilla un frío asesino
 la banda de vientos se hiela de pie
 un bosque de cristal se arrodilla sobre la nieve
 ay cuántas lanzas
 el vapor de lucha se se congela en rococó
 mis tripas abiertas son el edén
 mis gusanos intrínsecos sois vosotros
 chupad mis savias, mi calor
 matándoos me vais matando a mí también

füleimben örökös lárma
 vadak dadogása
 pergése a csere-bere gyöngynek
 harangok szakadnak
 törrel hasogatott selymek sikoltnak
 ordibál a zsarnok
 jajveszékel a gúzsbakötött
 téli dala fogvacogás
 tavasza a titkok susogása
 hallom: a tücskös nyárban
 gyújtózsínór kúszik a puskaporra

 zászló sóhajt az égig
 sírbontó ebek csaholnak
 nyakamon a rablott
 vekkeróra csüngve ketyeg

Templomok homorú boltozatán
 kifakul a freskó
 él az én lila szemem
 dudorodó almájára írva
 palástom a hab
 ha az ég ágyékát erezi a villám
 mint ágbogas vérfa
 vértanuk hátát a homályban
 élet-irtó hideg ragyog
 megfagy a rezesbanda állva
 üvegerdő térdel szügyig érő hóra
 ó, mennyi dzsidás
 rokokóvá a csatagöz dermed
 fölívott hasam az edén
 furakvó férgeim ti vagytok
 szívjátok édes nedveimet, hőmet
 gyilkolva egymást engem is öltök

el interés no deja de volver a crearme
 que las líneas sigan echando rayos
 que la pradera blanca no llore sin arar
 que la siembra florezca, que los montones
 dorados de la cosecha vuelvan a quemarse

En el humo y en la astilla
 mi hermosura es la nostalgia del tirano
 un himno alzado sobre la rienda de seda
 soy el alivio de sus vasoespasmos
 y es mi nieve cuyo murmullo calma su infierno
 cuando le atormenten sus pesadillas
 fantasea sobre mi lanceta viva
 en sus damas cuando relincho un mayo
 arrullan y se mosquean
 encebollados en velas dan vueltas
 sobre la tierra y le dan
 puñetazos pretenciosos

El cuerpo rosado de reyes, príncipes,
 condes se me quita podrido
 en trozos grandes
 vuestra gloria es una herradura en mi pata
 de plata y de pelícano
 la manta en mi espalda es una casulla de misa
 entre las rodillas de nuevos vencedores
 sigo el baile profano
 con la farfulla de la esperanza
 entre el voto de cañones bailo
 sobre la sangre o en primavera de farsa aun así
 en el arco de cejas alzadas
 hasta el cenit bailo
 tragando los relojes de oro crudos
 de los huevos de pintada rotos en mi boca

újrateremt mindig az érdek
 villámo!jon tovább a küllő
 fehér mező szántatlan ne sírjon
 vetés virítson, aranyasztag gyomrát
 koncolhassa újra a tűz

Füstben, üszökben
 szépségem a zsarnok nosztalgiája
 selyemszalag-gyeplőn ágaskodó himnusz
 én oldom fel érgörcseit
 s poklát suhogó havam csitítja
 rémálmai ha gyötrik
 ábrándja eleven dárdám
 hölgyeire ha májust nyeritek
 búgnak, duzzognak
 fátolba-csavarodva a földet
 hengerezik és követelőzve
 ököl!lel a földet ütik

Királyok, hercegek, grófok
 rózsateste nagy darabokban
 lerohad rólam
 glóriátok patkó a patámon
 ezüstözött, pelikános
 miseruha hátamon a csótár
 új győztesek térdei közt
 járom a táncot profánul
 a remény makogásával
 ágyúk szavazata közben járom
 vér fölött is tréfás tavaszban
 zenitig vont szemöldökök
 íveiben a táncot
 a számba ütött gyöngytyúk-tojások
 nyers aranyóráit lenyelem

tomando vino desde la botella
 bailo
 qué más me dan las revelaciones
 de los aeroplanes
 tanques dan vueltas riéndose
 meneando sus cuellos de tubo de mi danza
 bailo
 en la tormenta de plumas
 de edredones arrastrados al aire libre
 junto a un castillo donde brilla
 la fecharia como el sacramento
 de una ametralladora adornada con oraciones
 burguesas

Eres la embriaguez de mi nariz, flor de
 alforfón
 olor a verano, cuesta de miel
 pero aun a través de un bosque de romeros
 puedo oler al bruto velludo
 en la cabellera de mujer agradable
 al Cristo de burbujas de sangre
 a través de las cortinas de mayo
 el olor del mosto pasado en vinagre
 el escudo de pus sobre la tintorería
 con la bandera del asco
 sois vosotros que me golpeáis en la nariz
 aunque os estrechéis hasta el cielo

Si me dais agua limpia para la sed
 y comida pura para
 el hambre
 os lo agradezco:
 que me gastéis con el tiempo
 pero a lo sucio lo escupo

vedelem a bort is palackból
 járom
 a repülők jelenéseitől
 nem esem térdre
 forgódó tankok röhögve
 csóválják cső-nyakukat e táncról
 járom
 az ég alá kicipelt dunyhák
 tollzivarában
 kastély tövéen hol závarzatával
 ragyog mint a szentség
 a burzsuj-föhásztól szalagos
 davaj-gitár

Mámor vagy orromnak hajdina virága
 nyár szaga, mézes dombhát
 de rozmaring-erdőn át is
 a prémes dúvadat megérezem
 jószagú asszonysörényben
 a vérbuborékos Krisztust
 május függönyein át
 szagát az ecetté rontott mustnak
 patyolaton címerét a gennynek
 az undor lobogójával
 ti üttök engemet orrba
 az égig hiába ágaskodok

Szomjamra tiszta vizet
 éhemre tiszta eledelt
 ha adtok
 megköszönöm szépen:
 csigázzatok ronggyá az időben
 de szutykost kiköpök

al puchero sangrado lo echo del mundo
 que no me hace falta
 qué me importa si esta manía me va
 consumiendo
 y si me deja el sabor de la vida
 la sal de sangre condensada
 sobre la lápida de inocentes
 jamás ha sido mi condimento

Recuerdos de caricias y del azote
 me gastan los nervios
 brisas y vendeuales
 mis huesos se llenan
 de tiroteos hasta rajarse
 mis músculos de espadas
 viene la epidemia
 en mis toses una estrella da saltos
 la sarna mata la hierba de mi cutis
 y me impone sus piedras azules
 me duelen los marcos de su yerra
 me pinchan las letras de los diplomas
 el enjambre de descarados veraniegos
 se hincha rojo sobre mí
 lo aguanto nervioso
 pero entre manos de mercaderes me vuelvo
 loco

No es al arcoiris sino a mí
 a quien habéis ensillado
 ningún arcoiris sangrará por vosotros
 no le saldrá espuma
 ¿quién prenderá fuego abajo de mi vientre?
 ¿quién domará el sacramento de la lealtad?
 Ay que vuestra dulzura

véres edényt a világból kilökök
 nem kell
 bánom is én ha sorvaszt e mánia

 s elhagy az élet íze
 ártatlanok sírkövén
 kiütő vérsó
 fűszerem nem volt soha

Simogatás és korbács
 emlékei járnak idegeimre
 szellő meg szélvész
 fegyverdörejjel repedésig
 megtelik csontom
 kardokkal izmom
 jön a ragály
 göthömben ugrál a csillag
 irhám fűvét irtja a rüh
 és rámrakja kék köveit
 fáj a beléütött bélyeg
 oklevelek betűi szúrnak
 rajokban a nyári pimaszok
 pirosra dagadnak rajtam
 idegesen állom
 de csizár-kezek közt megőrülök

Nem szivárványra, de énrám
 csatoltatok nyeretget és hámot
 szivárvány értetek nem vérzik
 tajték nem üti ki
 hasam alá tüzet ki gyújt?
 a hűség szentségét ki töri föl?
 Jaj, a ti édességtek,

ay que lo suave de vuestras palmas

Apariencia, desaparece en tu tumba
 una sirena de acero me chilla
 desde los techos y las torres
 de todas las crestas del mundo
 suena la sirena
 sirenas, queridas sirenas mías
 no lo dejan, son salvajes
 me pinchan y me taladran
 me insertan sus cuerdas
 por mis tímpanos tocando música
 mi máxima aflicción:
 que mi figura y mi organismo
 ya es un diseño técnico
 de mi proyección sobre la utilidad
 distorsionada
 nació un milagro, un milagro
 un estómago metálico, un estómago
 que come y digiere petróleo, electricidad y
 átomos
 un estómago que vive en el heno de seda
 del espacio, que devora paneles solares
 unos pulmones metálicos cuyo relincho
 atraviesa mundos
 mis entrañas y venas son tubos metálicos
 mis artejos y muñecas son cojinetes
 en aceite color viola
 mis fémures se chocan a un compás
 voláis sobre mis alas
 de cuento copiadas
 quién sabrá adónde

Yo quería ser hombre

jaj, a ti tenyeretek símasága

Sírodba tűnj, tünemény
 acélsziréna visítja rám
 tetőn és tornyon
 a világ minden taraján
 sziréna szól
 szirének, drága sziréneim
 nem hagyják abba, vadak
 szúrnak és fűrnak
 dobhártyáimon drótjaikat
 áthúzza belémzenélik
 legnagyobb döbbenetem:
 mert idomom, szervezetem
 mérnöki ábra már
 hasznosra torzult vetületemből
 csoda jött a világra, csoda
 fém-gyomor, benzint, áramot
 atomot evő és bontó gyomor
 az űr selyem-szénáján élő
 napelem-zabáló gyomor
 fém-tüdő, fáradhatatlan
 átnyerít világokat
 fém-csövek a beleim, ereim
 forgóm és csuklóm a csapágy
 violaszín zsírban
 ütemre lökődnek combcsontjaim
 szálltok lemásolt
 mesebeli szárnyaimon
 ki tudja hová

Én ember akartam lenni

es lo que será la máquina de repente
 copiándoos
 distorsionándoos hacia ser más útil
 siendo el milagro de milagros
 robándoos el cerebro y el corazón
 mil veces más codicioso
 qué de flexibilidad qué de silencio
 sólo murmura y hace tictac
 sopla al mundo de lámpara
 apaga al cerezo floreciente
 seduce a la cruz de mayo
 la música se ha vuelto una roca
 la danza y la bebida
 inhala a las banderas
 a los cirros, confunde
 el invierno y el verano en vuestras cabezas
 lo útil y lo inútil
 con su tictac en el mar, en el desierto
 tictac en las estrellas
 y vosotros en posición de firmes e impotentes
 he aquí el himno magnético
 he aquí el himno paralizante
 sobre la tierra todos en posición de firmes
 y comen los gusanos
 y vienen en grandes masas las pirañas
 del aire: los bichos alados
 billones de dientes y garras
 y suben al hombre esbelto
 y le devoran de golpe
 la mujer todo encajes se vuelve aguanieve
 y hacen polvo al futuro
 se llevan al bebé cual crisálida
 muere antes que su chillido

az lesz hirtelen a gép
 titeket másol,
 hasznosabbra torzít
 a csodák csodájaként
 elrabolva agyatókat, szíveteket
 ezerszer mohóbb
 micsoda ruganyos, micsoda halk
 csak duruzsol s ketyeg
 elfujja a lámpavilágot
 kioltja a virágzó cseresznyefát
 szemet vet a majálisra
 szikla lett a zene
 a tánc és ital
 szívja magához a zászlókat
 bárányfelhőket, összekavar
 telet és nyarat a fejetekben
 hasznost meg haszontalant
 ketyeg a tengerben, sivatagban
 ketyeg a csillagokon
 és ti vigyázzban, tehetetlen álltok
 íme, az igézetes,
 íme a bénító himnusz
 a földön mindenki vigyázzba állt
 és esznek a tetvek
 jönnek nagy gomolyokban a lég
 piranhái: szárnyas bogarak
 billió fog és karom
 fölkapva a sudár férfit
 elemésztik hirtelenül
 dara lesz a csupa-csipke nő
 és porrá eszik a jövőt
 bábként viszik a pólyásbabát
 sikolyánál is előbb hal el

Ay de mi alma perturbada
 mis ojos feos de juicio
 profeta de los condenados soy
 no os temáis
 se me puede escupir

Desde el corral de tubos de metal relinchos
 amenazas en vano
 si los carniceros triturados en la rueda
 chocan sus alas de estaño
 y ya descuartizarían mi vida así:
 toma la piel, la carne, los huesos
 no me dejes fuerza mía
 que no caiga de narices antes de tiempo
 recorro las praderas verdes
 margaritas pegadme el corazón
 que me agrada
 gatitos de flores de álamos
 agarraos bien sobre mi espalda
 y mi melena con vuestras
 garracitas que vamos corriendo
 ante mis ojos no son hachas que caen
 mariposas enormes, rojas como llamas
 amarillas moradas
 todas las cartas felicitan
 al país de mis venas
 el diluvio de fluidos al placer de mi sangre
 la música diamantina de los grillos a mi fuego
 el rayo y el viento
 se rompen para volverse música
 sobre mis rodillas
 se extienden sobre el rumor del agua
 mis alas y también mis cabellos pueden
 reposar

Ó, én háborodott lelkem
 ítéletes rút szemeim
 siralomházi próféta vagyok
 ne féljeteK
 rámköpní szabad

Vascsó-karámból nyihogás
 fenyegetés is hiábavaló
 ha a kerékreszerelt mészárosok
 pléh-szárnyaikat összeütik
 s már darabolnák életemet így:
 itt a bőr, itt a hús, itt a csont
 ne hagyj el engem erőm
 nehogy orraessek idő előtt
 befutom a zöld mezőket
 margaréták, verjeteK szíven
 jó az nekem
 nyárfák virág-cicái
 hátamon, sörényemen
 édes kis karmaitokkal
 kapaszkodjatok jól, mert futunk
 szememnél nem a bárdok suhognak
 óriás lepkék, lángpirosak
 sárgák lilák
 ereim országát üdvözli
 minden levél
 nedv-özön a vérem örömét
 a tücskök gyémántzenéje tüzem
 s zenévé töreti magát
 a sugár meg a szél
 a térdeimen
 kiterülve a víz dőrejére
 szárnyam és hajam is pihenni tud

mientras que ando cándido
 el águila extendida entre dos montes
 se cierra las alas
 y sigue de pie mi cabeza agachada
 de mi mirada se espanta
 el beleño y en vez de veneno
 se le antoja secretar azúcar;
 me sorprende la noche, envía humos
 opacos para soñar y callarse
 paso dentro del jazmín floreciente
 polen, pinta en bota de oro
 a esta cabeza feliz

Ay la nieve
 la nieve remolina negra
 hasta a mis dientes
 los moléis

(traducción de Ákos Szolcsányi)

Sándor Csoóri:

Esconded al milagro

Todo está tan desnudo y calculado.
 ¡Esconded al milagro para que llegue a
 quererlo!
 Como mantises de cabeza triangular, las
 explicaciones devoran al mundo agitadas.

