

Traducir *La esfera que nos contiene* de Carmen Losa: desafíos de la traducción en el teatro documental y de la memoria histórica¹

Francesca Leonetti
Università degli Studi Roma Tre

1. *La esfera que nos contiene* y el compromiso social de Carmen Losa

La esfera que nos contiene de Carmen Losa se inscribe en un ámbito de la producción teatral española surgido a finales del siglo pasado para reconsiderar el vínculo entre identidad colectiva y memoria, prestando especial atención a la recuperación de la memoria democrática, en relación con la revisión crítica del franquismo y de la Transición.

La obra representa un testimonio de las injusticias durante la posguerra española y el régimen franquista, ya que presenta un itinerario dramático y documental protagonizado por maestras y maestros que fueron sometidos a una persecución implacable bajo la dictadura. Se trató de un proceso que se puso en marcha el 18 de marzo de 1939, cuando el Ministro de Educación Nacional, Pedro Sainz Rodríguez, promulgó una ordenanza que disponía la “depuración de funcionarios dependientes del Ministerio de Educación Nacional y la creación de la Comisión Superior Dictaminadora de los expedientes de depuración” (BOE, n. 82, 23/03/1939, 1658-1659). Pocos días después, el general Francisco Franco firmó en Salamanca el decreto por el que se ordenaba la constitución de comisiones de carácter temporal, con las que ese proceso de Depuración franquista del magisterio español pasó a la fase operativa (BOE, n. 27, 11/11/1936, 153).²

La autora de *La esfera*, Carmen Losa, es actriz, dramaturga y directora teatral. Tras licenciarse en 1981 en Filología inglesa en la Universidad de Sevilla, comienza a trabajar en el mundo del teatro con la compañía Centro Dramático de Extremadura. En 1987 se traslada a Madrid, donde estudia interpretación y dirección en el Seminario de Teatro William Layton. Actualmente, dirige este centro de formación de actores, donde imparte clases de interpretación desde 2001.

Sus textos reflejan un compromiso profundo, explorando los rincones más íntimos del alma humana y erigiéndose en una tribuna desde la cual denunciar la violencia de género, el terrorismo y la desmemoria de un pasado marcado por la injusticia.³ El proyecto de escribir una obra sobre la educación durante la Segunda República surgió en 2014, impulsado por Leyre Abadía, actriz protagonista en *La esfera*, tras ver el documental *Maestras de la República* de Pilar Pérez Solano,⁴ que rinde homenaje a

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 Para una profundización en la Depuración del magisterio español léase el estudio de Carlos de Pablo Lobo, quien detecta cuatro fases en las que se realiza todo el proceso, encabezadas por una operación rápida, que en pocos meses debería haber suprimido a todos aquellos profesores no alineados con la ideología dominante del nacionalcatolicismo (de Pablo Lobo, 203-228; en Losa 2017, 15).

³ Para más información sobre la producción polifacética de Carmen Losa remito al sitio web www.de50pararriba.com/curriculum-carmen, y <http://laytonlaboratorio.com/carmenlosa.htm>.

⁴ El documental, dirigido por Pilar López Lozano, con el apoyo del sindicato FETE-UGT, nominado a los premios Goya 2014 en la categoría de mejor película documental, nació del deseo de Pilar Pérez Solano de realizar una investigación sobre el tema de las maestras durante la Segunda República. La autora, como declara en el Reportaje sobre el documental (Programa “Ideas al Sur”, 18/02/2014. Canal Sur Televisión <https://www.youtube.com/watch?v=KzS9UzhItYY>), pudo basarse en imágenes de la época extraídas de

aquellas mujeres que desafiaron su tradicional confinamiento en el ámbito doméstico y defendieron, incluso a costa de sus vidas, un modelo de escuela pública, libre, democrática e igualitaria. El entusiasmo de Leyre coincidió con el deseo que tenía Carmen Losa, desde hacía tiempo, de desarrollar la historia de un personaje de su obra *Levante* (2009): una maestra comunista que permanece oculta en la casa de las dos protagonistas. Sus investigaciones para dar forma a la obra comenzaron con la lectura de textos sobre el tema, entre ellos *Maestros de la República* de María Antonia Iglesias e *Historia de una maestra* de Josefina Aldecoa, que le sirvieron como base para profundizar en la memoria de aquellos que se comprometieron con la educación y la justicia social. Fue esta última novela la que inspiró el título de *La esfera*, a partir de un fragmento, en el que la maestra Gabriela decide llevar a clase un globo terráqueo para enseñárselo a los niños: “Nunca han oído estos niños una explicación sobre el lugar que ocupa la Tierra en el Universo, Europa en la Tierra, España en Europa” (Aldecoa, 43).

