

Presencia del humor y del grotesco en el teatro de la memoria: retos lingüístico-traductivos en *Las malagueñas* de José Cruz¹

Carlotta Paratore
Università degli Studi Roma Tre

1. Introducción

Las malagueñas de José Cruz,² pieza teatral de 2016 y ganadora —el año siguiente— del V Certamen Jesús Campos para textos teatrales, se basa en hechos reales. Como apunta el mismo autor en el preámbulo a la obra:³

En algún momento de la primavera o el verano de 1938, cincuenta presas republicanas de la malagueña cárcel de La Goleta fueron sometidas a un experimento psicológico perpetrado por el entonces psiquiatra oficial del bando nacional, Antonio Vallejo Nájera. El propósito era demostrar la relación entre república, mujer y enfermedad mental. Una manera de dar fundamento científico a la purga que el franquismo pensaba poner en pie ante su ya evidente e inminente victoria en la Guerra Civil.⁴

La acción se desarrolla en el convento de San José en Málaga,⁵ donde las presas acaban de ser trasladadas para que el experimento pueda tomar pie; sin embargo, los

¹ Publication produced within the framework of the Project PRIN 2022 *Identity Heritage and Cultural Memory. The Elaboration of the Past through the Theatre of Democratic Spain (1975 to the Present)*, Prot. 202285ZT47 - CUP D53D23014880006, funded by the European Union - Next Generation EU, Mission 4, Component 2, Investment 1.1 Research Projects of Significant National Interest, with the supervision of V. Orazi, PI of the project and corresponding author.

² José Cruz (Madrid, 1977) es licenciado en Periodismo por la Universidad Complutense de Madrid y en Dramaturgia por la RESAD, donde desempeña su labor docente en el Departamento de Escritura y Ciencias Teatrales. A partir de 2003, ha estrenado y publicado piezas como: *Taihi*, *cabaret oriental* (Cruz 2003), estrenada en el Teatro de las Artes de Madrid, *Sing Sing Blues* (Cruz 2005), que obtuvo el XXI Premio Palencia de Teatro en 2004, *La sombra de Narciso* (Cruz 2006), estrenada en el Teatro de las Aguas de Madrid, recibiendo también la Ayuda a la creación de la Comunidad de Madrid, *Los vivos y los m(íos)* (Cruz 2008), galardonada con el Premio Lázaro Carreter en 2008, *Perder el Sur* (Cruz 2009) y *Constelación* (Cruz 2014). Entre 2007 y 2010, con la compañía Teatro Al Paso, fundada junto al actor John Ramírez, estrenó *G2 (Tocado y hundido)* (Teatro de las Aguas, Madrid), *Tello y los Escribanos* (Museo Arqueológico, Linares) y *La ciudad de las mujeres* (Teatro Karpas, Madrid). Amén de *Las malagueñas* (Cruz 2017), entre sus trabajos más recientes, sobresalen *Obscenum* (Teatro Galileo, 2015), *Desde la otra orilla* (texto seleccionado para la primera edición del ciclo Mujeres que Cumplen de la Fundación SGAE, Sala Berlanga, 2017) y *Está todo pagado* (Festival de Almagro, 2019).

³ Se señala que todas las citas del original proceden del texto amablemente cedido por el autor.

⁴ En cuanto a la dramaturgia de la memoria en España que escenifica la situación de las mujeres en las cárceles franquistas, entre muchos ejemplos que se podrían aducir, cabe mencionar *Presas* (Fernández & del Moral), *En igualdad de condiciones* (Pombo) y *Descarriadas* de Ripoll (2018), que se centra en un aspecto peculiar de la represión, el de las jóvenes mujeres encerradas en los reformatorios del Patronato de Protección a la Mujer (sobre el tema y la obra, véase Orazi 2023). El teatro más reciente sigue ocupándose del tema; es el caso de *¡Agua!* de la dramaturga valenciana Rosa Juan Devesa (estrenada en 2020) y de *Las que fueron silencio* de Alberto Iglesias (estrenada en 2023). En último lugar, como resaltan Floeck & García Martínez (106), en el panorama del teatro de la (post) memoria en España producido a partir de la Transición, “no son pocas las obras de dramaturgos masculinos que escenifican las historias o memorias de protagonistas y personajes femeninos”, como ocurre en *Pasionaria* (1994) de Ignacio Amestoy, *Soliloquio de grillos* (2003) de Juan Copete o *Entrañas* (2005) de Diego Lorca y Pako Merino.

⁵ Cabe señalar que en la pieza, sin embargo, no faltan los “espacios —en términos de Foucault— heterotópicos” (Floeck & García Martínez, 112). Nos referimos al espacio “anacrónico”, es decir, el “«interior» o subjetivo, como el correspondiente a escenas soñadas, imaginadas o pensadas” (García Barrientos, 168), que se plasma en *Las malagueñas* mediante la evocación de La Número Cincuenta de los

planes del médico militar, apodado El Bigotito Recio, que tiene que realizar el propósito, se ven obstaculizados por la actitud desafiante de algunas reclusas y por la llegada del siniestro personaje de Sor Ermitas, una monja encargada de arreglar la situación, llevando a cabo un absurdo plan de eugenesia nacional, amén de desalojar el convento, volviendo a llevar a las mujeres a la cárcel. Se trata de una “ceremonia grotesca” que “pretende recuperar, en tono esperpéntico y berlanguiano, un episodio tan surrealista como injustamente olvidado”⁶ de la guerra civil española.