Ya nada me hace palpar el corazón.
 Miro a los milagros que deshacen al cielo
 como a las ropas premamá, a los elefantes de

s míg ballagva szelíden járok
 a két hegy közt kifeszült sas
 becsukja szárnyait
 s lehajtott fejemet követi gyalog
 pillantásomtól a gyilkos beléndék
 megretten s méreg helyett
 szívesen termelne cukrot –
 meglep az éjszaka, opált ködöl
 álmodni, hallgatni
 belépek a virágzó jázmin közé
 virágpör, fessed aranycsizmává
 e boldog fejet

Jaj, a hó
 feketedve kavarog a hó
 még a fogaimat is
 megőrlitek

Csoóri Sándor:

Rejtsétek el a csodát

Olyan meztelen minden s olyan kiszámított.
 Rejtsétek el a csodát, hogy megszeressem!
 Mint háromszög-fejű sáskák, idegesen
 fölزابálják a világot a magyarázatok.

Nem kapok szívdobogást már semmitől sem.
 Úgy nézem meg az égbontó csodákat,
 mint zsákruhás nőt, labdázó elefántot,

circo,

impaciente, nervioso y temporal

y no dejo de buscar un loco dentro de mí
un san Francisco que habla a máquinas y
continentes:

un aficionado de boca incurable quien sufre

si no tiene un secreto peligroso y un sueño
irremisible,
porque así no tiene esperanza tampoco; sólo
le va cayendo

el sol, como a la hierba impresionada y a
caretas tenebrosas de piedra.

Carmina burana

¡Cuántas vidas tengo, Dios mío!
mi casa está aquí y allí, mi pan,
he dejado a mi mesa en luz lunar, a mi silla
en heladas,
a mis ojos en luto doliente.
Pastor de días holgazanes:
soy el Siempre, soy la Nada,
en noches rotas una mujer duerme conmigo,
o el infinito fatigado y de sudor como perlas.
En Buda o en Pécs, da igual;
me ilumino donde mi humor se estropea,
me animo donde otros se vuelven flojos
y cogen el vino y la tristeza o pastillas.
Igual si tuviera un hogar
y un asilo tierno se creciera junto a mí cual
musgo,
este mundo como la miel me encontraría

türelmetlenül, dűltan, ideiglenesen

s egy őrűtet keresek magamban folyton,
gépeknek, földrészeknek beszélő
szentferencet:

gyógyíthatatlan szájú rajongót, ki szenved,

ha nincs veszélyes titka s kivédhetetlen álma,
mert így reménye sincs – zuhog csak rá a nap,
mint lenyűgözött fűre, ijesztő kőpofákra.

Carmina burana

Hányfelé élek, istenem!
a házam itt van, ott a kenyérem,
asztalom holdsütésben, székelem fagyban,
szemem sajduló gyászban hagytam.
Csellengő napok pásztora –
vagyok a Mindig, vagyok a Soha,
szakadt estéken nő alszik velem,
vagy a gyöngyöződő, kifáradt végtelen.
Budán vagy Pécsen, egyre megy –
ott gyúlok föl, hol kedvem tönkre megy,
ott éledek, hol mások föllazulnak,
borért és bánatért vagy altatókért nyúlnak.
Talán ha volna otthonom
s körülmoházna gyöngéd oltalom,
ez a világ mézesen rámtalálna

y como su hijo dulce, me devoraría con gusto. s mint édesfiát, jóízűn föl zabálna.
 Pues vivo como puedo vivir, Hát élek, ahogy élhetek,
 canto una canción como estudiante antiguo, avas deákként mondok éneket,
 mi garganta cruje, sus cuerdas son membranas torkom reszel, hangszálam sodrott birkahúr –
 de oveja:
 ¡Jamás seré jefe de partido ni casero nem leszek soha pártfő, se tisztos gondnok úr!
 respetable!

Visión de febrero

Februári látomás

*En el año decimoquinto de la muerte de
László Nagy*

Nagy László halálának tizenötödik évében

¿Quién baila sobre tu sepulcro, László, Ki táncol a sírodon, László,
 tan pronto por la mañana? Tal vez hasta sus kora reggel? Zúzmarás tán még
 talones
 están cubiertas de escarcha. Como sus dientes, a bokája is. A foga, a tarkója,
 su nuca, su puño resacado. Pero golpea, a másnapos ökle. De döngöli, döngöli
 golpea
 con sus pies a la arcilla vil, como si lábbal a bitang agyagot, mintha
 aspirara a tus sienes. Como si a ese a halántékd kellene neki. Mintha az a
 otro vacío abierto en lugar de tu corazón, szívéd helyén kinyíló, másik űr,
 en el cual orbitan planetas azules como melyben kőkényszem-bolygók és
 endrinos
 y lunas argentinas como relojes de bolsillo. ezüst zsebóra-holdak keringenek.
 A través de ramos calvos y una niebla fina Csupasz ágakon és finom ködön át
 quedo mirando a ese vago minúsculo, bámulom csak a kis duhaj sehonnait,
 al bailarín del cementerio: grita, a temető parkett-táncosát: gajdol,
 relincha, aplaude y lanza nyerít, csettetget s csókokat
 besos a los cuervos atentos en la distancia. dobál a távolról figyelő varjúknak.
 Hasta sus dedos largos e impregnados de Még hosszú, nikotinos ujjai is
 nicotina
 bailan con él en la niebla. El gusano táncolnak vele a ködben. A lábba állt,
 erguido e infértil, pienso sobre él meddő giliszta – gondolom róla

conmovido. Igual hasta tu muerte
 le da envidia y tus palabras de cortejo,
 que siempre hacía que la leche salga de
 las damas de carnes flexibles... László,
 ¿tú oyes en absoluto estas patadas
 crepusculares? ¿Este baile de odio?
 El ruido de los pies helados y el de las palmas
 de la mano azules? ¿O sólo soy yo el que lo
 oigo, yo,
 a quien le informan del fin del mundo
 cada día?

(traducción de Ákos Szolcsányi)

István Baka:

Poema amoroso

Mi Dama de cara de nevada,
 ¡cubre mi siembra de escalofrío!
 ¡Cae y nieva tu parche blanco
 sobre mis terrores abiertas!

Porque la Luna arriba es un sonreír malvado
 y como las babas de idiotas, se le cae la luz.
 La contemplo tiritando – ¿acaso Dios
 se ha vuelto estúpido por su propia
 indiferencia?

Teje, telar de aguacero,
 una vela tan densa que me oculte
 que, contra mi destino, me he negado
 a proliferar en este mundo como mala hierba.

megrendülve. Talán még a halálotat is
 irigylt tőled s mézes, udvarló szavaidat,
 melyektől a ruganyos húsú hölgyek
 teje mindig megeredt... László,
 hallod te egyáltalán ezt a hajnali
 dobrolást? Ezt a gyűlölet-táncot?
 A zúsmarás lábak csattogását és az indigókék
 tenyerekét? Vagy csak én hallom, én,
 kinek naponta megüzenik a világ végét?

Baka István:

Szerelmesvers

Hóhullás-arcú Asszonyom,
 vetés-didergésem terítsd be!
 Zuhogj, havazd fehér kötésed
 feltépett rettegéseimre!

Mert fõnn a Hold gonosz vigyorgás,
 s mint hülyék nyála, csorg a fénye.
 Reszketve bámulom - az Isten
 belehülyült hát közönyébe?

Szõjjél, te Zivatar-szõvõszék,
 oly sűrű leplet, hogy ne lásson,
 ki sorsom ellen megtagadtam
 gyomként tenyészni a világon.

<p>Hiélame para que no me derrumba, o ¡venda mis ojos vacíos como ríos salvajes (si no me puedes defender) con tu pañuelo blanco, Amor!</p>	<p>Dermesz meg, hogy szét ne omoljak, vagy vadvíz-üresség szemem kötözd be, hogyha meg nem óvhatsz, fehér kendőddel, Szerelem!</p>
---	--

<p>Y venga tu reino, santificado sea tu nombre... Como al pan, rompe a mi muerte y devórala para que me una a ti.</p>	<p>És jöjjön el a Te országod, szenteltessék a Te neved... Mint kenyeret, törd meg halálom s fald fel, hogy egy legyek veled.</p>
---	---

Balada

El camino de plata de la luna sobre el lago
no lo pises chica hermosa

Me tengo que ir no me detengáis
me tengo que ir le tengo que encontrar
no crujes amapola seco en el viento
que no se oye su llamada
no os escondáis margaritas
botones de perla de su camisa
no me hiráis amapolas envidiosas
uñas de putas pintadas de rojo
me tengo que ir le tengo que encontrar
me tengo que ir no me detengáis

Del tul de la luna se hará tu vela
de novia chica hermosa
tu ropa acaba rota por las garras
de conchas chica hermosa
tu seno virgen será golpeado
por mazas de agua peludas

Ballada

Hold ezüst útja a tavon
ne lépj rá szép leány

Mennem kell ne tartsatok vissza
mennem kell meg kell őt találnom
ne zörögj mákgubó a szélben
hívó hangját nem hallani
ne bújjatok el margaréták
ingének gyöngyházgombjai
ne szaggassatok pipacsok irigy
kurvák vörösre mázolt körmei
mennem kell meg kell őt találnom
mennem kell ne tartsatok vissza

Hold tüllje lesz menyasszonyi
fátyolod szép leány
ruhádát kagylók karmai
megtépik szép leány
szűz öledet megökleli
nádtorzsa szőrös buzogány

no es lo blanco de los ojos de tu amante
sino un pez que brilla en la noche
no te bajes entre nosotros en la profundidad
quédate en la orilla chica hermosa

Del tejido de la noche cosido a la prisa
salta la luz estelar como un cabo suelto
lo deshago y coseré de él
una manta pesada para nuestra cama
lo deshago y coseré de él
un vestido negro de novio
lo rompo con la estrella polar y fabrico
una cuerda de plata de la luz lunar
me tengo que ir no me detengáis
no puedo esperar más

Lo deshaces chica hermosa y de él
podrás coser un velo de muerte
sobre la tapa del ataúd
tu nombre será escrito de estrellas
no pises chica hermosa sobre el lago
el sendero de la luna es una trampa una trampa

Me tengo que ir mi anillo está perdido
si no lo encuentro otra se lo pondrá
he perdido una zapatilla también
cómo llegaré junto al altar así
mi velo se mece sobre el lago
qué más me da si es una trampa
aunque me hunda por el camino de la luna
qué más me da si es una visión

El agua formará anillos
sobre tu cuerpo tu zapatilla blanca

nem kedvesed szemefehérje
hal villan át az éjszakán
ne ereszkedj közénk a mélybe
maradj a parton szép leány

A sebtiben varrt éj-szövetből
a csillagfény mint férc kilóg
fölfejtem én varrok belőle
ágyunkra súlyos takarót
fölfejtem én varrok belőle
fekete vőlegényruhát
böködöm Sarkcsillaggal sodrok
a holdfényből ezüstfonált
mennem kell ne tartsatok vissza
nem várhatok tovább

Fölfejtéd szép leány belőle
varrhatsz majd halotti lepelt
a súlyos koporsófödélre
csillaggal íratik neved
ne lépj rá szép leány a tóra

Mennem kell gyűrűm elveszett
ha nem lelem felhúzza más
fél pár cipőm is elmaradt
oltár elébe hogy megyek
fátylam is elring a tavon
mit bánom én legyen csalás
hold útján bár elsüllyedek
mit bánom én ha látomás

Gyűrűzik majd tested felett
a víz fehér cipőd a hold

se quedó en el lodo de la luna y de las nubes
 no te la podrás poner
 no pises sobre el lago chica hermosa
 el amor es una trampa una trampa

Me tengo que ir le tengo que encontrar
 me tengo que ir no me detengáis
 no me hiráis amapolas envidiosas
 uñas de putas pintadas de rojo
 no os escondáis margaritas
 botones de perla de su camisa
 no cruces amapola seco en el viento
 que no se oye su llamada
 aun pasando barreras afiladas como
 sierras llegaré a él
 en lluvias que clavan a pueblos
 a la tierra regresaré a él
 Pagaré a Caronte con las monedas
 de mis ojos y travesaré a él
 me tengo que ir que le encontraré seguro
 me tengo que ir no me podéis detener