Con la misma voluntad de restitución rememorativa de un pasado borrado de la memoria colectiva, Carmen Losa rescata del olvido ‘La República de los Maestros’ y lleva al escenario la evolución del sistema educativo y las distintas formas de contratación en una puntual recreación teatral de la trayectoria de la enseñanza en España desde mediados del siglo XIX hasta mediados del XX.⁵

La esfera que nos contiene se estrenó en 2015 en la Casa de Cultura de Villava (Navarra) y volvió al escenario en 2017 con la producción del Centro Dramático Nacional en la Sala de la Princesa del Teatro María Guerrero de Madrid. Ese mismo año, el CDN publicó el texto de la obra, en la cual la investigación histórica se convierte en parte integrante de la elaboración dramática, ofreciendo un andamiaje a disposición de diferentes proyecciones directorales y actorales. La evocación de los maestros se materializa en la escena, desafiando la pasividad de la memoria institucionalizada y convirtiendo el espacio teatral en un lugar de confrontación y reflexión. La obra, entonces, se inscribe, como mencionado al comienzo, en una dramaturgia de la memoria, donde la palabra y el cuerpo en escena se transforman en vehículos de justicia y testimonio vivo.

Los dos actores que ocupan el escenario interpretan a los diferentes personajes que pueblan una compleja dramaturgia compuesta por proyecciones y retrospectivas, en la que la memoria toma forma en una alternancia de planos temporales. Las escenas que se suceden se construyen en torno a algunos acontecimientos históricos y políticos fundamentales en España, narrados por dos maestros de escuela, Manuela y Julián, quienes en 1931, después de numerosos obstáculos de tipo administrativo relacionados con la validez de sus títulos de maestro y con sus posibles integraciones, consiguen una plaza en el pueblo de Villanueva, donde se enfrentan con las malas condiciones de las escuelas y el rechazo del nuevo sistema por parte de los ciudadanos. Además de a los dos maestros, los mismos actores dan vida también a los otros personajes que pueblan la

dos cajas de película facilitadas por la Fundación del Patronato de Niceto Alcalá Zamora en Priegos de Córdoba, que contenían dos noticiarios de la República, con un discurso de Victoria Kent y un himno de la República compuesto y dirigido por una mujer. El documental puede visionarse en https://www.youtube.com/watch?v=pTZa7R_UPVs.

⁵ Aparecen en los diálogos referencias puntuales a la ley que lleva el nombre de su promotor, Claudio Moyano, también conocida como Ley de Instrucción Pública de 1857 (‘Gaceta de Madrid’, n. 1710, 10 de septiembre de 1857, 1-3), promulgada en España durante el Bienio Progresista de Isabel II (1854-1856), para una intervención integral en el sistema educativo. Para más informaciones sobre la Ley Moyano remito a Agustín Escolano Benito (1995, 2002) y a Juan Antonio García Fraile; además, Diego Sevilla Merino presenta un estudio sobre todos los artículos de la ley y su identificación en la ideología del liberalismo moderado, ilustrando sus principales características y sus restricciones (116-117).

obra:⁶ sus hijos, Clara y Fernando, un cardenal y algunas voces que comentan e iluminan elementos silenciosos u olvidados.