Lo grotesco y lo más propiamente humorístico se manifiestan desde el principio de la acción, tanto a nivel situacional como lingüístico, haciendo de contrapeso constante a la tragedia;⁷ el registro coloquial y a menudo grosero que caracteriza la mayoría de los intercambios (cabe considerar que muchos personajes son de baja extracción social) da lugar a malentendidos, alusiones y juegos de palabras, cuya presencia plantea varios desafíos traductivos conectados, en ocasiones, con la transmisión de la memoria histórica.

2. Elementos del humor: ridiculización de la autoridad y del poder

Además de un humor desmitificador, que sobresale ya al principio de la primera escena, cuando Iluminada (una de las presas), harta de la incertidumbre de su destino, intenta estrangularse delante de una estatua de la Virgen,⁸ en general, el humor se fundamenta en la ridiculización de los representantes de la autoridad y del poder represivo, que se manifiesta, antes que nada, en los apodos de los tres militares encargados de vigilar a las reclusas: El Retreta, un cabo (en el lenguaje militar, *retreta* es sinónimo de *retirada*, aludiendo, quizás, a la falta de valor del personaje, que en efecto se caracteriza por su cobardía), El Teniente Mostacho (*mostacho*, es decir, “bigote grande y espeso”) (DLE), que remite, con toda probabilidad, a una característica física del

bombardos de Málaga, de la ofensiva del general Queipo de Llano (con sus amenazadoras y tristemente famosas arengas radiofónicas, que sembraron el pánico entre la población), del éxodo de masa por la carretera Málaga-Almería, conocido como “La Desbandá”, que se convirtió en uno de los episodios más cruentos de la Guerra Civil; sobre los hechos a los que se alude, véanse, por lo menos, Barranquero Texeira & Prieto Borrego. De este tiempo/espacio evocado surgen figuras reales (el mismo Queipo de Llano y Clara Campoamor), así como figuras anónimas (Una Militante, Verdulera, La Señora Alta, La Señora Mediana, La Señora Baja, Fugitiva, etc.), cuyas voces toman cuerpo en la escena, convirtiéndose en personajes patentes, a pesar de ser fruto de una ensoñación.

⁶ Cita que se extrae de la página web dedicada a la pieza en Contexto Teatral: <https://www.contextoteatral.es/lasmalaguenas.html>

⁷ Aunque nos centraremos en los aspectos más estrictamente humorísticos, se señala otro elemento peculiar de la pieza, es decir, el que podemos definir poético-lírico-simbólico (cuestión que plantea otros desafíos de traducción significativos). Nos referimos a la presencia de canciones de corte popular, sobre todo por boca del personaje de la Gitana, y a los vaticinios poéticos de La Niña, la presa más joven, que se configura como un “personaje bisagra entre el mundo de los vivos (esa España en guerra) y el de los muertos” (Esteban, 247); la presencia del verso, como apunta Esteban (246), se manifiesta en los dos personajes “puramente lorquianos” de la pieza. Cabe puntualizar que, sin embargo, el verso, o mejor dicho, la rima, de vez en cuando, se emplea en secuencias caracterizadas por un tono lúdico/grotesco, formando parte, en último término, de los recursos de lo cómico, aunque en menor medida.

⁸ A la que se dirige con un tono confidencial, no exento de expresiones vulgares: “Iluminada – ¡No me toques los huevos! Y no me mires. No me mires, así, atravesado. Tampoco te lo pusieron en bandeja, lo sé. Pero yo no soy tan fuerte como tú. Yo me venzo por los costados, como un saco. ¡Ay! Siete días desde que nos sacaron de La Goleta. Una semana, sin saber de los hijos, esperando que nos pongan contra una pared. Yo ya no puedo más. (*Lo intenta. Sin éxito.*) ¡Paso de ti! Bastantes fatigas llevo a cuenta. Yo, ahora, me desquito. Me desquito de en medio y punto. (*Vuelve a intentarlo, resopla.*) No tendrás un cuchillo, ¿verdad? ¿Y un trocito de cuerda? No, claro, tú qué vas a tener... Todas las espinas para ti, tiesa, como una escoba, en lo alto de tu columna”.

personaje, así como el ya mencionado Bigotito Recio, otro apodo de evidente tono burlón.⁹

A la cuestión de la ridiculización, se conecta la ignorancia de algunos de los agentes de la represión (El Retreta y Sor Ermitas, en particular): la lectura de una carta del caudillo y la supesta solemnidad del acto se convierten en ocasión de escarnio a consecuencia de la torpeza del Retreta en su lectura, de su incapacidad de comprensión de la misiva, debido al uso de un estilo formal y de la abreviatura del pronombre *usted* como forma de tratamiento de cortesía, propia de la fórmulas epistolares (Ud.).¹⁰ El uso impropio de la abreviatura al final de la secuencia (“Perdone Ud.”) ratifica el escaso nivel cultural del cabo y el carácter paródico de la circunstancia:¹¹

El Retreta – (*Se aclara la garganta como para darse importancia aunque lee con gran dificultad.*) “En contestación a su... escrito del día diez, pro... proponiendo la creación de un Gabinete de Investigaciones...”

Bigotito Recio – “Psicológicas”.

El Retreta – “Investigaciones Psicológicas cuya finalidad primordial será investigar las raíces...”