El camino de plata de la luna sobre el lago
 se ha abierto debajo de ti chica hermosa

Abrázame mi novio lago
 no llores por mí madre mía

(traducción de Ákos Szolcsányi)

István Baka:

La chica que flota sobre el valle

felhők sarában elmaradt
 lábodra föl nem húzhatod
 ne lépj a tóra szép leány
 csalás a szerelem csalás

Mennem kell meg kell őt találnom
 mennem kell ne tartsatok vissza
 ne szaggassatok pipacsok
 kurvák vérvörös körmei
 ne bújjatok el margaréták
 ingének gyöngyházgombjai
 ne zörögj mákgubó a szélben
 hívó hangját nem hallani
 határok fűrészfogain
 lépkedve is megtérek hozzá
 népeket földhöz szögező
 esőben visszatérek hozzá
 Kharónnak szemem garasával
 fizetek és átkelek hozzá
 mennem kell úgyis megtalálom
 mennem kell nem tarhattok vissza

Hold ezüst útja a tavon
 megnyílt alattad szép leány

Ölelj ölelj tó-vőlegényem
 ne sirass engemet anyám

Baka István:

A völgy felett lebegő lány

(fragmento)

(részlet)

Segunda parte – el extranjero

Második rész – az idegen

Escena primera

1. jelenet

desarrollada en la escena inferior

SZÍN: ALSÓ SZÍNPAD

Ocaso de febrero en un bosquecito a orillas de un río. Por el cielo pasan nubes de nieve, los rayos del sol poniente se filtran por ellas diluyendo una luz fantasmal y amarillenta sobre los árboles de troncos oscuros. El viento silba cada vez más fuerte, a finales de la escena se hace insoportable. Por el suelo latas oxidadas, basura de papel, cristales rotos. Entran Los de Capa Blanca vistos en la tercera escena de la primera parte, sacan los maniqués y, evidentemente con la intención de broma, los levantan y los colocan en posiciones igual de rebuscadas como cuando estuvieran en los escaparates. Luego se van riendo. Las actrices que hacen de los maniqués están cubiertas por completo por una tela más marrón que color de piel – no hace falta que provoquen sensaciones eróticas, ya que hacen de seres asexuales sin vida – en sus cabezas también llevan una máscara marrón fabricada de medias estrechas para que aparezcan calvas. Durante toda la escena los Maniqués están inmóviles, hasta el movimiento de sus bocas es imposible de percibir.

Februári alkonyat egy folyóparti kiserdőben. Az égen hófelhők vonulnak, a lebukó nap sugarai időnként áttörnek rajtuk, és ilyenkor kísérteties, sárgás fény árasztja el a sötét törzsű fákat. Süvít a szél – a jelenet végére fülsiketítővé erősödve. A földön rozsdás konzervdobozok, papírszemét, üvegcserepek. Bejön a két Fehérköpenyes, akiket az Első rész 3. jelenetében láttunk, a kiskocsiról leemelik a kirakatbabákat, és – érezhetően tréfának szánva – felállítják őket, ugyanolyan mesterkélt pózokba merevítve, ahogyan a kirakatban állhattak. Aztán nevetgélve elmennek. A kirakatbabákat játszó színésznők tetőtől talpig inkább barna, mint testszínű mezbe vannak burkolva – felesleges erotikus képzeteket kelteniük, hiszen élettelen, nem nélküli lényeket alakítanak –, a fejükre is barna, harisnyaanyagból készült álarc van húzva, szorosán, hogy kopasznak látsszanak. A Kirakatbabák a jelenet alatt mozdulatlanul állnak, még a szájuk mozgása is észrevehetetlen.

MANIQUÍ PRIMERO Tengo frío. ¿Cuándo me vestirán por fin?

MANIQUÍ SEGUNDO A nosotros ya no nos vestirán jamás. Nos han llevado aquí y nos han dejado aquí porque ya no nos necesitan. Aquí estaremos en este bosquecito, a espaldas hacia el río en el que ahora chocan tablas de hielo, hasta que nos empapemos y nos pudramos. O si en la primavera el río se indunda, nos arrastrará. Nuestras calaveras acabarán rotas por la proa de un barco o nos desharemos dando vueltas por vorágines lentas y aun esto es preferible a que nos vayan comiendo ratones en un almacén olvidado donde sólo hay oscuridad perpetua y telarañas posan sobre nuestras caras.

MANIQUÍ TERCERO Yo quiero vivir. Vivir.

Llora en voz baja.

MANIQUÍ CUARTO ¿Os cuento sobre la Chica que flota sobre el valle?

MANIQUÍ SEGUNDO No. ¡Cállate, Kamilla! Ya estoy harto de tus cuentos. Tenemos que reflexionar sobre nuestra situación, no nos sirven tus mentiras rosas que no vienen al cuento.

MANIQUÍ PRIMERO Yo quiero oírlo.

MANIQUÍ TERCERO Yo quiero vivir. Hasta ahora siempre tenía que estar inmóvil en los escaparates, llevar ropa de mal gusto, lleno de chinchetas y ni siquiera me podía

ELSŐ KIRAKATBABA Fázom. Mikor öltöztetnek már fel?

MÁSODIK KIRAKATBABA Minket már nem öltöztetnek fel soha többé. Idehoztak, és itt hagytak, mert már nincs szükség ránk. Itt fogunk állni ebben a kiserdőben, hátunk mögött a folyóval, amelyen most jégtablák koccannak össze, míg szét nem áznak, el nem korhadunk. Vagy ha tavasszal megárad a folyó, magával hurcol bennünket. Hajó orra fogja széthasítani a koponyánkat, vagy lassú örvényekben forogva mállunk szét, s még az is jobb lesz, mintha egerek rágnának egy elfelejtett raktárban, ahol örökké sötétség van, és pókhálók lógnak az arcunkba.

HARMADIK KIRAKATBABA Én élni akarok. Élni.

Halkan sírdogál.

NEGYEDIK KIRAKATBABA Meséljek nektek a Völgy felett lebegő lányról?

MÁSODIK KIRAKATBABA Nem. Fogd be a szád, Kamilla! Unom már a meséidet. Nekünk most át kell gondolnunk a helyzetünket, nincs szükség a te ide nem illő, szirupos hazudozásaidra.

ELSŐ KIRAKATBABA Én akarom.

HARMADIK KIRAKATBABA Én élni akarok. Eddig mindig mozdulatlanul kellett állnom a kirakatokban, ízléstelen ruhákban, összevissza gombostűzve, és még vakarózni

rascar. Ahora por fin somos libres, ¿por qué no puedo moverme? ¿Por qué no? Si no lo ve nadie.

Llora.

MANIQUÍ SEGUNDO Eres tonto. ¿Qué te pretendes? Si es que todos lo sois.

MANIQUÍ PRIMERO Pero ¿por qué no nos necesita nadie? ¡Qué bueno era posar en el escaparate iluminado! Lo que más me gustaba fue la seda. Y los abrigos de piel. Una vez tenía un vestido de noche largo de seda azul oscura tejida con hilos de plata. Y un gorro de armiño y una estola de zorro. No me gustaba el terciopelo, me hacía una figura borrosa. Y tampoco esos vestidos estampados feos que me forzaron en aquel almacén de suburbios donde todo se volvía gris en tres días por el polvo. No habría pensado que alguna vez me haría ilusión. Pero por lo menos hacía calor allí. Ahora tengo frío, tengo mucho frío... ¿Por qué no me necesita nadie?

MANIQUÍ SEGUNDO Tu nariz se ha roto, Nóra. Fruzsina tiene la cabeza abollada. La pintura ha caído de la cara de Kamilla. De los cuatro yo tengo el mejor aspecto, pero a mí me falta un trozo de mi calavera.

MANIQUÍ TERCERO ¡Yo quiero vivir!

sem volt szabad. Most végre szabadok vagyunk, miért nem tudom mozgatni a tagjaimat? Miért? Hiszen nem látja senki.

Sír.

MÁSODIK KIRAKATBABA Ostoba vagy. Miket képzelsz magadról? Mind azok vagytok.

ELSŐ KIRAKATBABA De hát miért nem kellünk? Olyan jó volt a kivilágított kirakatban állni! Legjobban a selymeket szerettem. Meg a szőrmét. Volt egyszer egy hosszú estélyi ruhám sötétkék selyemből, ezüstsálakkal átszőve. És hermelin kucsmám meg boám rókaprémből. A bársonyt nem szerettem, ellágyította az alakomat. És azokat az ócska virágmintás kartonruhákat sem, amiket utoljára kényszerítettek rám abban a piszkos külvárosi áruházban, ahol három nap alatt amúgy is mindent elszürkített a por. Nem gondoltam volna, hogy egyszer még vágyakozni fogok oda. De ott legalább meleg volt. Most fázom, nagyon fázom... Miért nem kellek én senkinek?

MÁSODIK KIRAKATBABA Neked letört az orrod, Nóra. Fruzsínának behorpadt a feje. Kamilla arcáról lepattogzott a festék. Még én nézek ki a legjobban négyünk közül, de nekem hiányzik egy darab a koponyámból.

HARMADIK KIRAKATBABA Élni akarok!

Llora.

MANIQUÍ CUARTO Érase una vez una chica, hermosa como la sonrisa de Dios, y un día llegó al Valle.

MANIQUÍ PRIMERO ¿Qué valle?

MANIQUÍ SEGUNDO ¡No le escuchéis! Os cuenta lo que sea. Tenemos que aguantar con dignidad lo que el destino nos ha proporcionado.

MANIQUÍ CUARTO: Vio a su cara en el arroyo y el arroyo también vio a su propia cara en ella. Sonreía y su sonrisa era el espejo de los huecos que se ven entre hojas. Dio un paso y las ramas se resbalaban en sus pasos. Y el Valle vio cómo cada muequita suya se hacía solemne en los getos de la Chica. Por eso la hirió, cogió su sangre y la puso encima de sí misma en el cielo para que flotara allí hasta siempre, sin sangre ni peso...

MANIQUÍ SEGUNDO: Qué tonterías cuentas, Kamilla. Los que no tienen sangre son como somos nosotros. En vez de hacer cuentas de tu situación real, no dejas de decir estupideces. ¡Sigue mi ejemplo! Yo estoy preparado para todo, a mí no me puede sorprender nada.

MANIQUÍ TERCERO: Yo quiero vivir. Vivir. Pasear por las calles y mirar a los escaparates. Y charlar con hombres que me escuchen y no me tiren de un rincón al otro

Sír.

NEGYEDIK KIRAKATBABA Volt egyszer egy lány, szép, mint az Isten mosolya, és egy napon megérkezett a Völgybe.

ELSŐ KIRAKATBABA Miféle völgybe?

MÁSODIK KIRAKATBABA Ne hallgassatok rá! Mindenfélét összehord. Méltósággal kell viselnünk, amit a sors ránk mért.

NEGYEDIK KIRAKATBABA: Meglátta arcát a patakban, és a patak is meglátta arcát őbenne. Mosolygott, és a levélrések tükre volt a mosolya. Lépett, és ágak inogtak lépteiben. És látta a Völgy, hogy minden miccenése felmagasztosul a Lány mozdulataiban. Ezért megsebezte őt, a vérét vette, és maga fölé tette az égre; lebegjen ott örökkön-örökké, vér nélkül, súlytalan...

MÁSODIK KIRAKATBABA:

Ostobaságokat beszélsz, Kamilla. Akinek nincs vére, az olyan, mint mi vagyunk. Ahelyett hogy reálsan felmérné a helyzetedet, csak fecsegsz összevissza. Végy példát rólam! Én mindenre felkészültem, engem nem érhet meglepetés.

HARMADIK KIRAKATBABA: Élni akarok. Élni. Járkálni az utcán és megnézni a kirakatokat. És férfiakkal beszélgetni, akik meghallgatnak, nem dobálnak durván egyik

como los dependientes. ¡Quiero vivir! ¡Vivir, vivir, VIVIR!

Llora en voz alta.

MANIQUÍ SEGUNDO: Es que tú no tienes nada de dignidad, Fruzsina. ¡Puagh!

MANIQUÍ PRIMERO: Y a esa chica ¿no hay manera de liberarla?

MANIQUÍ CUARTO: Sí que hay. Y habrá un día...

Sus palabras no se oyen en el chillido del viento.

MANIQUÍ PRIMERO: No lo entiendo. Y tengo frío. Tengo mucho frío.

MANIQUÍ SEGUNDO: ¡Ánimate, Nóra! Mi ejemplo...

Sus palabras se pierden en el viento también.

MANIQUÍ TERCERO: Yo quiero vivir. Vivir...

El viento se hace más fuerte y deja caer a los Maniqués. Se caen rígidos en el barro, entre el vidrio roto, las latas abolladas y oxidadas, encima de ellos revuelven hojas de papel. Oscuridad.

(traducción de Ákos Szolcsányi)

sarokból a másikba, mint az eladók. Élni akarok! Élni, élni, ÉLNI!

Hangosan sír.

MÁSODIK KIRAKATBABA: Tebennem nincsen semmi méltóság, Fruzsina. Fúj!

ELSŐ KIRAKATBABA: És nem lehet azt a lányt kiszabadítani?

NEGYEDIK KIRAKATBABA: De igen. És egy napon majd...

Szavait elnyomja a szél süvítése.

ELSŐ KIRAKATBABA: Nem értem. És fázom. Nagyon fázom.

MÁSODIK KIRAKATBABA: Szedd össze magad, Nóra! Vegyetek példát...

Az ő szavai is elvesznek a szélben.

HARMADIK KIRAKATBABA: Élni akarok. Élni...