A raíz de la labor que se ha llevado a cabo para la realización de la edición italiana de la obra, que salió a la luz en julio de 2024, esta contribución se centrará en el reto de traducir una obra que pretende ser un medio para revivir y transmitir esa memoria histórica. Las reflexiones que intentaré ofrecer se basan en la dificultad que entraña la traducción de una obra, en su doble naturaleza de texto para la lectura y texto para la escena, cuyos códigos comunicativos se ven enriquecidos, como suele ocurrir en el teatro de la memoria, por una compleja construcción multimedia, en un “collage trans-semiótico”, según la definición de Antonia Amo Sánchez (2020, 64) –imágenes proyectadas, fragmentos de leyes y música de la época, como habanera, cuplé, canción popular–, que conduce al espectador-lector a través de los distintos momentos de la historia evocada, ofreciendo un recorrido que conecta las diversas generaciones que experimentaron tanto el sistema educativo y político republicano, como sus repercusiones. La obra se distingue, además, por la incorporación de una sólida y pertinente documentación,⁷ que, según Inma Chacón, confiere al género dramático una estructura permeable: *La esfera que nos contiene* no solo despierta emociones y plantea interrogantes, sino que también puede leerse como un ensayo que profundiza en la compleja trayectoria de un periodo turbulento en España, en el que los maestros y el sistema educativo en su conjunto fueron blanco de una represión sistemática por parte de las comisiones depuradoras franquistas, en lo que significó un ataque directo contra la libertad de enseñanza (Losa 2017, 12).

El criterio que ha guiado todo el proceso de traducción de una obra tan intensa y articulada ha sido el de la “performabilidad”, con el objetivo de ofrecer un texto que pueda representarse en italiano y, mediante la búsqueda de un equilibrio entre el principio de aceptabilidad y el de adecuación (Ribas, 25-27), entenderse y apreciarse en el nuevo contexto de recepción, sin dejar de ser fieles al original en cuanto a significado, estilo y tono.

2. La fidelidad de la reconstrucción histórica.

La obra teatral exhibe un tejido léxico seco y crudo, pero a la vez empático y comprometido, en el que se injerta la densa intermitencia entre ficción y realidad. En un espacio semantizado por el valor testimonial y la recreación estética, las historias de los protagonistas son una ejemplificación simbólica e hiperconnotada de un escenario histórico, donde se retratan experiencias individuales y privadas, puestas al servicio del recuerdo, dando voz y cuerpo a aquellos maestros silenciados por la historia oficial, borrados por un olvido deliberado, tenaz imperativo de la transición democrática.

Dado su marcado valor histórico, se optó por una solución conservadora para toda la toponimia, que se extiende a organismos, institutos y leyes (Residencia de Estudiantes, Institución Libre de Enseñanza, Plan Profesional del Magisterio) y que construye el marco de ficción de referentes identificables y anclados en la historia (coordinadas espacio-temporales, personajes de la esfera pública y privada, testimonios, documentos). La misma actitud conservadora subyace a las pequeñas adiciones de elementos verbales,

⁶ Como señala la propia Carmen Losa en la introducción de la edición de 2017: “El texto está escrito para que puedan interpretarlo un actor y una actriz, aunque puede ser representado por un reparto más numeroso, ya que el total de los personajes son dieciocho, a los que se suman algunas voces en off” (2017, 22).

⁷ Uno de los objetivos que se pretende conseguir con el proyecto “Patrimonio identitario y memoria cultural. La elaboración del pasado a través del teatro de la España democrática (desde 1975 hasta la actualidad)” es “estudiar estrategias de apropiación y reutilización, a través de la dramaturgia y/o la puesta en escena, de las fuentes histórico-documentales, biográficas, de no ficción y/o literarias de las que se nutre el teatro de la memoria” (<https://www.temdem.it/>).

destinadas a preservar la organización léxica del original (Actor (Maestro) – Transmitir. discernir. Que son de la tercera conjugación porque terminan en –ir. > Attore (Maestro). Trasmettere. Discernere. Che sono della terza coniugazione, perché in spagnolo terminano in –ir. (Losa 2024, 66-67)). Del mismo modo, *cunetas*⁸ se traduce literalmente como “cunette”, por configurarse como un elemento lingüístico fuertemente marcado con respecto a “fosse”,⁹ también presente en el texto.

Por otra parte, las constantes referencias al ámbito educativo español impulsaron el estudio de posibles soluciones de traducción que pudieran representar una correspondencia pertinente en italiano.