Bigotito Recio – “...biopsíquicas del marxismo...”

El Retreta – “...manifiesto que, de conformidad con su mencionada propuesta, autorizo la creación del mismo. Lo que traslado a Ud.” ¿Ud?

Bigotito Recio – “Usted”. Eso se lee “usted”.

El Retreta – “Lo que traslado a usted para sus conocimientos y efectos, debiendo proponerme...”

⁹ En este caso, además, la atribución del mote se comenta en el diálogo mismo: “La Número Cincuenta – Estaba pensando en cómo le vamos a llamar nosotras. / Bigotito Recio – Pueden hacerlo por mi rango, que es capitán, o por mi profesión, que es la de médico. / Iluminada – O podemos llamarle Bigotito... / Otra de las Cuarenta y Siete – ¿Qué le ha llamado ésta? [...] El Retreta – ¡Vale ya! / *El Retreta vuelve a echar mano al rifle.* / Bigotito Recio – Tranquilo. ¿Quieren llamarme Bigotito? ¡Llámenme Bigotito! Duele reconocerlo pero España es así: ingrata”. Como se verá, por lo que se refiere a la traducción de Bigotito Recio, de momento, se ha optado simplemente por “Baffetto”, puesto que “Recio” supone cierta ambigüedad; de hecho, podría referirse tanto al tamaño del bigote, siendo sinónimo de ‘grueso’ (aunque, en este caso, el sentido del adjetivo chocaría con el valor del diminutivo *-ito*) como al carácter o a la complexión del personaje; me propongo consultar al autor en vista de la edición de la obra, que se publicará en la colección *Herencias* (Università degli studi Roma Tre), con respecto a la correcta interpretación del apodo. Finalmente, aunque la cuestión merecería unas reflexiones lingüístico-traductológicas más profundizadas, se señala otro caso interesante de presencia de apodos con función lúdica en el texto; casi al final de la III escena, La Rubia es encargada de reunir a sus compañeras y empieza a pasar lista: “La Rubia – ¡Ir formando una fila! A ver... La Bienmesabe, la Tarajana, la Tejeringa, la Tinajera, la Chocolatea, la Caragata, la Culinquieta, la Diosmeguarde, la Raboardiendo, la Boquetilla, la Celestona, la Alpechinera...”. En este listado de apodos (formados, por lo general, mediante sufijación y el mecanismo de composición) sobresale una vez más el carácter popular y alusivo del habla de los personajes, exigiendo un esfuerzo, también interpretativo, de transposición más que notable; véase el caso de “Tejeringa”, que podría derivar de *tejer* (quizás, en su sentido figurado y despectivo de ‘tramar’) y, al mismo tiempo, hacer referencia al *tejerino*, variante diatópica de *churro* usada en Andalucía.

¹⁰ Que se pude reproducir con efectos similares en la traducción con S.V. (contracción de la perífrasis “Signoria Vostra”).

¹¹ Un efecto análogo se obtiene al final de la primera escena, durante un dictado del Bigotito Recio al Retreta: “*El Teniente Mostacho sale. Bigotito Recio saca del bolsillo una libreta y un lápiz.* / El Retreta – ¿Qué es esto? ¿No vamos a dormir? / Bigotito Recio – No. Vamos a empezar un dictado. «Psiquismo del fanatismo marxista» Apunte, cabo. Con «pe ese» y con «equis». / El Retreta – Cachis en la mar. / Bigotito Recio – «Coméntese vivamente... con uve las dos... el hecho... con hache...» / El Retreta – Espere, espere... / Bigotito Recio – ...de que en la revolución... con uve... comunista española haya... con hache y con y griega... participado el sexo femenino con entusiasmo y ferocidad inusitada.» / El Retreta – ¿Punto? / Bigotito Recio – Coma. / El Retreta – Vaya por Dios”.

Bigotito Recio – “...los médicos que deban ser militarizados al efecto de que cuanto antes empiece a funcionar...”

El Retreta – “...dicho gabinete”.

Bigotito Recio – La firma.

El Retreta – Perdone Ud., la firma: “Francisco Franco Bahamonde.”¹²

La ridiculización afecta también el lenguaje mismo de la propaganda y figuras de la dictadura franquista: el grito “Arriba España!”, lema que se asociaba al ideal falangista, da lugar a un gag en vez de “despertar” el orgullo patriótico del adormilado teniente quien, en lugar de contestar “¡Arriba!”, lanza exclamaciones vulgares de contrariedad debido al tono alto de la voz que le molesta:

Llega al patio, sacudiéndose el sueño, el Teniente Mostacho. El Retreta se cuadra.

El Retreta – ¡Arriba España!

Teniente Mostacho – ¡Coño, que susto!

[...]

Irrumpe ahora el Bigotito Recio, médico militar. El Retreta vuelve a cuadrarse.

El Retreta – ¡Arriba España!

Teniente Mostacho – ¡Cago en mis muelas!

El Retreta – Perdone usted otra vez.

Bigotito Recio – ¡Arriba!

El Retreta – ¡Arriba!

Teniente Mostacho – ¡Arriba! Me van a desquiciar.

En este caso, puesto que la consigna representa, en cierto sentido, una referencia culturo-específica, puede ser más oportuno decantarse por la conservación en la versión italiana, en vez de emplear equivalencias de la construcción exclamativa, como “Viva la Spagna!”, “Lunga vita alla Spagna!”.