A szél felerősödik, és ledönti a Kirakatbabákat. Mereven dőlnek el, beletoccsannak a sárba, a törött üvegek, behorpadt, rozsdás konzervdobozok közé, papírlapok kavarnak fölöttük. Sötétség.

Gábor Lanczkor:

[La tierra lisa, limpia de caballos...]

La tierra lisa, limpia de caballos,
su río sin un junco;
así, sin ropa,

comprender el ansia fresca de la lluvia:
verte desnuda hoy:

la sangre busca cinturas débiles
de un junco mientras brota en alcobas pálidas,
y en su talle débil y verde una violeta del
tamaño de un corazón de sapo cuelga sobre tu
rostro.

Raíces luchan entre tus muslos cerrados
en tu regazo. Tu boca como el alba: sin
contorno.

Debajo de los pétalos de rosa frescos y tibios
de nuestra cama
gimen con pena muertos pasados, futuros y
frescos.

[La noche no quiere llegar...]

La noche no quiere llegar,
para que no puedas a mí ni yo a tí,
allá lejos el sol apenas mide una miga de trigo.

Lanczkor Gábor:

[A sík, betört lovaktól nem feltörten...]

A sík, betört lovaktól nem feltörten,
folyója szál nád nélkül –
ruhátlanul ilyennek,

a zivatar friss nyugtalanságát adta megérteni,
hogyan láttalak ma meztelen:

a gyenge nádderekekát keresi,
amíg a sápadt alkóvokban zeng a vér,
és gyöngye zöld szárán egy békaszívnyi ibolya
mered arcod fölé.

Gyökerek küzdenek két összezárt combod
között
öledben. Szád, akár a hajnal: kontúr nélküli.

Ágyunk friss, langyos rózsaszirmai alól
panasszal.

[Nem akar az éj eljönni...]

Nem akar az éj eljönni,
ne tudj hozzám, se én hozzád,
a határban a nap épp csak búzaszemnyi.

Me dispongo a ir,	Elindulok,
y la cola como espiga quemando de un alacrán és skorpió égő kalász-farka görbed tarkóm sube sobre mi nuca.	főlé.

Viene un viento fuerte,	Nagy szél támad,
corre detrás de ti cuando te pones a ir con lafuta nyomodban, ahogy útnak indulsz sőtől lengua herida por la sal.	felmart nyelvvel.

El sol no quiere salir,	Nem akar a nap feljönni,
para que no puedas a mí ni yo a tí,	ne tudj hozzám, se hozzád én,
el huso de la luna en el cielo lejano mide un grano de cebada.	az orsó-hold messzi égen árpaszemnyi.

Me dispuse a ir,	Elindultam,
tirando las hojas de mi clavel del poeta por laszétszórva az árok partján törökszegfűm orilla de la zanja	leveleit.

Te dispusiste a ir,	Elindultál,
hasta la cintura en el agua del canal oscuraa csatorna mocsársötét vizét derékig gázolva. como un pántano.	

Ni el sol ni la luna quieren salir,	Se a nap, se a hold nem akar feljönni,
para que en el sitio vacío de nuestro amor	hogy szerelmünk üres helyén
en absoluto pueda haber nada.	végképp ne lehessen semmi.

[Por una rama de laurel vi...]

[Babérágon két sötét...]

Por una rama del laurel vi
Dos palomas oscuras:
La una era el Sol,
La otra la Luna.
Les pregunto:
¿Y mi sepultura, dónde?

Babérágon két sötét
Galambot láttam:
Az egyikük a Nap,
A másikuk a Hold.
Kérdem őket,
A sírom hol?

En mi ala, responde el Sol.
 En mi garganta, dice la Luna.
 Seguí caminando,
 Con la tierra por la cintura ya;
 Vi dos águilas blancas,
 La una era la otra,
 Les pregunto:
 ¿Y mi sepultura, dónde?
 En mi ala, responde el Sol.
 En mi garganta, dice la Luna.
 Por una rama de laurel
 Vi dos palomitas
 Desnudas.
 La una era la otra
 Y ninguna era ninguna.

Sobre el niño muerto

Todas las noches muere
 un niño en Granada: oyes cómo
 susurran a orillas del Darro
 cuando llegan a ser diez.

Desde la sombra de un roble a la luna,
 por alas de nubes les ataca su muerte:
 con alas mojudas diez faisanas
 en breve volarán al cadáver.

No queda en la tierra
 ni una miga de nube.
 Tus pulmones se llenan de agua,
 viene el coloso de los cielos,
 oscurece y se pone a llover:

A szárnyamban, felel a Nap.
 A torkomban, mondja a Hold.
 Továbbmentem,
 A föld már a derekamnál;
 Két fehér sast láttam.
 Egyikük volt a másikuk,
 Kérdem őket,
 A sírom hol?
 A szárnyamban, felel a Nap.
 A torkomban, mondja a Hold.
 Babérágon
 Láttam két kis
 Csupaszka galambot.
 Egyikük volt a másikuk,
 Egyikük se volt egyik se.

A halott fiúról

Minden este Granadában
 egy fiú meghal: hallod, amint
 suttognak a Darro partján,
 ha összegyűl belőlük a tíz.

Holdsütött tölgy árnyékából
 felhőszárnyon tör rá haláluk:
 nyirkos szárnyal nemsokára
 a holttesthez száll tíz fécántyúk.

Nem tapad a föld rögére
 felhődarabból morzsányi se.
 A tüdőd megtelik vízzel.
 Jön a fellegek kolosszusa,
 besötétül, majd megered:

con cuerpo de hielo ya perteneces
al arcángel de frío, entre la
juncia, su ángel más jóven eres.

jéghideg testtel immár a fagy
arkangyaláé, a sások
közt a legifjabb angyala vagy.

(traducción de Ákos Szolcsányi)

János Pilinszky:

Pilinszky János:

[Oratorio de los Campos]

[KZ-oratórium]

El texto afecta a tres planos de la realidad, como una misa de difunto. Memento, acción y juego tienen la misma validez en él. Por eso las distintas temperaturas también se entrecruzan: las exclamaciones dramáticas están enfriadas por la liturgia de recordar; las frases frías subraya el hecho de que acontezcan ahora; las densificaciones se hacen cándidas por la voz ingenua del juego.

A szöveg a valóság három síkját érinti, akár egy gyászmise. Megemlékezés, történés és játék: egyenlő érvénnyel hat benne. Ezért a különböző hőfokok is keresztezik egymást: egy-egy drámai kitörést lehűt a megemlékezés liturgiája; egy-egy hűvös mondatát kiemeli, hogy most történik; egy-egy sűrítést megszelidít a játék naiv hangja.

Los personajes están muertos. Pero como actores, están vivos. Son uno de nosotros.

A szereplők: halottak. De mint színészek: élők. Egyek közülünk.

Un drama propio – lo que sería su drama entre sí – no lo tienen en realidad. Sin embargo, sus frases están ligadas por su destino universal, con lazos más rígidos que una conexión directa. Un drama de montaje, con frases de montaje. Pero estas frases no son surrealistas ni frívolas hasta lo macabro, más bien evocan la franqueza ingenua y falta de fluidez de un drama escolar de la Edad Media. Cuanto más posible, los elementos surrealistas han de

Drámájuk – egymás közti drámájuk – lényegében nincsen. Mondataikat egyetemes sorsuk szerkeszti mégis egybe, a közvetlen kapcsolatnál szigorúbb kapcsokkal. Montázs-dráma, montázs-mondatokkal. De ezek a mondatok mégse szürrealisztikusak, morbidan-frivolak, hanem inkább egy középkori iskoladráma naiv szókimondását, darabosságát idézik. A szürrealista elemeket, amennyire lehet, naiv, szinte higgadt magától értetődőséggel, tisztasággal kell

transmitirse con una pureza y una evidencia ingenua, casi relajada, en un tono lo más constante y lo menos matizado posible.

Estos personajes son – para dar la acotación quizás más visual - como las fotografías del siglo anterior. Cada uno es autónomo. Su claridad, soledad (y también que están el uno al lado del otro), la pureza rígida y monótona de su figura, todo esto es una realidad e irrealidad simultánea.

R.M. Yo soy de Varsovia.

ANCIANA Yo, de Praga.

NIÑO Yo no sé de dónde.

Estas tres frases introductorias son muy sencillas, se oyen suavemente y con la cercanía de una voz. No aspiran a interpretar a sí mismas, como que quiénes y cuándo y con qué emociones las habrán dicho. Una enigma expuesta silenciosamente que espera su solución de lo que vendrá después. No aspira a ninguna posición, ni siquiera la de una introducción. Así ejerce lo que podría ser un efecto de succión, posibilitando al resto de la obra entrar casi flotando, como el aire. Cuanto más latente su carga, más productiva es para lo que está por venir.

ANCIANA *Sacando la cabeza.* Como si hubieran agitado clavos.

R.M. Como si hubiera agitado clavos.

NIÑO Fue aquella la vez primera cuando vi la noche.

Una oración afirmativa pronunciada con poco acento.

közvetíteni, minél egyenletesebben, minél kevesebb árnyalással.

Ezek a szereplők olyanok – utasításnak talán a legszemléletesebb –, mint a múlt századi fényképek. Mindegyikük önálló. Pontosságuk, magányuk (s az is, hogy egymás mellett állnak), rajzuk merev, monoton tisztasága: realitás és irrealitás egyszerre.

R. M. Én Varsóból való vagyok.

ÖREGASSZONY Én Prágából.

KISFIÚ Én nem tudom, honnan.

Ez a három bevezető mondat roppant egyszerű, lágyan, hangközelben szólal meg. Nem törekszik értelmezni önmagát – hogy kik, mikor, milyen érzelmekkel mondhatták? Csöndesen fölvetett rejtvény, mely a továbbiakra bízza megoldását. Nem törekszik semmiféle pozícióra, még bevezető pozícióra sem. Ezzel mintegy szívóhatást vált ki, s lehetővé teszi a további egész számára, hogy szinte beússzon, mint a levegő. Töltésük minél látensebb, a későbbiek számára annál kamatozóbb.

ÖREGASSZONY *Fejét fölütve.* Mintha szegeket ráztak volna.

R. M. Mintha szegeket ráztam volna.

KISFIÚ Akkor láttam először éjszakát.

Csöndesen hangsúlyozott kijelentő mondat.

ANCIANA No se despertaron los clavos.

Monótona y definitiva.

R.M. ¡Yo gritaba en la caja!

Una sola frase más apasionada. Despacia y articulada. Una éxtasis seca que no obstante tiene cierto adorno oscuro. "En la caja": dicha explícitamente.

ANCIANA No he vuelto a despertarme más.

En voz aun más baja y definitiva.

Música: coro femenino: Ha salido el sol de la nada, brilla oscuramente.

ANCIANA Era de noche cuando salimos de la ciudad.

Recuerda.

R.M. Iluminado y olvidado.

Desde fuera, impersonalmente.

ANCIANA Zapateaban las estrellas vacías como el hielo.

Desde más cerca, pero de momento también impersonalmente.

R.M. Zapateaban las bombillas vacías como el hielo.

De la misma manera.

ANCIANA Como si hubieran agitado clavos.

Hemos llegado al recuerdo.

R.M. Caras y manos. Escombros fatigados.

La masa expuesta al aire llovía.

Como retrocediendo.

Con plasticidad.

Pausa breve.

ANCIANA Luces: sobre una cara olvidada.

ÖREGASSZONY Nem ébredtek fel a szegek.

Egyenletesen, véglegesen.

R. M. Én ordítottam a dobozban!

Egyetlen szenvedélyesebb mondat. Nyújtott és tagolt. Száraz önkívület, aminek mégis van némi sötét cirádája. A "dobozban": nyíltan kimondva.

ÖREGASSZONY Nem ébredtem fel soha többé.

Még csöndesebb, még véglegesebb.

Zene: Női kar: Följött a semmi napja, föltündökölt sötétben.

ÖREGASSZONY Éjszaka volt, amikor elhagytuk a várost.

Emlékezik.

R. M. Kivilágítva, elfelejtve.

Kívülről, személytelenül.

ÖREGASSZONY Kopogtak a jégüres csillagok.

Közelebbről, de még szintén személytelenül.

R. M. Kopogtak a jégüres villanykörték.

Ugyanúgy.

ÖREGASSZONY Mintha szegeket ráztak volna.

Megérkeztünk az emlékebe.

R. M. Arcok, kezek. Kimerült törmelék.

Zuhogott a nyíltszíni massa.

Kissé visszakoza.

Anyagszerűen.

Kis pauza.

ÖREGASSZONY Fények: egy elfelejtett

Recordando, desde lejos.

R.M. Arrugas: en una cara jamás vista.

Con la cercanía de una voz. De una cara.

ANCIANA Praga, ¿es todo lo que fuiste?

Desde muy cerca.

R.M. Iluminado y olvidado.

Desde cerca, pero con un encerramiento impersonal.

NIÑO *Tras una pausa breve, con voz afirmativa y sencilla:* No me volváis a hablar.

Pausa breve.

Música: coro de hombres: Recuerdo: el olvido más profundo, más profundo que el bosque de la muerte.

R.M. ¡En mi vida he visto a una casa!

Estaba entre pinos, después de una arboleda.

Brillaban sus ventanas.

No la toqué con mis manos.

La toco con mucho cuidado.

¡Olvidame, olvidame, amor mío!

¿A quién le importa el animal recostado contra un tronco?

Grito.

Con presencia silenciosa.

El espectáculo envuelve al narrador.

Con una plasticidad objetiva hasta la intimidad.

ANCIANA Escribanos en la luz de la luna.

Desde lejos, como en un sueño.