3. Epítetos y apodos: entre traducción y creación

Uno de los momentos más complejos en la elaboración del texto italiano ha sido la traducción de epítetos y apodos de figuras emblemáticas, generalmente situadas en un contexto de violencia y muerte: *Gañote*, *Barrueco*, *Troche*, *Gusa* y *Gusarapo*. Los dos primeros aparecen en el recuerdo del Abuelo, antiguo falangista, que trae a la memoria, con rabia y complacencia, la escena de la violación perpetrada contra las hijas de uno de los maestros que intentaron escapar a las acciones de las comisiones depuradoras. El término *gañote*, utilizado coloquialmente y que corresponde al italiano *gargarozzo*, se ha traducido como “Gozzo”, por corresponder al que degolla (en italiano “sgozza”) a la madre que intenta defender a su hija. Sobre él se lanza *El Berrueco*, para quien se decidió trabajar sobre una de las acepciones del término, es decir, *pequeño tumor en el ojo*, llegando a la solución de “Guercio”.

En un breve diálogo con Hilario encontramos a El Troche, epíteto obtenido truncando el segundo lexema del que se compone la locución adverbial *trochemoche*. Sin embargo, para llegar a una solución de traducción se razonó sobre el significado de la locución completa, utilizada en referencia a una acción realizada ‘alla carlona’ o ‘a destra e a manca’. El “Vanvera” (69) es el resultado de una búsqueda sinonímica dentro del mismo campo semántico, que también revela un precedente en la traducción italiana de un clásico de la literatura del Siglo de Oro: *El burlador de Sevilla y Convidado de piedra*. Aunque la elección del término *Vanvera*, que traduce Ripio en la edición de Alfonso D’Agostino de *Don Giovanni. Il beffatore di Siviglia* (Tirso de Molina 2011) y Troche en *La sfera che ci contiene*, parece estéticamente distante del significante original, representa la explicitación de la característica que tienen en común los dos personajes en cuestión: *parlare a vanvera* (Leonetti 2020, 264-265).

Los dos últimos apodos que aparecen en el texto son *Gusarapo* y su forma truncada *Gusa*, con los que la autora ha pretendido reflejar un vínculo familiar entre los dos personajes a los que se atribuyen: *Gusarapo* es el padre, *Gusa* su hijo. Como la diferencia de tejido léxico entre los dos códigos lingüísticos hace imposible reproducir este tipo de relación en el metatexto, se decidió compensar la pérdida: la elección de “Verme” por *Gusarapo* y de “Larva” por *Gusa* pareció una buena solución, que, si por un lado garantiza el respeto del sentido, en el plano formal de la recodificación establece la misma relación de dependencia y derivación.

Menos complejas, pero interesantes a efectos de un análisis traductológico, son las

⁸ Sobre los trabajos de exhumación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) véase el documental *Las cunetas*, dirigido por Bodo Marks y Shelina Islam (<https://www.elsaltodiario.com/el-baul-de-kubrick/las-cunetas-documental-memoria-historica>).

⁹ En el *Diccionario de la memoria colectiva* dirigido por Ricard Vinyes se precisa que: “En España, desde el año 2000, ha tenido lugar la irrupción en el espacio público de las fosas comunes de la Guerra Civil (1936-1939), muy especialmente aquellas donde fueron arrojados decenas de miles de civiles ejecutados en la retaguardia por grupos paramilitares afines al ejército sublevado. También forman parte de ese proceso de la memoria las fosas comunes de la posguerra” (177-178).

soluciones de traducción en relación a unas figuras *asustaniños* presentes en la escena titulada “Fernando y Clara, 1952”, protagonizada por los dos hijos de Manuela y Julián.