Resulta análogo el caso de la fórmula “el mismísimo Generalísimo”:

Bigotito Recio – Están todas ustedes amnistiadas.

Perplejidad.

La Número Cincuenta – ¿Amnistiadas?

Una de las Cuarenta y Siete – ¿Desde cuándo?

Otra de las Cuarenta y Siete – ¿Y qué es eso?

Bigotito Recio – Al sacarlas de La Goleta, también les perdonaron la vida.

Se impone el bulle-bulle.

Teniente Mostacho – ¡Haya tranquilidad! Nos pidieron cincuenta hembras.

Cincuenta presas de la cárcel de Málaga.

Bigotito Recio – Y era una orden que venía de Burgos. El mismísimo Generalísimo la firmó.

Las Cuarenta y Siete Restantes – ¡El Mismísimo! ¡El Generalísimo!

Teniente Mostacho – (Ahogando un bostezo.) Ése.

¹² La lectura premiosa y entrecortada del Retreta trae a la memoria la de Paulino en el II acto de *¡Ay, Carmela!*, durante su “discurso paródico de la retórica fascista sobre la guerra civil como Cruzada de liberación” (Aznar Soler, 96): “«La Quinta División de Navarra del Cuerpo del Ejército Marroquí, bajo el mando del invicto general Yagüe, ha escrito con su sangre inmortal otra gloriosa página en el libro de oro de la Historia semi... sempi... sempiterna de España..., ese libro que inspira, dicta y encuaderna con pulso seguro y mano firme nuestro eguer...», no, «nuestro egregio...», sí, «nuestro egregio», eso, «egregio Caudillo Franco, a quien esta noche queremos ofender...» (Cambia de hoja.) «...cuatro kilos de morcillas, dos pares de ligas negras, dos docenas de...» (Se interrumpe. Mira aterrado al público.)” (Sanchis Sinisterra, 253).

Las Cuarenta y Siete Restantes –¡Qué alegría, por Dios!

El valor enfático del adjetivo y la redundancia del sufijo superlativo determinan la pomposidad del lenguaje, que queda ridiculizada en este intercambio por la repetición (casi maquinal) de la fórmula por parte de las presas y, aun más, por el cierre brusco y desgano del teniente (“Ése”).

El efecto ridiculizador activado por la fórmula vuelve a manifestarse, poco después, en un comentario de una de las presas:

Bigotito Recio – No necesitamos saber sus nombres. De hecho, para facilitar las cosas, serán identificadas con un número. Usted, por ejemplo, pasará a ser la número trece.

Iluminada – ¿La trece? ¿Y por qué?

Una de las Cuarenta y Siete – Porque le sale del mismísimo... Generalísimo.

Teniente Mostacho – ¡Silencio!

El enunciado suspendido da a entender que se produce un cambio de rumbo en la construcción de la frase, que en las intenciones iniciales, con toda probabilidad, debería ser “porque le sale del mismísimo coño” (es decir, ‘porque hace lo que le da la gana’); sin embargo, se recupera la fórmula altisonante usada para referirse al caudillo que reemplaza la expresión vulgar, dando lugar a un juego verbal que caricaturiza y envilece la configuración mitificada y propagandística de Franco (configuración que se vehiculaba también a través del lenguaje). Resulta bastante complicado encontrar una solución satisfactoria en la traducción. Una posibilidad bastante inmediata podría consistir en la traducción de “mismísimo” por *grandissimo* (en cada caso, puesto que, de lo contrario, el efecto se perdería):

Una delle Quarantasette – Perché gli gira così a quel grandissimo... Generalissimo.

facilitando la recepción de la expresión (coloquial/vulgar) que no se llega a pronunciar, no por autocensura sino por una inesperada ocurrencia, de la que la anónima mujer se sirve para hacer alarde de su picardía.

El nombre de Antonio Vallejo Nájera (psiquiatra del régimen y autor del estudio sobre el “gen rojo” en las reclusas malagueñas) da lugar a un malentendido más o menos involuntario:

Bigotito Recio – Esta carta fue remitida desde Burgos a mi superior, el comandante don Antonio Vallejo Nájera.

Iluminada – ¿Pellejo qué?

Teniente Mostacho – ¡Silencio!

El juego verbal se basa tanto en la semejanza fonética parcial entre “Vallejo” y “pellejo” como en una coloquialización, puesto que *pellejo*, en el registro familiar, puede ser sinónimo de ‘persona ebria, borracha’; en cada caso, la reproducción del mecanismo puede respaldarse únicamente en el aspecto fonético, cambiando el elemento del apellido que causa el equívoco:

Baffetto – Questa lettera è stata spedita da Burgos al mio superiore, il comandante Antonio Vallejo Nájera.

Iluminada – Nacchera cosa?

Tenente Mustacchi – Silenzio!

Como se ve, “Nájera” se convierte en “Nacchera” en la versión italiana, provocando un efecto caricaturesco bastante parecido.

Con respecto a la ridiculización de la autoridad represiva, cabe analizar un caso de juego de palabras que plantea un esfuerzo de adaptación radical. En sus torpes intentos de poner a raya a las reclusas, al principio de la II escena, El Retreta se convierte una vez más en el blanco de la burla de las mujeres, que juegan con el cabo a una especie de gallinita ciega. La provocación de La Rubia desencadena la susodicha secuencia:

El Retreta – A ver, escucharme todas. Dice el capitán que ya se acabó el baño y que os vayáis vistiendo. Advertidas quedáis: cuento hasta veinte. Uno, dos, cinco...