R.M. Iglesias y jardines de cementerios.

ANCIANA Nogales y campesinos carceleros.

arcon.

Emlékezőn, távolról.

R. M. Ráncok: egy sose látott arcban.

Hangközelben. Arcközelből.

ÖREGASSZONY Prága, csak ennyi voltál?

Egészen közlelől.

R. M. Kivilágítva, elfelejtve.

Közlelől, de személytelen bezárkózással.

KISFIÚ *Kis szünet után, egyszerű kijelentő módban:* Ezentúl ne szóljatok hozzám.

Kis szünet.

Zene: Férfikar: Emlékezet: legmélyebb felejtés,

mélyebb, mint a halál erdeje.

R. M. Életemben nem láttam házat!

Fenyők közt állt egy fasor végén.

Ragyogtak az ablakai.

Nem érintettem a kezemmel

Nagyon vigyázva megérintem.

Felejts el, felejts el, szerelmem!

Kit érdekel a fatörzsnek dőlt állat?

Kiáltás.

Csendes jelenléttel.

A látvány fölszívja az elbeszélőt.

Bensőségességig tárgyilagos anyagszerűséggel.

ÖREGASSZONY A holdsütésben írkokok.

Távolról, álomszerűen.

R. M. Templomok és temetőkertek.

ÖREGASSZONY Diófák, porkolábparasztok.

Se dan respuestas como en un sueño.

R.M. Actas de duermevela; aguja e hilo.

Estilizado.

ANCIANA: Silencio de muerte.

Realista.

R.M. Letras góticas.

ANCIANA Alemania.

Con una realidad sin acento.

NIÑO Muy lejos y bastante cerca
alguien yacía en la cama de piedra.

Desde cerca, en voz constante.

ANCIANA Era como si fuera una floristería,

pero no hubo flores.

Solamente un pasillo largo;

muros de adobe, pero con el calor de la
tierra.

¡El pasillo se amplió al final,
y brillaba como un ostensorio!

*Como de vieja, recordando, pero emanando
cada vez más luz.*

R.M. *Como en otra historia, con una
sencillez más marcada.* Érase una vez
un lobo solitario.

Más solitario que los ángeles.

Alguna vez llegó a un pueblo,
y se enamoró de la primera casa que vio.

Llegó a querer hasta sus muros,
las caricias de los albañiles,
pero la ventana le dio pausa.

En el cuarto hubo hombres sentados.

Salvo Dios, nunca nadie

les ha visto tan hermosos

como este animal de corazón puro.

Mintegy álomban felelgetnek egymásnak.

R. M. Félálomakták; tű és cérna.

Stilizáltan.

ÖREGASSZONY Halálos csend.

Reálisan.

R. M. Gótbetűk.

ÖREGASSZONY Németország.

Hangsúlytalan realitással.

KISFIÚ Nagyon messze és egészen közel
a kőasztalon feküdt valaki.

Közről, egyenletes hangon.

ÖREGASSZONY Olyan volt, mintha
virágház lett volna,

de nem voltak benne virágok.

Egyetlen hosszú folyosó;

vályogfalak, de a föld melegével.

A folyosó kiszélesült a végén,
s világított, mint egy monstrancia! –

*Öregesen, emlékezően, de egyre
átfényesültebben.*

R. M. *Mint egy másik történetben, fokozott
egyszerűséggel.* Hol volt, hol nem volt,

élt egyszer egy magányos farkas.

Magányosabb az angyaloknál.

Elvetődött egyszer egy faluba,

és beleszeretett az első házba, amit meglátott.

Már a falát is megszerette,

a kőművesek simogatását,

de az ablak megállította.

A szobában emberek ültek.

Istene kívül soha senki

ilyen szépnek nem látta őket,

mint ez a tisztaszívű állat.

Por la noche entró en la casa,
se quedó parado en medio del cuarto
y no dio ni un paso más desde allí.
Allí estaba toda la noche con los ojos
abiertos,
y por la mañana también, cuando lo mataron
a golpes.

Silencio largo, casi penoso.

NIÑO A que nosotros somos muertos.

Sin hueco, conectando en seguida: música.

*Música: coro mixto: Infeliz es el quien hiere,
las heridas ajenas jamás se curan.*

R.M. Era como si fuera una floristería,
pero no hubo flores.

Solamente un pasillo largo;
muros de adobe, pero con el calor de la
tierra.

Era por la tarde, hacia las tres.
¡El pasillo se amplió al final,
y brillaba como un ostensorio!
Su cima podía ser de vidrio,
porque atrapaba a los rayos del sol.
Desnudo y definitivo
alguien yacía sobre la cama de piedra.

*En la repetición el aire monótono de sueño
se convierte en real.*

Es la primera vez que lo pronuncian.

*Con los contornos cómodos, estilizados y
limpios de la realidad.*

ANCIANA Escribanos en la luz de la luna.

R.M. Iglesias y jardines de cementerios.

Litania profana.

ANCIANA Nogales y campesinos
carceleros.

Éjszaka aztán be is ment a házba,
megállt a szoba közepén,
s nem mozdult onnan soha többé.
Nytott szemmel állt egész éjszaka,
s reggel is, mikor agyonverték.

Hosszú, csaknem kínos szünet.

KISFIÚ Ugye? –, mi halottak vagyunk.

Hézag nélkül, azonnal kapcsolódva: zene.

*Zene: Vegyes kar: Boldogtalan, ki sebet ejt,
az idegen seb nem gyógyul soha.*

R. M. Olyan volt, mintha virágház lett volna,
de nem voltak benne virágok.

Egyetlen sötét folyosó;
vályogfalak, de a föld melegével.

Délután volt, úgy három óra.

A folyosó kiszélesült a végén,
s világított, mint egy monstrancia!
A teteje üvegből lehetett,
mert megrekedt benne a napsugár.

Mezítelenül és végérvényesen
a kőasztalon feküdt valaki.

*Az ismétlésben a monoton álomszerűség
fokozatosan csap át a realisba.*

Először mondják ki.

*A realitás tiszta, rajzos, ráérős
körvonalaiival.*

ÖREGASSZONY A holdsütésben írkokok.

R. M. Templomok és temetőkertek.

Profán litánia.

ÖREGASSZONY Diófák;
porkolábparasztok.

R.M. Actas de duermevela; aguja e hilo.

ANCIANA ¡Un único golpe enorme!

Grito. Un único grito.

R.M. Muertos en una lumbrera de magnesio.

Espectáculo puro.

ANCIANA: Silencio de muerte.

R.M. Letras góticas.

ANCIANA Alemania.

R.M. *Ha pasado mucho, pero mucho tiempo entre tanto.* Ya se va haciendo tarde.

Solamente me queda el hilo deshecho del vestido de prisionero.

Lo rompo al hilo y me lo pongo en la boca.

Aquí estoy tendido y muerto en la punta de la lengua.

ANCIANA ¡Cariños, no juzgáis!

Apasionadamente.

NIÑO Hay siete cubos.

El primero, no lo sé.

El segundo, caminos y lejanía.

En el tercero, soldados.

En el cuarto cubo estamos nosotros.

En el quinto, ¡hambre y pan!

En el sexto cubo, hay silencio.

Su pasión es tan personal como la de alguien que canta el solo en un coro.

Pausa.

Al séptimo cubo no lo conozco.

R.M. *Como en un trance, pero en seguida, como de abajo de los suelos de la frase anterior:* Sueño que me despierto.

ANCIANA Inténtalo, cariño, ¿qué tienes que perder? ¡A ver si puede ser!

Es como si los engranajes de la

R. M. Féláomakták; tű és cérna.

ÖREGASSZONY Egyetlen óriás ütés!

Kiáltás. Egyetlen kiáltás.

R. M. Halottak magnéziumlángban.

Tiszta látvány.

ÖREGASSZONY Halálos csend

R. M. Gótbetűk.

ÖREGASSZONY Németország.

R. M. *Közben hosszú-hosszú idő telt el.*

Későre jár. Már csak a rabruha kifoszló cérnaszála van velem.

Letépem és számba veszem a cérnát.

Itt fekszem holtan a nyelvem hegyén.

ÖREGASSZONY Drágáim, ne ítéljete!

Szenvedélyesen.

KISFIÚ Hét kocka van.

Az elsőt nem tudom.

A második – utak és messzeség.

A harmadikban katonák.

A negyedik kockában mi vagyunk.

Az ötödikben éhség és kenyér!

A hatodik kockában csönd van.

Mint aki egy kórusban szólót énekel, szenvedélye is csak annyira személyes.

Szünet.

A hetedik kockát nem ismerem.

R. M. *Révetegen, de azonnal indít, mintegy az előző mondat talpa alól:* Azt álmodom, fölébredek.

ÖREGASSZONY Próbáld meg, drágám, mit veszíthetsz? Hátha!

A most folyó párbeszéd fogaskerekei – akár

conversación siguiente – como las palabras de una conversación real, dramática y directa – se encajaran del todo ahora. Que de hecho no es así: esto es lo que salva la unidad del drama de montaje. Por eso no podemos preguntar aquí tampoco: ¿quién habla? ¿Sobre quién? ¿A quién? - Si ello fuera claro del todo, se crearía una situación directa, un drama concreto desarrollado entre los personajes que se metería en todo esto como una materia ajena y pararía el proceso de montaje peculiar.

R.M. Tengo mucho miedo de perderlo. Me apresuro por el patio desierto.

Pausa.

ANCIANA ¡Estás perdido! ¡No tienes nada que perder!

R.M. Siento que está aquí, muy cerca.

Las frases de R.M. se quedan más bien solas, la respuesta directa sólo podría venir de la anciana.

ANCIANA: Cerca; como sólo nosotros sabemos amar.

R.M. Está aquí. Se me para el latido del corazón.

ANCIANA ¡Rompe la puerta que te detiene!
¡Nosotros ya podemos hacerlo!

Con un grito desenfrenado.

R.M. Estoy llorando. Está aquí en mi cara.

Está aquí todo lo que es mío y lo que no es mío.

*Lejos de todo y de todos,
como una vela escondida debajo de un cesto.*

ANCIANA Sí – Este 'sí' casi tiene valor

egy valóságos, közvetlen drámai párbeszéd szavai – most mintha teljesen egymásba vágnának. Hogy mégse – ez menti meg a montázs-dráma egységét. Ezért nem kérdezhetjük itt se: ki beszél? Kiről? Kinek? – Ha ez teljesen világos lenne, akkor egy direkt szituáció keletkezne, a személyek közt kibomló konkrét dráma, ami idegen anyagként ékelődne az egészbe, s megállítaná a sajátos montázs-menetet.

R. M. Nagyon félek, hogy elveszíthetem. Átsietek a kihalt udvaron.

Szünet.

ÖREGASSZONY Elvesztél! Nincs mit elveszítened!

R. M. Úgy érzem, itt van, egészen közel.

R. M. mondatai inkább magukban maradnak, s direkte mintha csak az öregasszony felelhetne.

ÖREGASSZONY Közel – ahogy csak mi tudunk szeretni.

R. M. Itt van. Eláll a szívverésem.

ÖREGASSZONY Törd rá az ajtót! Nekünk már szabad!

Féktelen kiáltással.

R. M. Sírok. Itt van az arcomon.

Itt van minden, mi enyém s nem enyém.

*Távol mindentől és mindenkitől,
akár egy véka alá rejtett gyertya.*

ÖREGASSZONY Igen – Ennek az igen-nek

visual –, aunque ojalá pudiéramos saber, si
al fin es posible romper,
no la nuestra: la soledad del otro,
la de la víctima que tiene miedo,
la del asesino que no siente haber matado,
la de quien ya ni se atreve a saber de
nosotros.

Disertación de viejos.

Este verso, de una forma más larga.

R.M. Se me derrama todo en la cara.

Casi con la posibilidad de la felicidad.

NIÑO *En voz de mensajero.* El primer cubo,
no lo sé.

El segundo, ¡caminos y lejanía!

Caminos oscuros y lejanía vacía.

ANCIANA *respaldando las manos contra el
aire.* Se pone a nevar.

En Praga, es invierno.

Debajo de un techo de vidrio hay una mesita.

Una de sus patas cojea.

Dentro, el mecanismo del reloj da vueltas.

Alguna vez solía creer que estaba aquí.

NIÑO En el cuarto cubo estamos nosotros.

R.M. Iluminados y olvidados.

ANCIANA: Me apresuro por la plaza San
Wenceslao.

¡Piedad, señores!

Pausa.

Música: Coro mixto: ¡no juzguéis!

R.M. *La versión más definitiva, más factual
del motivo del hilo.* Solo sin remedio.

Ya solamente el hilo deshecho

del vestido de prisionero está conmigo,

szinte képi értéke van –, csak azt az egyet
tudhatnánk, hogy
végül is megtörhetjük-e,
nem a magunkét, a másik magányát,
az áldozatét, aki fél,
a gyilkosét, ki nem érzi, hogy ölt,
azét, ki már nem is mer tudni rólunk.

Öreges értekezés.

Ezt a sort hosszabban.

R. M. Itt patakzik minden az arcomon.

Szinte a boldogság lehetőségével.

KISFIÚ *Hírnök-hangon.* Az első kockát nem
tudom.

A második – utak és messzeség!

Sötét utak és üres messzeség.

ÖREGASSZONY *Kezét a levegőnek
támasztva.* Havazni kezd.

Prágában tél van.

Üvegtető alatt kis asztal áll.

Billeg az egyik lába.

Forog belül az óraszerkezet.

Valamikor azt hittem: itt vagyok.

KISFIÚ A negyedik kockában mi vagyunk.

R. M. Kivilágítva, elfelejtve.

ÖREGASSZONY *Átsietek a Szent Vencel
téren.*

Emberek, irgalmazzatok!