Encarnación simbólica y emblemática de la dialéctica ideológica entre pasado y presente, entre memoria y olvido, entre derecho de saber y poder expresarse y la exigencia de docilidad y silencio, los dos hermanos entablan un diálogo sobre la memoria de la Guerra Civil plasmada desde una época posterior, en la que se asoman ecos y rememoraciones históricas e íntimas: por un lado, Clara, empeñada en recortar periódicos y revistas recogidos en la carbonería, por el deseo de aprender a leer y estudiar –lo que significaba hacerse maestra de escuela, porque “cuando las mujeres querían estudiar, se preparaban para ser maestras de escuela, porque estudiar para otra cosa no estaba muy bien visto” (70)– y para intentar comprender un pasado que había dejado a la gente enfadada y muda; por otro, Fernando, incapaz de enfrentarse con el pasado dolorido, convencido de que “hay cosas viejas que están podridas. Y que mientras no venga el viento muchas veces, no se va a levantar la tierra de las cunetas” (74). El hijo de Manuela y Julián se presenta, por lo tanto, envuelto en un silencio autodefensivo, de diferente patrón que el institucionalizado, pero que comparte un rasgo común con él (Amo Sánchez 2014, 40/342). Temiendo que le ocurra a su hermana lo mismo que a su madre, Fernando mete todos los papeles recortados en un saco y exclama: “Ahora me llevo este saco con los papeles, pero como te pille haciendo lo que no debes a la que me voy a llevar en el saco va a ser a ti”. Frente a esta amenaza, Clara recuerda a los siniestros monstruos y criaturas que aparecían en los cuentos para dormir, utilizados para asustar a los niños e inducirlos a obedecer a sus familiares:

Actriz (Clara) – (*Al público.*) Mi hermano no era el hombre del saco. El Hombre del Saco era un señor muy siniestro que se llevaba a los niños y a las niñas. Estaba *el Coco, el Hombre del Saco y el Sacamantecas*. Cuando yo era chica el miedo se extendía por los campos y por las casas y por todos los lugares. Me daba miedo el Coco, pero también me daba miedo mi hermano, porque era mayor y supongo que esa era la forma que tenía de educarme. (Losa 2024, 80)

El Coco es una figura del folclore ibero-americano,¹⁰ empleada tradicionalmente para infundir temor en los niños y fomentar su obediencia.¹¹ Generalmente, se le describe como un ser castigador que advierte con llevarse a aquellos que desobedecen o se resisten a dormir. Al carecer de rasgos definidos,¹² se adapta en varias culturas, manteniendo constantes, como recuerdan Alberto del Campo Tejedor y Fernando C. Ruiz Morales, una serie de características:

Uno de los más frecuentes es la oscuridad. Efectivamente, la indefinición a la que aludíamos anteriormente deviene de que el *coco* es, en cierta medida, la esencia misma del miedo a la oscuridad, un sentimiento acaso universal, primario, arraigado en todos los niños, que las culturas han encarnado en genios, monstruos y personajes concretos (11).

¹⁰ En el *Diccionario de Americanismos* se registra el lema *Cuco*, con las variantes *cucú lele*, *cuculelé* y *cuculi*.

¹¹ Para el origen etimológico y los primeros testimonios del Coco, remito al estudio de Alberto del Campo Tejedor y Fernando C. Ruiz Morales (2018), llevado a cabo entre los años 2009 y 2011, que tuvo el objetivo de analizar, mediante un cuestionario, las principales figuras del miedo infantil españolas, centrándose particularmente en una específica manera de representación de la otredad, esto es, en el personaje del *asustaniños*.

¹² Esa falta de rasgos definidos es la que Goya representa con una figura totalmente cubierta por un manto en el grabado titulado *Que viene el Coco* de *Los Caprichos*, de 1799.

De hecho, además de las variantes léxicas hispanoamericanas, el Coco forma parte de una rica mitología de la infancia que, en relación con las tradiciones nacionales, registra diferentes declinaciones. En Italia, su equivalente es L'Uomo Nero, una criatura sombría asociada a la oscuridad, con aspecto de hombre negro o fantasma, cuya presencia se evoca, como en el caso del Coco, a los niños que muestran un comportamiento inapropiado y, sobre todo, que se niegan a irse a dormir cuando es su hora. El vehículo de transmisión de la amenaza del Coco era la nana “Duérmete niño, duérmete ya, que viene el Coco y te llevará”. Confirmando la universalidad de esta figura, la cancioncilla tiene su correspondiente en la nana italiana que encabeza con “Ninna nanna, ninna oh, / questo bimbo a chi lo do? / Lo darò alla Befana / che lo tiene una settimana. / Lo darò all'Uomo Nero / che lo tiene un anno intero”, y que sigue según muchas variantes, dadas por la incorporación de diferentes personajes, entre ellos L'Uomo Bianco y el Bambin Gesù, para los que se procura la rima.