La Morena – No hagas trampas, granuja.

El Retreta – Espabilaos o se os echo a los machos.

La Rubia – ¿Qué machos? ¿El Bigotito y tú?

La polisemia se apoya en el doble sentido de *machos*, que da lugar a una falsa interpretación en la interrogativa de La Rubia, en la que el término *macho* alude a la virilidad, que implícitamente (e irónicamente) se pone en tela de juicio. Se trata de un caso que requiere una reescritura del mecanismo cómico:

Il Ritirata – Allora, ascoltatemi bene. Il capitano dice che la toletta è finita e che dovete vestirvi. Vi avviso: conto fino a venti – Uno, due, cinque...

La Mora – Non barare, carogna.

Il Ritirata – Muovetevi o tiro fuori il manganello.

La Bionda – Quale? Quello che dite di avere tra le gambe tu e Il Baffetto?

La propuesta de traducción se basa en el sentido alusivo y coloquial de *manganello* (indicando el órgano sexual masculino, amén de representar un instrumento de castigo) y en una estrategia de amplificación, conservando el ámbito semántico de la masculinidad que se convierte en objeto y pretexto de mofa.

En la pieza de José Cruz, como ya se ha podido comprobar, muchos de los mecanismos humorísticos se apoyan en el doble sentido generado por el lenguaje soez y las alusiones sexuales. Al principio de la II escena, La Morena, La Rubia y La Pelicastaña se quejan de las rarezas de La Niña (la presa más joven); Iluminada, entonces, se enfrenta a sus compañeras para ponerlas en su sitio:

De nuevo, las Mujeres.

La Morena – Por la noche sí que da guerra.

La Rubia – Por la noche se despabila y no deja dormir ni a Blas.

La Pelicastaña – Es lo que tiene estar holgona todo el día.

Iluminada planta cara a las mujeres.

Iluminada – ¡Me cago en la mar serena! ¿Seréis jodías por el culo? La que no folle, que no entretenga.

La Morena – ¡Cuida esa lengua, Iluminada! Y ya quisiera yo, no entretener...

La Morena y La Rubia – ...y que me entretuvieran...

La Morena, La Rubia y La Pelicastaña – ...un torero de Ronda,
un boquerón de El Palo
y un moro de Marbella.

El mecanismo alusivo se apoya en el verbo *entretener*, que Iluminada usa en la expresión vulgar “la que no folle, que no entretenga”, que en las intenciones del personaje quiere poner fin a la discusión de manera colorida y contundente (*entretener* parece tener aquí el significado de ‘no hacer perder tiempo’). Sin embargo, el verbo se hace objeto de

alo-repetición en las intervenciones siguientes con el sentido de ‘deleitar’, convirtiéndose en gancho para dar lugar a una especie de cantilena alusiva a tres voces e *in crescendo*.

En la propuesta de traducción se explicita el eufemismo con el que se insinuaba el sentido sexual:

Le Donne riattaccano.

La Mora – E la notte quanto rompe.

La Bionda – La notte si sveglia e non chiude più occhio nessuno.

La Castana – Ecco che succede quando non fai niente tutto il giorno.

Illuminada prende di petto le donne.

Illuminada – Ma che cazzo! Avete il culo storto? Se non avete altro da fare, andate a farvi fottere.

La Mora – Frena la lingua, Illuminada! E poi magari potessi andare a farmi fottere...

La Mora e La Bionda – ...a farmi fottere da...

La Mora, La Bionda e La Castana – ...un torero di Ronda,
un “pesce” della casa
e un moro di Marbella.

Como se ve, la expresión *andare a farsi fottere* (que mantiene un punto de contacto con el “folle” del prototexto) crea una dilogía evidente entre el sentido del verbo en la locución italiana (‘irse al traste’) y su acepción principal (‘copular’). Además, resulta oportuno aclarar la traducción de “un boquerón de El Palo”; *Las malagueñas* está repleta de referencias culturo-específicas más o menos evidentes que, en ocasiones, repercuten en el efecto humorístico. En este caso, el realia es de tipo mixto, ya que tiene que ver tanto con la “cultura lingüística” como con el “medio natural”, categoría en la que Molina (80-81) incluye la cuestión de los topónimos; El Palo es un barrio marinero tradicional de Málaga, mientras que “boquerón” (*acciuga, alice*, en italiano) aquí desempeña su función de apodo, utilizado a nivel diatópico como sinónimo de ‘malagueño’ (los boquerones son el ingrediente principal de muchas recetas típicas de la ciudad andaluza, de ahí la identificación entre sus habitantes y el pescado). En definitiva, el término “pesce” mantiene un punto de contacto con el texto fuente, conservando el tono alusivo general de la secuencia que remite a la esfera sexual (en el registro coloquial, “pesce” puede indicar el órgano sexual masculino); la locución “della casa”, que se usa para referirse a productos enogastronómicos que representan una especialidad de un determinado establecimiento, permite eliminar la referencia toponímica, que podría crear problemas interpretativos, conservando, por extensión, la acepción de ‘local’, ‘de la tierra’, ‘casero’, implícitamente presente en la indicación del prototexto (El Palo).