Szünet.

Zene: Vegyes kar: Ne ítéljete!

R. M. *A cérna-motívum legvéglegesebb,
legtényszerűbb változata.* Végkép magam.

Márcsak a rabruhából

kifoszló cérnaszál maradt velem,

poniéndose el destino tácito de una línea.
No hay nada sino el lugar y el tiempo
donde tienen constancia de mí por la última
vez.

*Esta versión tiene alguna sobriedad fría,
impersonal y esquizofrénica, como cuando
alguien cree que está mirando la geometría
de su propio destino.*

Sólo soy yo y ellos.

Pausa.

Los que siguen dormidos.
ANCIANA ¡Cariños, no juzgáis!
Aquí vivíamos como bestias.
Como cerdos, de rodillas en el polvo,
y aun así cuando la comida llegó a nuestras
lenguas,
era tierna como el cuerpo de Dios.

NIÑO En el sexto cubo, hay silencio.

Pausa.

R.M. Sueño que me despierto.
La noche tiene una profundidad increíble.
Apenas soy.
Un sólo cuarto,
una sola ventana emana luz: la suya.
Y ese está vacío también.
¡Como una ventana rota
se está cayendo su cuarto y no puede llegar al
suelo!
Tengo que apartar de mi camino al bosque
suave
hoja por hoja. Todas son heridas.
Me asombra sacar su cabeza hermosa
entre las hojas mojadísimas.
¡Es más hermosa que la joven más hermosa!

felöltve egy vonal íratlan sorsát.

Nincs semmi, csak a hely meg az idő, hol
utoljára számoltartanak.

*Van e változatban valami hűvösen,
személytelenül vagy skizofréniásan józan is,
mint mikor valaki saját sorsa geometriáját
véli megpillantani.*

Csak én vagyok és ők.

Szünet

Kik még alusznak.

ÖREGASSZONY Drágáim, ne ítéljete!

Így éltünk itten, mint a barmok.

Akár a disznók, térdeltünk a porban,
mégis mire nyelvünkre ért az étel,

szelíd volt az, akár az Isten teste.

KISFIÚ A hatodik kockában csend van.

Szünet.

R. M. Azt álmodom, felébredek.

Hihetetlenül mély az éjszaka.

Alig vagyok.

Egyetlen egy szoba,
egy ablak világít csak: az övé.

S az is üres.

Mint összetört tükör

hull a szobája, s nem bír földet érni!

Levelenként kell félrehajtanom

a puha erdőt. Mind megannyi seb.

Elalélok, hogy szép fejét kifejtem
az agyonázott levelek közül.

Szebb, mint a legszebb fiatal lány!

El bosque ya no existe.

¿Qué más quieres de nosotros?

Nuestra muerte, no. No te la damos.

La abrazamos fuerte y no te la damos.

Versión definitiva también,

pero ya es la alucinación de la realidad.

La mitología del montaje.

Dos versos bastante callados,

casi íntimos aun en su resolución.

NIÑO *en voz de monaguillo.* Al séptimo cubo no lo conozco.

Música: Coro mixto: La Criatura suplica, se echa al suelo y se rinde.

La Criatura, El-que-es-lo-que-es suplica, se deja ver.

R.M. Qué suave está el aire.

Un alero que brota, un muro de cuartel militar, una lejanía.

Destrucción relantizada hasta la felicidad.

La realidad anterior está interrumpida. Ya está bien. Se puede enfrentarla de nuevo, se puede admitirla.

NIÑO En el séptimo cubo, hay silencio.

R.M. Latidos débiles

de un grado inverosímil se dan prisa, intentan sobrevivir.

NIÑO En el sexto cubo, todo está *mudo*.

R.M. Todo para. En Varsovia, es de noche.

¡Tenía una manta blanca sobre mi cama!

ANCIANA ¡Cariños! ¡Cariños míos!

Verso ascendente.

R.M. ¡Mi oscuro cielo, mío!

Monótono, casi articulado, con cierta

Nincs többé erdő.

Mit akarsz még tőlünk?

A halálunkat, azt nem. Azt nem adjuk.

Azt magunkhoz szorítjuk és nem adjuk.

Szintén végső változat,

de már a valóság hallucinációja.

Montázs-mitológia.

Egészen csöndes,

határozottságában is szinte bensőséges két sor.

KISFIÚ *Ministráns-hangon.* A hetedik kockát nem ismerem.

Zene: Vegyes kar: A Kreatúra könyörög, leroskad, megadja magát.

A Kreatúra, Az-Ami

könyörög, mutatja magát.

R. M. Milyen puha a levegő.

Csorgó eresz, barakkfal, messzeség.

Boldogságig lelassult pusztulás.

Az előbbi realitás megszakadt. Most már jó. Ismét szembe lehet nézni vele, tudomásul lehet venni.

KISFIÚ A hetedik kockában csönd van.

R. M. Valószínűtlenül

gyenge pulzusok igyekeznek, próbálnak megmaradni.

KISFIÚ A hatodik kockában *némaság* van.

R. M. Minden megáll. Varsóban este van.

Fehér pokróc borította az ágyam!

ÖREGASSZONY Édeseim! Édeseim!

Emelkedő sor.

R. M. Én sötét mennyországom!

Egyenletesen, szinte tagoltan, valamiféle

intimidación oscura.

Pausa.

ANCIANA Era como una palma de la mano
atravesada.

Brillaban sus ventanas.

Lucía después de la arboleda.

En el cuarto hubo hombres sentados.

Caminábamos por la carretera.

La casa está tapada de árboles.

*El recuerdo del recuerdo. O el juego, en la
realidad de la función: el recuerdo del
presente. Los versos son como si terminasen
por una coma en vez de un punto: abiertos
del todo...*

R.M. Ya se va haciendo tarde. Solamente
el hilo deshecho del vestido de prisionero
está conmigo.

Lo rompo al hilo y me lo pongo en la boca.

Se me derrama todo en la cara.

*Esta repetición es como una foto de luz
aguda y estrecha.*

NIÑO Al séptimo cubo no lo conozco.

R.M. Sólo soy yo y ellos que siguen
dormidos.

*Una imagen, pequeña como la punta de una
aguja, proyectada sobre la tela de la
memoria.*

ANCIANA Escribanos en la luz de la luna.

R.M. Iglesias y jardines de cementerios.

*Todo vuelve a romper otra vez para que
pueda concluirse.*

ANCIANA Nogales y campesinos
carceleros.

R.M. Actas de duermevela; aguja e hilo.

sötét bensőséggel.

Szünet.

ÖREGASSZONY Olyan volt, mint egy
átlyuggatott tenyér.

Ragyogtak az ablakai.

Világított a fasor végén.

A szobában emberek ültek.

Vonultunk az országúton.

A házat elfedik a fák.

*Az emlék emléke. Vagy a játék, az előadás
realitásában: a jelen emléke. A sorok:
mintha pont helyett vesszővel végződnének:
tárva-nyitva állnak...*

R. M. Későre jár. Márcsak a rabruha
kifoszló cérnaszála van velem.

Letépem és számba veszem a cérnát.

Itt patakszik minden az arcomon.

*Ez az ismétlés olyan, mint egy éles,
beszűkített fénykép.*

KISFIÚ A hetedik kockát nem ismerem.

R. M. Csak én vagyok ésők, kik még
alusznak.

Tűhegynyi kép az emlékezet vásznán.

ÖREGASSZONY A holdsütésben írkokok.

R. M. Templomok és temetőkertek.

*Az egész még egyszer fölszakad, hogy
lezáruhasson.*

ÖREGASSZONY Diófák;

porkolábparasztok.

R. M. Félálomakták, tű és cérna.

ANCIANA ¡Un único golpe enorme!

Más el recuerdo de un grito que un grito.

R.M. Muertos en una luz de magnesio.

ANCIANA Luces sobre una cara olvidada.

R.M. Arrugas en una cara jamás vista.

ANCIANA Como si hubieran agitado clavos.

R.M. ¡Como si hubiera agitado clavos!

NIÑO ¡Es la primera vez que veo la noche!

R.M. ¡Yo gritaba en la caja!

ANCIANA No vuelvo a despertarme más.

NIÑO *entretanto, música que acaba de comenzar.* Es infeliz el momento cuando el huérfano se reconoce, y piemsa que habrá otro a quien le importe esta mano, esta curva, y desde ese momento desea ser querido.

Con estas palabras del Niño aparece un nuevo elemento, como con el último evangelio en las misas. La parte que sirve el "movimiento perpetuo" de la construcción. No son versos emocionados. Es como si el niño hablara de un tercero desconocido a la voz de un mensajero, un monaguillo o un escolar. Sentencia de conclusión a voz de niño.

R.M. Yo soy de Varsovia.

ANCIANA Yo, de Praga.

Música.

Pausa.

NIÑO *en el silencio que viene después de unos compases de música.* Yo no sé de

ÖREGASSZONY Egyetlen óriás ütés!

Inkább emlékezés egy kiáltásra, mint kiáltás.

R. M. Halottak magnéziumfényben.

ÖREGASSZONY Fények egy elfelejtett arcon.

R. M. Ráncok egy sose látott arcban.

ÖREGASSZONY Mintha szegeket ráztak volna.

R. M. Mintha szegeket ráztam volna!

KISFIÚ Először látok éjszakát!

R. M. Én ordítottam a dobozban!

ÖREGASSZONY Nem ébredek fel soha többé.

KISFIÚ *Megszólaló zene közben.*

Boldogtalan a pillanat, mikor

fölfedezi az árva önmagát,

s arra gondol, hogy másnak is

fontos lehet e kéz, e görbeség,

s azontúl arra vágyik, hogy szeressék.

A Kisfiú e szavaival a befejezés pillanatában új elem jelenik meg, mint misékben az utolsó evangéliummal. A szerkezet "örökmozgását" szolgáló szakasz. Nem érzelmes sorok. A kisfiú mintha egy harmadikról beszélne egy hírnök vagy egy ministráns, vagy egy iskolásfiú hangján. Zárószentencia gyerekhangra.

R. M. Én Varsóból való vagyok.

ÖREGASSZONY Én Prágából.

Zene.

Szünet.

KISFIÚ *A néhány zenei taktus után beálló csendben:* Én nem tudom, honnan.

dónde.

*La música sigue. Movimiento noveno y A zene folytatódik. Befejező, IX. tétel.
último.*

(Traducción de Ákos Szolcsányi)

Bibliografía

Fuentes de las obras de García Lorca usadas:

GARCÍA POSADA, Miguel (ed.): *Obra Completa I-VII*. Akal, 2008.

Sonetos del amor oscuro: http://wikilivres.ca/wiki/Sonetos_del_amor_oscuro

Traducciones utilizadas:

ANDRÁS, László: *Két "új" Lorca-dráma. A közönség / Címtelen színdarab*. Magyar Helikon, 1981.

FALUDY, György: "Federico García Lorca versei". En: *Test és lélek*. Magyar Világ, Budapest, 1988. 602-616.

VARIOS AUTORES: *García Lorca összes művei*. Helikon, Budapest, 1967.

VARIOS AUTORES: *Torreádorsírató. Válogatott versek és színművek*. Európa, Budapest, 1957.

Otras artes:

CAMUS, Mario (dir.): *La casa de Bernarda Alba*.

SAURA, Carlos (dir.): *Bodas de Sangre*.

TÁVORA, Pilar (dir.): *Yerma*.

ZURINAGA, Marcos (dir.): *Muerte en Granada*.

CRUMB, George.: *Night of the Four Moons; Ancient Voices of Children; Songs; Drones and Refrains of Death; Night Music I; Madrigals (Books I-IV)*

Obras literarias, ensayos, epistolarios etc.:

BAKA, István: "A völgy felett lebegő lány". En *Baka István művei. Próza, dráma*. Tiszatáj könyvek, Szeged, 2005. 239-280.

BAKA, István: *Tájkép fohással*. Jelenkor, Pécs, 1996.

BAKA, István: "Nem tudok egy gonosz istenben hinni". *Magyar Napló*, 26 de abril, 1990. p. 6.

BORBÉLY, Szilárd: *Árnyképrajzoló*. Kalligram, Bratislava, 2008.

BORBÉLY, Szilárd: serie "Kétflekkén", www.litera.hu

CAMUS, Albert: *Calígula*. Traducción de Aurora Bernádez. Alianza, Madrid, 1981.

CAMUS, Albert: *El mito de Sísifo*, traducción de Esther Benítez. Madrid, Alianza, 1988.

CAMUS, Albert: "El hombre rebelde". En: *Obras 3*. Alianza, Madrid, 1996. 11-358.