Poco después, La Rubia le pone unas bragas en la cabeza al Retreta, dando inicio a esa especie de gallinita ciega que se mencionaba antes. El cabo, que ya no ve nada, le pregunta a la mujer qué es lo que le tapa la vista; la puntualización de La Rubia explota un doble sentido vulgar:

El Retreta – ¿Qué es esto? ¿Una talega?

La Rubia – De higos.

El Retreta – ¡Cuidado si no estáis juguetonas!

A la pregunta del cabo (“Qué es esto? Una talega?”, es decir, un saco) sigue la pronta respuesta de la mujer (“De higos”), en la que el sustantivo, al tiempo que remite al nombre botánico del fruto, adquiere su acepción vulgar de ‘vulva’ que se conecta, por asociación de ideas, con la prenda interior femenina (las bragas). La polisemia coloquial del prototexto se ha reproducido manteniendo el mismo ámbito semántico en la traducción,

ya que el equivalente elegido (*patata*) en el registro familiar, puede indicar los genitales femeninos:

Il Ritirata – Che roba è? Un sacco?

La Bionda – Sì, di patate.

Il Ritirata – Fate poco le spiritose!

Otro caso de dilogía que se relaciona con el lenguaje soez se sitúa, una vez más, en la II escena. El Bigotito empieza a entrevistar a las reclusas; Iluminada, que es la primera, es acusada de delación y otras infamias:

Iluminada – ¿Qué pone en el papel?

Teniente Mostacho – Pone que denunciaste a la familia para la que llevabas trabajando quince años. La familia que le buscó un empleo a tu marido. Buena gente.

Iluminada – Pudiera ser.

Bigotito Recio – ¿Cómo que pudiera ser?

Iluminada – El hijo era un paco. Un paco de esos que disparan desde las azoteas. Un cabrón con pintas. Con pintas y un trofeo de tiro ganado en Montemar.

Teniente Mostacho – Le delataste.

Iluminada – ¿Yo? Algún incontrolado le echó el ojo y lo enviaron para las tapias de San Rafael. La madre vino a buscarnos desesperadita porque mi Antonio conocía a alguien que conocía a alguien que podía hacer algo. Pero no hubo forma. Total, que la señora se puso hecha una basilica.

Bigotito Recio – Será una basilisca.

Iluminada – Me da que se pensó... ya sabe, como habíamos votado a los comunistas...

Bigotito Recio – (*Al Retreta.*) Apunte eso.

Iluminada – Nos llamó de todo menos bonito. Y por ahí no. Y mucho menos después de remover Roma con Santiago para guardarle la cara a aquel fascista. Nos podíamos haber buscado la ruina, cago en to.

Teniente Mostacho – Y cagaste.

Iluminada – ¿Cómo que cagué?

Teniente Mostacho – Que cagaste. Aquí lo pone, que te cagaste en el muerto.

Iluminada – En el muerto y en la madre que lo parió.

Teniente Mostacho – Confirmado, profanación de cadáver.

Amén del juego “basílica” / “basilisca”, en la última parte del diálogo sobresale la presencia de la locución verbal malsonante “cago en to” (con presencia de apócope, que reproduce los rasgos diastráticos del habla), que cierra la exposición de Iluminada sobre los hechos de los que se le acusa; el Teniente, con cierto sarcasmo, recupera enseguida el verbo (“Y cagaste”) en su acepción literal (‘defecar’), remitiendo al hecho de que la mujer es acusada, entre otras cosas, de profanación de cadáver. Iluminada, frente a la imputación, retoma a su vez la última parte de la frase del Teniente, dando lugar a un rápido intercambio en el que la alternancia de turnos se apoya en la incompreensión inicial de la mujer (“¿Cómo que cagué?”), que echa más leña al fuego en el cierre del intercambio (“En el muerto y en la madre que lo parió”). Se trata de otro caso que requiere algún tipo de reformulación:

Iluminada – Ce ne disse di tutti i colori. Pensa te. E noi che avevamo smosso mari e monti per salvare la faccia a quel fascista. Potevamo finire nei guai, andassero tutti a cacare.

Tenente Mustacchi – A cacare ci sei andata tu.

Illuminada – In che senso?

Tenente Mustacchi – Nel senso vero e proprio. Lo dice qui, che hai cacato sul morto.

Illuminada – A cacare il morto e la bagascia che l’ha messo al mondo.

Tenente Mustacchi – Confermato, profanazione di cadavere.

Debiéndose mantener la referencia al sentido literal del verbo (‘defecar’) que remite al acto sacrílego, mediante una amplificación que, en cierta medida, aclara el juego de significados, la traducción se decanta por una solución más literal de las expresiones vulgares de desprecio y enfado (“cago en to” y “la madre que lo parió”) con una pérdida parcial (aunque necesaria) del valor idiomático que, de hecho, determina un intercambio algo más rápido en el prototexto.

Otro aspecto digno de atención es la presencia de exclamaciones ridículas y coloquiales que caracterizan el personaje del Retreta; cabe detenerse en las más interesantes y recurrentes, es decir, “¡Cago en el sursuncorda!” y “¡Cago en San Pito Pato!”. En ambos casos, se trata de formas de atenuación del lenguaje obsceno y, más concretamente, de la blasfemia; en cuanto a “sursuncorda” (del latín *sursum corda*, esto es, ‘arriba los corazones’) el DLE señala que se trata de un término coloquial que alude a un “Supuesto personaje anónimo de mucha importancia” al que se delega lo que no se quiere hacer o al que no se quiere obedecer, a pesar de su autoridad (con una diferencia sustancial entre la etimología de la locución latina, usada en la liturgia de la misa, y el sentido popular del sustantivo). El diccionario TAM (1997) indica que el equivalente de *sursuncorda* en italiano es “padreterno”; es precisamente en el ámbito semántico de la divinidad que se enmarca la intención comunicativa de la exclamación, según la interpretación blasfema ya mencionada. En cuanto a la traducción, nuestro idioma cuenta con un sinfín de blasfemias camufladas aptas para satisfacer las necesidades de traducción.

En “¡Cago en San Pito Pato!”, el santo citado es, con toda evidencia, inexistente, por lo que el ejemplo se encuadra con derecho en la cuestión de la injuria edulcorada; en la traducción italiana, en este caso, se puede mantener el carácter popular y colorido de la expresión con una solución como “Mannaggia a Santa Pupa”, puesto que –como en el prototexto– la santa en cuestión no aparece en el martirologio de la iglesia católica.

3. Conclusiones

Pues bien: cuál es la función del humor y del grotesco en la pieza y cómo se relacionan estos elementos con los aspectos diafásicos y diastráticos.

Por un lado, la mimesis de la oralidad apunta a la autenticidad lingüística en un contexto de reclusión y privación en el que, como ya dicho, muchos personajes proceden de la clase popular.¹³ De tal manera, en el tejido lingüístico del texto se quiere dar cuenta de un microcosmos humano multiforme, en el que se manifiesta una pluralidad de voces y, por ende, de registros; el coloquial produce muchas de las ambigüedades que generan humor, conectándose con una estrategia frecuente en el teatro de la memoria: la

¹³ Barranquero Texeira (87-88) señala que Matilde Eiroa “localizó un documento de la Dirección General de Prisiones con un total de 710 personas desde el final de la guerra hasta finales de 1942. En ambos períodos podemos afirmar que se trataba de víctimas en un 85% comprendidas entre los 21 y los 40 años; casadas en un 65% y jornaleros o trabajadores sin especialización en un 70%. Las mujeres presas se dedicaban en un 83% exclusivamente a sus labores y solamente un 1,4% tenían una profesión cualificada”. Amén de la citada contribución, sobre la situación de las mujeres malagueñas en las cárceles franquistas son imprescindibles los estudios de Barranquero Texeira & Eiroa San Francisco y Barranquero Texeira, Eiroa San Francisco & Navarro Jiménez.

mediación. El horror se filtra a través de la viveza del habla, creando un choque, a veces muy marcado, con respecto a la atrocidad de la situación: por ejemplo, cuando el Retreta dispara accidentalmente a Iluminada, que poco después morirá,¹⁴ sus imprecaciones diluyen enseguida el dramatismo, así como su observación, claramente inoportuna: “Ay! Con lo que nos costó reunir cincuenta”. Además, humor e ironía se configuran como instrumentos de rebelión y deconstrucción, en clave paródica, de la retórica del poder, lo que destaca en el uso de fórmulas propias de la propaganda de las que se desactivan la ampulosidad y sus efectos intimidatorios.

En cuanto a la traducción, *Las malagueñas* condensa varias criticidades. Antes que nada, las dificultades de reproducción de la coloquialidad, evitando soluciones demasiado marcadas a nivel diatópico en italiano y resultando el metatexto, de toda forma, natural; en segundo lugar, el grado de aceptación de la vulgaridad, distinto en las dos culturas, que hace que “lo coloquial” penetre “con mayor soltura en el lenguaje literario español” (Pérez Vicente, 61). Además, se plantea un problema general conectado con el humor verbal y los retos que plantea la traducción de la polisemia y, finalmente, con el hecho de que la lengua está al servicio del acto rememorativo, rebotante de implicaciones histórico-culturales, cuya indispensable preservación impone una menor flexibilidad en el tratamiento de ciertos elementos, determinando potenciales riesgos interpretativos (sobre todo en la dimensión escénica de la traducción).

Indagar en los aspectos cómico-grotescos¹⁵ del teatro de la (post) memoria significa acercarse, como indica Reck (61) a propósito de la dramaturgia grotesca de Ripoll, a una

estética capaz de ofrecer el distanciamiento necesario para abordar [...] lo insostenible, lo indecible, “lo trágico absoluto” de un mundo que ha “bestializado la humanidad”, sin caer en el sentimentalismo o el patetismo, para salvaguardar la eficacia de un teatro de denuncia.

Aproximarse a las formas y a las funciones de este distanciamiento cómico/grotesco, así como plantear una reflexión, puntual y de conjunto, sobre los aspectos lingüístico-traductivos de la cuestión abre camino, sin duda, a varias observaciones dramáticas, sondeando las implicaciones de los recursos del humor y de sus (im)posibilidades de transposición.