- CAMUS, Albert: "La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka". Traducción de Esther Benítez. En: *El mito de Sísifo*, Madrid, Alianza, 1988. pp. 175-195.
- DOSTOEVSKY, Fiodor: *Los hermanos Karamazov*. Traducción de R. Ledesma Miranda, Biblioteca Edaf, Madrid, 2005.
- ÉSQUILO: *Prometeo encadenado*. Traducción de Bernardo Perea Morales. Gredos, Madrid, 2010.
- EURÍPIDES: "Las Bacantes". En: *Cuatro tragedias y un drama satírico*. Traducción de Antonio Melero Bellido. Akal/Clásica, Madrid, 1990. 239-299.
- EURÍPIDES: *Las Fenicias*. Traducción de Luis Alberto de Cuenca. Gredos, Madrid, 2010.
- EURÍPIDES: "Medea". En: *Cuatro tragedias y un drama satírico*. Traducción de Antonio Melero Bellido. Akal/Clásica, Madrid, 1990. 39-96.
- GUILLÉN, Jorge: *Federico en persona. Semblanza y epistolario*. Emecé, Buenos Aires, 1959.
- ILLYÉS, Gyula: *Összegyűjtött versei*. I-III. Budapest, Szépirodalmi, 1993.
- ILLYÉS, Gyula: *Hattyúdal ébreszt*. Magvető, Budapest, 1976.
- KERTÉSZ, Imre: *A kudarc*. Századvég, Budapest, 1994.
- KERTÉSZ, Imre: *A száműzött nyelv*. Magvető, Budapest, 2002.
- KERTÉSZ, Imre: "Hosszú, sötét árnyék". En: *A gondolatnyi csend, amíg a kivégzőosztag újratölt*. Magvető, Budapest, 1998. 73-84.
- KOSZTOLÁNYI, Dezső: *Spanyol műfordítások*. Edición de Ildikó Józán y Dániel Végh. Kalligram, Bratislava, 2011.
- LANCZKOR, Gábor: A jól hordott antidivat. <http://www.litera.hu/hirek/a-jol-hordott-antidivat-lanckor-gabor-garcia-lorca-rol>.
- LANCZKOR, Gábor: *Folyamisten*. Libri, Budapest, 2014.
- MACHADO, Antonio: *Juan de Mairena (sentencias, donaires, apuntes y recuerdos de un profesor apócrifo)*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.
- NAGY, László: *Seb a cédruson*, Magvető, Budapest, 1995.
- NÉMETH, László: *Iszony*, Magvető-Szépirodalmi, Budapest, 1971.
- NIETZSCHE, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual. Alianza, Madrid, 1991.
- ORBÁN, Ottó: "Nagy László". *Élet és Irodalom*, 1978/5.
- ORTEGA Y GASSET, José: *España invertebrada*. Alianza, Madrid, 2004.
- ORTEGA Y GASSET, José: "La deshumanización del arte". En: *La deshumanización del arte y otros ensayos*. Alianza, Madrid, 1994. 11-54.

- PILINSZKY, János: "Egyenes labirintus". En: *Beszélgetések*. Századvég, Budapest, 1994. pp. 167-180.
- PILINSZKY, János: *Nagyvárosi ikonok*. Budapest, 1971.
- PILINSZKY, János: *Naplók, töredékek*, Osiris, Budapest, 1995.
- PILINSZKY, János: *Összegyűjtött versei*. Osiris, Budapest, 1999.
- PILINSZKY, János: *Publicisztikai írások*, Osiris, Budapest, 1999.
- PILINSZKY, János: *Szép próza*, Osiris, Budapest, 1998.
- PILINSZKY, János: "Tehetség, intuíció, anonimitás". En: *Beszélgetések*, Századvég, Budapest, 1994. pp. 195-196.
- PILINSZKY, János: *Végkifejlet. Versek és színművek*. Szépirodalmi, Budapest, 1974.
- RADNÓTI, Miklós: *Összes versei és műfordításai*. Budapest, Szépirodalmi, 1974.
- RILKE, Rainer María: Las elegías del Duino. Traducción de José Joaquín Blanco. www.literatura.us
- SHAKESPEARE, William: *Romeo y Julieta*. traducción de Pablo Neruda, Pehuén, Barcelona, 2001.
- UNAMUNO, Miguel de: "Del sentimiento trágico de la vida". En: *Obras selectas*. Espasa-Calpe, Madrid, 1998. 1-319.

Monografías, libros colectivos:

- BABITS, Mihály: *Az európai irodalom története*. <http://mek.oszk.hu/06300/06304/>
- BAJTÍN, Mijaíl M.: *Problemas de la poética de Dostoevsky*. Traducción de Tatiana Bubnovna. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 2004.
- CAMACHO ROJO, José María [ed.]: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, 2006.
- CERNUDA, Luis: *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Guadarrama, Madrid, 1957.
- CUETO, Ronald: *Souls in anguish. Religion and spirituality in Lorca's theatre*. Iberian Papers, Leeds, 1994.
- CSEJTEI, Dezső: *A spanyol egzisztencializmus története: Miguel de Unamuno és José Ortega y Gasset filozófiájának fő kérdései*. Budapest, Gondolat, 1986.
- DE MIGUEL MARTÍNEZ, Emilio: *Lorca desde el Llanto*. Ensayos literarios, Cátedra Miguel Delibes. Valladolid-Nueva York, 2015.
- DOMÉNECH, Ricardo: *García Lorca y la tragedia española*. Madrid, Fundamentos-RESAD, 2009.

- EDWARDS, Gwynne: *El teatro de Federico García Lorca* (versión española de Carlos Martín Baró). Gredos, Madrid, 1983.
- FEAL DELIBE, Carlos: *Eros y Lorca*. Edhasa, Barcelona, 1973.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: *García Lorca en el teatro. La norma y la diferencia*. Zaragoza, 1986.
- FRAZIER, Brenda: *La mujer en el teatro de Federico García Lorca*. Madrid, 1973.
- FUENTES, Tadea: *El folklore infantil en la obra de Federico García Lorca*. Granada, Universidad de Granada, 2004.
- GALA, Antonio, *El teatro de Lorca*. Salamanca: Publicaciones de los Cursos de Verano de la Universidad de Salamanca, 5, 1972.
- GIBSON, Ian: *Federico García Lorca 2. De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*. Crítica, Barcelona, 1998.
- GINTLI, Tibor-SCHEIN, Gábor: *Az irodalom rövid története*. Jelenkor, Pécs, 2003.
- GÓMEZ CASTELLANO, Irene: «'Y se murió de perfil': la muerte y el héroe en los poemas de Antoñito el Camborio y en el 'Llanto por Ignacio Sánchez Mejías' de Lorca», *Explicación de textos literarios*, vol. 34, nº 1-2.
- HONIG, Edwin: *García Lorca*. Editions Poetry, London, 1945.
- IGLESIAS RAMÍREZ, M.: *Federico García Lorca. El poeta universal*. DUX, Barcelona, s/a.
- JÁNOSI, Zoltán: *La acogida de Federico García Lorca en Hungría*. Universidad de Almería, 2007.
- KIRÁLY, Gyula: *Dosztojevszkij és az orosz próza*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1983.
- KODÁLY, Zoltán–VARGYAS, Lajos: *A magyar népzene*. Budapest, 1971.
- KÖRÖSI, Albin: *A spanyol irodalom története*. Budapest. 1930.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco: *Métrica Española del siglo XX*. Gredos, Madrid, 1987.
- ORTEGA, José: *Conciencia estética y social en la obra de García Lorca*. Universidad de Granada, 1999.
- RABASSÓ, Carlos I. – RABASSÓ, Federico Javier: *Granada – Nueva York – La Habana. Federico García Lorca entre el flamenco, el jazz y el afrocubanismo*. Madrid, 1998.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos: *Lorca y el sentido. Un inconsciente para una historia*. Akal, Madrid, 1994.
- SAINERO SÁNCHEZ, Ramón: *Lorca y Synge: ¿un mundo maldito?* Universidad Complutense de Madrid, 1983.
- SÁNCHEZ, Roberto G.: *García Lorca. Estudio sobre su teatro*. Madrid, 1950.
- SZEPES Erika-SZERDAHELYI István: *Verstan*. Budapest, Gondolat, 1981.

- SZERB, Antal: *A világirodalom története*. Magvető, Budapest, 2006.
- SZERB, Antal: *Magyar irodalomtörténet*. Magvető, Budapest, 2004.
- TOLNAI, Gábor: *Federico García Lorca*. Budapest, 1968.
- UMBRAL, Francisco: *Lorca, poeta maldito*. Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
- VITALE, Rossana, *El metateatro de Federico García Lorca*, Pliegos, Madrid, 1991.
- WELLINGTON, Beth: *Reflections on Lorca's Private Mythology. Once Five Years Pass and the Rural Plays*. Peter Lang Publishing, New York, 1993.

Artículos y estudios:

- ÁLAMO FELICES, Francisco: "La música como símbolo y expresión de lo inefable: la relación Lorca/Falla". en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 387-393.
- ANDERSON, Andrew A.: "García Lorca's *Bodas de sangre*: The Logic and Necessity of Act Three", *HISPANOFILA*, 1987 Mayo, 30: 3 (90), pp. 21-37.
- BAKA, István: "Federico García Lorca". En: *Az idő térképjei*. Jelenkor, Pécs, 1999. 57-59.
- BALASSA, Péter: "A látvány és a szavak". En: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 65-77.
- BALDANGIN BÖRTE, Csilla: "A Nyugat és a spanyol irodalom". *Lazarillo*, 2009/1. 103-106.
- BÁNYAI János: "Mozdulatlan jelenlét". Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 132-135.
- BENJAMÍN, Walter. "La tarea del traductor". En: *Angelus Novus*. Barcelona, Edhasa, 1971. Traducción de Héctor A. Murena. pp. 127-143.
- BENYHE, János: "Populismo y vanguardia {convergencia y síntesis: Federico García Lorca poeta)". En: Horányi, Mátyás (ed.): *Actas del Simposio Internacional de Estudios Hispánicos*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1978. pp. 177-179.
- BÓKA, Gábor: Mi és ti. En <http://operavilag.net/kiemelt/mi-es-ti/>
- BÓKA, László: "Egy műfordítás margójára". En: *Válogatott tanulmányok*. Magvető, Budapest, 1966. 1433-1440.
- BONNING, Elizabeth – MCINNIS, Judy: "From *Dämonisch* to Duende". *Mester*, 1986/1 (15). 32-37.
- BORBÉLY, Szilárd: Hét elfogult kommentár a magyar lírához.
<http://www.avorospostakocsi.hu/2012/05/16/het-elfogult-kommentar-a-magyar-lirahoz/>

- BOSCH, Rafael: "El choque de imágenes como principio creador de García Lorca", *REVISTA HISPÁNICA MODERNA*, 30 (1964), pp. 35-44.
- BUERO VALLEJO, Antonio: "Tres maestros ante el público". En: *Obra completa* Vol. 2. Espesa-Calpe, Madrid, 1994. 185-280.
- CAMACHO ROJO, José María: "Apuntes para un estudio de la tradición clásica en la obra de Federico García Lorca". En: Camacho Rojo, José María [ed.]: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, 2006. 87-111.
- CANNON, Calvin: "Lorca's *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* and the Elegiac Tradition", *HISPANIC REVIEW*, 31 (1963), pp. 229-238.
- CARBONELL BASETT, Delfín: "Tres dramas existenciales de Federico García Lorca". *Cuadernos Hispanoamericanos*, LXIV. no. 190. 1965. pp. 118-130.
- CARMONA Vázquez, Antonia: "Coincidencia de lo trágico en Eurípides y Lorca. La mujer, eje central del teatro de ambos autores". En: Camacho Rojo, José María [ed.]: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, 2006. 323-345.
- CLIVE, Wilmer: "White Spaces". *London Magazine*, 1981/11-12. (20.) 134-139.
- CSEJTEI, Dezsó: La presencia de Ortega y Gasset en Hungría entre 1928 y 1945
<http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01593852213472942912257/032022.pdf?incr=1>
- CSEJTEI, Dezsó: "Ortega y Gasset Németh László és Bibó István munkásságában". En: Dénes Iván Zoltán (ed.): *Megtalálni a szabadság rendjét. Tanulmányok Bibó István életművéről*. Új Mandátum, Budapest, 2001. 211-234.
- CSOÓRI, Sándor: "A zöld angyal". En: Görömbei, András (ed.): *Havon deletlő szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 191-195.
- CSOÓRI, Sándor: Az eredetiség természete.
<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/CSOORI/csoori01215/csoori01246/csoori01246.html>
- CSOÓRI, Sándor: "Egykor elindula tizenkét kőműves". En: *Tenger és diólevél*. Püski, Budapest, 1994. 653-673.
- CSOÓRI, Sándor: "Elérte a lány a képzeletet". En: Görömbei, András (ed.): *Havon deletlő szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 35-37.
- CSOÓRI, Sándor: Megleltem igazibb hazámat.
<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/CSOORI/csoori01215/csoori01247/csoori01247.html>
- CSOÓRI, Sándor: Nagy László földi vonulása.
<http://dia.pool.pim.hu/html/muvek/CSOORI/csoori00246a/csoori00380/csoori00380.html>
- CSUDAY, Csaba Dr.: "Modern spanyol irodalom". En: *Világirodalom*. Akadémiai Kiadó,

- Budapest, 2005. pp. 860-887.
- DELBECQUE, Nicole: "Iconicidad y traducción. Leer a F. García Lorca en francés". En: Delbecque, N. – Lie, N. – Adriaensen, B. (ed.): *Federico García Lorca et cetera. Estudios sobre las literaturas hispánicas en honor de Christian de Paepe*. Leuven University press, 2003. 49-66.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: "García Lorca en 1927: neotradicionalismo, neobarroquismo". en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 135-157.
- DOBOS, Erzsébet, Dra.: "Investigaciones lorquianas en el último decenio". en: *Acta Litteraria de la Academia de Ciencias*. Budapest, 1990. 421-432.
- DOBOS, Erzsébet, Dra.: "Máscaras y biombos. La búsqueda de la identidad en El público de F.G.Lorca". en: *Actas del Coloquio Internacional "La metamorfosis en las literaturas en lengua española"*; Instituto Cervantes; marzo de 2006. 107-112.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: "Construcción del verso moderno". En: *Nuevos estudios de métrica*. Aula Abierta, Madrid, 2007. 65-82.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José: "Sobre métrica comparada". En: *Nuevos estudios de métrica*. Aula Abierta, Madrid, 2007. 33-48.
- DOMOKOS, Mátyás: "Táltos Babilonban". En: Görömbei, András (ed.): *Havon delelő szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 271-295.
- DOUGHERTY, D.: "El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca", en *ALEC*, 11 (1986), pp. 91-110.
- EGEA FERNÁNDEZ-MONTESINOS, Alberto: "El *Romancero Gitano* de Federico García Lorca: ¿modernidad dialógica o fragmentación clásica?" en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. pp. 514-521.
- ELEK, Tibor: "A létező magyar politikai költészetről". *Élet és Irodalom*, 2011/48., p. 15.
- ESTERHÁZY, Péter: "A mi a bánat". En: *A szabadság nehéz mámora*. Magvető, Budapest, 2003. 65-69.
- FALCONIERI, John V., "Tragic hero in search of a role: *Yerma*' s Juan", *REVISTA DE ESTUDIOS HISPÁNICOS*, I, Alabama (1967), pp. 17-33.
- FEAL DELIBE, Carlos: "Eurípides y Lorca: observaciones sobre el cuadro final de *Yerma*". En: Camacho Rojo, José María [ed.]: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, 2006. 345-355.