¹⁴ Aunque volverá en función de personaje-fantasma, lo que podría justificar el hecho de que es la única reclusa que figura con su nombre en el *dramatis personae*. La aparición del fantasma de Iluminada –en línea con el tono general de la pieza– parece responder a un tratamiento usual en el teatro reciente, en el que los fantasmas “se han desvestido de solemnidad y trascendencia. Aparecen de manera sencilla, su apariencia no es extravagante ni extraordinaria, su expresión verbal tampoco” (Pascual, 152). El espectro de Iluminada se manifiesta porque no consigue ascender, manteniéndose en una especie de limbo; sin embargo, el carácter dramático de su muerte violenta y la inquietud que debería suscitar la presencia del espectro sufren una grotesquización: su entrada es acompañada por una “marcha como de Semana Santa” que suena a cada movimiento del fantasma, provocando su contrariedad. Cuando, al final, aparece una “claridad divina” que “surge del fondo del patio de butacas”, Iluminada sigue el rastro de luz y hace mutis exclamando: “¡Hay que joderse!”, locución interjetiva malsonante que desmitifica el momento culminante del tránsito divino. Sobre las funciones dramáticas de personajes fantasmales en el teatro contemporáneo y su relación con la memoria, véase el ya citado estudio de Pascual. Como es sabido, los personajes-fantasmas constituyen una constante en el teatro de Ripoll; sobre el tema se remite a Guzmán.

¹⁵ Sobre las formulaciones de los rasgos que configuran lo grotesco y su estética y sobre su evolución conceptual, véanse Thomson, Clark, Iffland y los más recientes estudios de Connelly, Ginés Orta y Bastida.

Obras citadas

- Aznar Soler, M. "Introducción." En J. Sanchis Sinisterra ed. *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*. Manuel Aznar Soler ed. Madrid: Cátedra, 2023. 9-111.
- Barranquero Texeira, E. "Mujeres malagueñas en la represión franquista a través de las fuentes escritas y orales." *Historia Actual Online* 12 (2007): 85-94.
- Barranquero Texeira, E. & M. Eiroa San Francisco. "La cárcel de mujeres de Málaga en la paz de Franco." *Studia Historica. Historia Contemporánea* 29 (2012): 119-137.
- Barranquero Texeira, E. & L. Prieto Borrego. *Población y guerra civil en Málaga: caída, éxodo y refugio*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga, 2007.
- Barranquero Texeira, E., M. Eiroa San Francisco & P. Navarro Jiménez. *Mujer, cárcel, franquismo: la prisión provincial de Málaga (1937-1945)*. Málaga: Imagraf, 1994.
- Bastida, L. *Lo grotesco: fisura y disidencia. Análisis de lo grotesco en la obra de Roberto Arlt y Silvina Ocampo*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, Departament d'Humanitats, 2021.
- Clark, J. R. *The Modern Satiric Grotesque and Its Traditions*. Lexington: University Press of Kentucky, 1991.
- Connelly, F. S. *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2015.
- Cruz, J. "Taihú, cabaret oriental." En Alumnos RESAD. *Teatro. Piezas Breves*. Madrid: Fundamentos, 2003. 117-154.
- . *Sing, sing blues*. Madrid: RESAD-Fundamentos, 2005.
- . *Los vivos y los m(íos)*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2008.
- . "Perder el Sur." *Acotaciones* 22 (2009): 47-101.
- . *Constelación*. Madrid: Eirene Editorial, 2014.
- . *Las malagueñas*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro, 2017.
- Esteban, L. "Las malagueñas, de José Cruz." *Acotaciones* 40 (2018): 245-247.
- Fernández, V. & I. del Moral. *Presas*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2005.
- Floek, W. & A. García Martínez. "Memoria y olvido entre bastidores: Guerra Civil y franquismo en el teatro español después de 1975." En J. Reinstädler ed. *Escribir después de la dictadura: la producción literaria y cultural en las posdictaduras de Europa e Hispanoamérica*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2011. 97-120.
- García Barrientos, J. L. *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método*. México: Paso de Gato, 2012.
- Ginés Orta, C. *La Literatura grotesca en Europa (siglos XVI-XX)*. *Boletín de Literatura Oral*. Anejo 3, 2020.
- Guzmán, A. "Los muertos vivientes de la Guerra Civil en cinco obras de Laila Ripoll: *La frontera*, *Que nos quiten lo bailao*, *Convoy de los 927*, *Los niños perdidos*, y *Santa Perpetua*." *Don Galán* 2 (2012): 1-5.
- Iffland, J. "Theories of the Grotesque and Their Applicability to the Problem of the Grotesque in Quevedo." En *Quevedo and the Grotesque*. Londres: Tamesis Books Limited, 1978. 17-57.
- Molina, L. *El otoño del pingüino. Análisis descriptivo de la traducción de los culturemas*. Castelló de la Plana: Publicacions de la Universitat Jaume I, 2006.
- Orazi, V. "L'insospettata prossimità della memoria storica: *Descarriadas* (2018) di Laila Ripoll." *Caietele Echinox* 44 (2023): 372-386.
- Pascual, I. "El poder invisible." *El Teatro de Papel* 2 (2005): 149-160.
- Pérez Vicente, N. *Traducción en contexto. Análisis crítico de traducciones literarias (español/italiano)*. Bologna: CLUEB, 2021.

- Pombo, P. *En igualdad de condiciones*. Murcia: Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia, 1999.
- Reck, I. “El teatro grotesco de Laila Ripoll, autora.” *Signa* 21(2012): 55-84.
- Sanchis Sinisterra, J. *Ñaque o de piojos y actores. ¡Ay, Carmela!*. Manuel Aznar Soler ed. Madrid: Cátedra, 2023.
- TAM = Tam, L. *Grande dizionario di spagnolo*. Milano: Hoepli, 2008.
- Thomson, P. *The Grotesque*. London: Methuen & Co Ltd, 1972.