- FEINMANN, José Pablo: Adorno y la ESMA. <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-01/01-01-13/contrata.htm>
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: "García Lorca: Historia de una evaluación, evaluación de una historia". En: Loureiro Ángel G. (ed.). *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona, Anthropos. 233-262.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis: "¿Qué es aquello que relumbra? (Una última cuestión.) Examen de agotamientos". en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 220-237.
- FRIED, István: "Márai Sándor és a spanyol világ". *Nagyvilág*, 2001/7. 1131-1140.
- GATTYÁN Nikolett-SZALAY László: "Egyedül Istennek írunk". In: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 105-117.
- GIBSON, Ian: En Budapest con Lorca y con Radnóti.
<http://blogs.publico.es/apuntesperipateticos/28/en-budapest-con-lorca-y-radnoti/>
- GIMÉNEZ MICÓ, José Antonio: "Lorca: Teatro posible e imposible", *ALEC*, 1995, 20: 3, pp. 351-64.
- GÖRÖMBEI, András: "Megjegyzések egy pamflethez". *Tiszatáj* 1989/12. 93-101.
- GÖRÖMBEI, András: "Nagy László költői világa". En: Görömbei, András (ed.): *Havon delelő szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 307-323.
- HAFNER, Zoltán: "Irodalmilag a legigénytelenebbnek tűnik". En: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 124-131.
- HERRERO, Javier: "El Padre contra el Hijo: la visión cristiana de Lorca". En: Luis Fernández Cifuentes (ed.): *Estudios sobre la poesía de Lorca*. Madrid, Istmo, 2005. 115-142.
- HUGHES, Ted: "Pilinszky János költészete. Előszó a magyar költő verseinek angol nyelvű válogatásához". (traducción de Júlia Kada). En: *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. 186-195.
- ILLYÉS, Gyula: "A filozófia zöld útja". En: *Szellem és erőszak*. Magvető, Budapest, 1978. 191-193.
- ILLYÉS, Gyula: "Előörsök hátvédőkkel", en: *Hattyúdal ébreszt*, Magvető, Budapest, 1976. 25-29.
- ILLYÉS, Gyula: "Eugene Dabit". En *Iránytűvel*, Szépirodalmi, Budapest, 1975. 586-588.
- ILLYÉS, Gyula: "Személyes – távoli – élmény". En: *Szellem és erőszak*. Magvető, Budapest, 1978. 175-197.

- JÁNOSI, Zoltán: "Az emberiség himnusza". En: Görömbei, András (ed.): *Havon delelő szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 158-173.
- JELENITS, István: "Pilinszky János evangéliumi esztétikája". En: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 219-239.
- KATONA, Eszter: "Recepción de la obra de Federico García Lorca en Hungría". *Revista de Letras*, Sao Paulo, v. 54., n.2., 2014. pp. 81-102.
- KATONA, Eszter: "Lorca magyarul – Lorca Magyarországon". Traducción de Ákos Szolcsányi. *Lazarillo*, 2009/1. 89-94.
- KÁLMÁN C., György: "Mi a bajom Nagy Lászlóval?", 2000, 1989/9, 48–52.
- KERTÉSZ, Imre: "Jelentés a költészet birodalmából". En: *Élet és Irodalom*, 2004/14.
- KOSZTOLÁNYI, Dezső: "Levél egy írótarshoz". En: *Nyelv és lélek*. Osiris, Budapest, 1999. 383-385.
- LENGYEL, Péter (ed.): *Látogatóban*. Gondolat, Bp. 1971. 301–307.
- MANDIS, Athena: "Lorca el griego: una aproximación a las traducciones griegas de *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*". En: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 682-689.
- MARGÓCSY, István: "Hová lett a bartóki modell a mai magyar költészetből?", *Élet és Irodalom*, 2006/29.
- MARTÍNEZ LACALLE, G., "Yerma: una tragedia pura y simplemente", en *NEOPHILOLOGUS*, 72 (1988), pp. 227-237.
- MATERNA, Linda: "Los códigos genéricos sexuales y la presentación de la mujer en el teatro de García Lorca", traducción de Horno Delgado, Asunción, en Loureiro Ángel G. (ed.). *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 1988. 263-277.
- MAURER, Chirstopher: "Sobre «joven literatura» y política. Cartas de Pedro Salinas y de Federico García Lorca (1930-1935)". en Loureiro Ángel G. (ed.). *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 1988. 297-319.
- MESTER, Yvonne: "A «csodás való» Tamási Áron és Federico García Lorca színjátékaiban". *Új Írás*, 1990/7. 98-107.
- MESTER, Yvonne: "Federico García Lorca: Hat színjáték". *Élet és Irodalom*, L./17. (2006.) p. 38.
- MILLÁN, María Clementa: "Lorca y Calderón de la Barca: la universalidad de lo escénico".

- en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 193-204.
- MIRÓ GONZÁLEZ, Emilio: "Mujer y hombre en el teatro lorquiano: «Amor, amor, amor y eternas soledades.»" En: ÉTIENVRE, J. P. y A. ESTEBAN, eds., *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988. 61-64.
- MORALES ORTIZ, Gracia María: "La significación mítica de la muerte en el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: un esquema contradictorio". en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. pp. 614-627.
- MORRIS, C. Brian: "El claroscuro narrativo del *Romancero Gitano*". en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 34-52.
- NAGY, Gabriella: A hét verse. <http://www.litera.hu/hirek/a-het-verse-pilinszky-janos-1970-december-22>
- NAGY, László: "A költő nem tévedhet". Görömbei, András (ed.): *Havon delező szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 58-66.
- NAGY, László: "A népköltészet ösztönző ereje". En: Görömbei, András (ed.): *Havon delező szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000.211-212.
- NAGY, László: "Bemutakozás". En: Görömbei, András (ed.): *Havon delező szivárvány*. In memoriam Nagy László. Nap, Bp. 2000. 7-8.
- NAGY, László: "Kis krónika a fordításról". *Új Írás*, 1962/8. 806-807.
- NAVARRO Tomás: "La intuición rítmica de Federico García Lorca. En: *Los poetas en sus versos: desde Jorge Manrique a García Lorca*", Barcelona: Ariel, 1973. 355-378.
- NÁDAS, Péter: "Pilinszky János fényképei". En: *Kritikák*. Jelenkor, Pécs, 1999. 182-190.
- NEMES NAGY, Ágnes: "Pilinszky János két verse". En: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. pp. 91-99.
- NEMES NAGY, Ágnes: "Trapéz és korlát". En: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 38-40.
- NÉMETH, László: "A dráma ügye". En: *Megmentett gondolatok*. Magvető, Budapest, 1975. 384-411.
- NÉMETH, László: "Bartók és a tizenkilencedik századi zene". En: *Megmentett gondolatok*. Magvető, Budapest, 1975. 52-72.
- NÉMETH, László: "García Lorca színpada". *Nagyvilág*, 1957/6. 899-918.
- NÉMETH, László: "Levél Veress Dánielhez". En: *Megmentett gondolatok*. Magvető,

- Budapest, 1975. 573-593.
- O'NAN, Martha: "Albert Camus: Director of García Lorca Translations". *García Lorca Review* 6-8. (1978) 19-31.
- ORBÁN, Ottó: "Hozzászólás az Írószövetségben Somlyó György Két szó között című tanulmányához". En: Józán, Ildikó (ed.): *A műfordítás elveiről*. Budapest, Balassi, 2008. 402-406.
- PERAL VEGA, Emilio: "Metamorfosis de lo trágico en García Lorca". En: Évelyne Ricci (ed.): *Le retour du tragique dans le théâtre espagnol du XXe siècle*. CREC (Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3) / Centre Interlangues EA 4182 (Université de Bourgogne), 2009. pp. 94-108.
- PILINSZKY, János: "Szécsi Margit: köszönet a boldogságért. Szerkesztői jelentés". En: *Publicisztikai írások*. Osiris, Budapest, 1999. 45.
- POETA, Salvatore: "Aproximación a la teatralidad del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*", *ALEC*, 25 (2000), pp. 193-216.
- RAMOND, Michele: "Federico García Lorca: el Otro (o la letra viva)". En: Étienvre, J. P. y A. Esteban, eds., *Valoración actual de la obra de García Lorca*, Madrid: Casa de Velázquez-Universidad Complutense, 1988. 121-129.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos: "Lorca: temas y variaciones en torno a la conciencia trágica". en: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. 158-176.
- ROMERO, Héctor R.: "El protagonista y la estructura dramática: Dos elementos inseparables en la dimensión trágica de *Bodas de sangre*", *MESTER*, 1986 Primavera, 15: 1, pp. 38-46.
- RÓNAY, György: "Rekviem (részlet)". In: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 117-123.
- SALINAS, Pedro: "Federico García Lorca". En: *Ensayos de Literatura Hispánica. Del "Cantar de Mio Cid" a García Lorca*. Aguilar, Madrid, 1958. 348-352.
- SALINAS, Pedro: "García Lorca y la cultura de la muerte". En: *Ensayos de Literatura Hispánica. Del "Cantar de Mio Cid" a García Lorca*. Anguilar, Madrid, 1958. 387-397.
- SERRANO ASENJO, Enrique: "El duende indecible: Ramón y Lorca cara a cara". En: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. pp. 590-596.
- SMITH, Paul Julian: "*Yerma* y los médicos: García Lorca, Marañón y el grito de la sangre". En: Soria Olmedo, A. – Sánchez Montes, M-J. – Varo Zafra J. (coordinadores): *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional*. Granada, 2000. pp. 21-33.

- SOMLYÓ, György: "A sonetto musája". En: *Philoktétésztől Ariónig*. Jelenkor, Pécs, 2000. 64-88. p. 86.
- SOMLYÓ, György: "Jegyzet Lorca ismeretlen szonettciklusához". En: *A költészet ötödik évada*. Magvető, Budapest, 1987. 359.
- SOMLYÓ, György: "Az első tíz év". En: *Önéletrajzaimból*. Enciklopédia, Budapest, 2001.11-16.
- SOMLYÓ, György: "Rafael Alberti vagy a száműzetés költészete". En: *Philoktétésztől Ariónig*. Jelenkor, Pécs, 2000., pp. 407-422.
- SORIA OLMEDO, Andrés: "«Me lastima el corazón». Federico García Lorca y Friedrich Nietzsche". En: CAMACHO ROJO, José María [ed.]: *La tradición clásica en la obra de Federico García Lorca*, Granada, 2006. 113-130.
- SOUFAS, Christopher: "Lorca y la ausencia existencial". En: Fernández Cifuentes, Luis (ed.): *Estudios sobre la poesía de García Lorca*. Istmo, Madrid, 2005. pp. 227-259.
- SZÁVAI, Dorottya: Jóban innen és túl. Pilinszky Camus-olvasatáról. *Kortárs*, 2002/9. <http://epa.oszk.hu/00300/00381/00061/szavai.htm>
- SZOLCSÁNYI, Ákos: "Bibó István szépirodalmi kontetusa". *Kalligram*, 2010/9, 90-94.
- SZOLCSÁNYI, Ákos: "El espacio del drama existencialista. Análisis estructural de *Bodas de sangre* y *Yerma*". *Acotaciones*, 2011/1. pp. 11-32.
- SZOLCSÁNYI, Ákos: Lajtán innen a pireneusokon túlról. www.revizoronline.com
- TAKÁCS, Zsuzsa: "E fordításban én öt sirattam". *Új Írás*, 1980/9. 87-93.
- TAKÁCS, Zsuzsa: Nagy László Lorca-fordításainak poétikai megközelítése. http://dia.pool.pim.hu/xhtml/takacs_zsuzsa/Takacs_Zsuzsa-Nagy_Laszlo_Lorca-forditasainak_poetikai_megkozelitese.xhtml
- TANDORI Dezső: "Pilinszky János válogatott művei". In: Hafner Zoltán (ed.): *Senkiföldjén. In memoriam Pilinszky János*. Nap Kiadó, 2000. 146-152.
- VÍGH, Éva: "A spanyol aranykor". En: *Világirodalom* [Literatura universal]; Akadémiai Kiadó; Budapest; 2005, pp. 382-397.
- WALSH, John K: "Las mujeres en el teatro de Lorca", traducción de Lázaro Reyes. En Loureiro Ángel G. (ed.). *Estelas, laberintos, nuevas sendas: Unamuno, Valle Inclán, García Lorca, la Guerra Civil*. Barcelona: Anthropos, 1988. 279-295.
- WELLS, C. Michael: "The natural norm in the plays of Federico García Lorca". *Hispanic Review*, 38. (1970), pp. 299-313.