Si la adaptación del personaje al que acabamos de aludir ya estaba consolidada por la tradición, la introducción de las demás figuras en la versión italiana requirió una reflexión más profunda. En el caso de El Hombre del Saco, a falta de un equivalente italiano, se optó por una traducción literaria basada en el contexto en el que se sitúa el recuerdo: al salir con un saco al hombro, Fernando recuerda a Clara otra figura del folclore popular utilizada para asustar a los niños y obligarlos a obedecer. Se trata del hombre misterioso de la leyenda ibérica, quien recorre las calles durante las noches con un saco al hombro, buscando a los niños que se portan mal para llevárselos en un gran saco. Además de poblar las pesadillas de los niños, El Hombre del Saco tiene su equivalente en un criminal que vivió a principios del siglo XX y que inspiró la película española de terror *El hombre del saco. El origen del mito*, dirigida por Ángel Gómez Hernández en 2023. A ese hombre se le atribuye un hecho de sangre conocido como “el crimen de Gádor”, que ocurrió en 1910 y consistió en el secuestro de un niño de 7 años, al que metió en un saco y mató. La traducción literal permite replicar, en la edición italiana, el mecanismo de la rememoración de Clara, activado por su hermano quien, con esa amenaza acompañada de la privación de la posibilidad de ensayar sus primeras lecturas, asume el papel, e incluso el aspecto, del hombre que raptaba a los niños.

La tercera figura evocada por Clara, El Sacamantecas, aunque a veces se utiliza en alternancia del Coco y del Hombre del Saco, se distingue de los dos primeros personajes por su carga macabra y su vínculo con antiguas supersticiones y crímenes reales. Esta figura siniestra forma parte del imaginario colectivo español, enraizado en el miedo popular hacia los asesinos que se esconden en la penumbra de la historia. Se decía que secuestraba a personas, en especial a niños, con el propósito de extraerles la grasa corporal, un eco de creencias medievales sobre el uso de la manteca humana con fines medicinales o mágicos, similar a los relatos de brujería recopilados por Julio Caro Baroja en *Las brujas y su mundo*. Este mito se entrelaza con casos reales de criminales como Manuel Blanco Romasanta, el célebre “hombre lobo de Allariz”, juzgado en el siglo XIX por múltiples asesinatos, el cual alegaba haber sido víctima de una maldición que lo transformaba en lobo. Así, el Sacamantecas encarna el temor ancestral a los depredadores humanos, una proyección de las ansiedades de sociedades que, entre el siglo XIX y principios del XX, buscaban explicaciones fantásticas para los horrores de su tiempo. La figura de Sacamantecas está sustituida en el nuevo contexto de recepción por *Lo Squartatore*, en su forma abreviada de la más famosa Jack lo Squartatore, que ha tenido muchas transposiciones artísticas en el cine, la televisión, la literatura, etc. Se trata del apodo dado a un desconocido asesino serial que en 1888 degolló a prostitutas en los barrios bajos de Whitechapel, en el East End londinense, mutilando luego sus cuerpos para extraerles los órganos. La elección de este personaje se basa en una serie de

correspondencias: la relación con historias reales, la acción cruel y sangrienta sobre los cuerpos de las víctimas -cortes, mutilaciones, vilipendios-, la impunidad de los crímenes y, finalmente, la transparencia semántica (tanto el término Sacamantecas como Squartatore aluden, casi describiéndolas, a las acciones truculentas de los personajes). De este modo, la adaptación, en línea con las prácticas que han guiado todo el proceso de traducción de este texto, consigue evitar el efecto de extrañamiento y recrea la red de sugerencias presentes en el original, que cumple una función muy precisa, esto es, la de reiterar el miedo al que se sometía a los niños que no quisiesen ser dóciles a sus padres, lo cual metaforiza el clima de terror, opresión y obligación de obedecer al que todos fueron sometidos durante la larga dictadura franquista.

4. La traducción de modismos

Dentro de un texto de fuerte y significativa connotación, la traducción de modismos se presenta como un reto importante, en la búsqueda de equivalencias dinámicas y funcionales que logren restituir las intenciones originales. En este sentido, resulta interesante la expresión *más se perdió en Cuba*, caracterizada en el texto por un doble nivel semántico y referencial: la guerra de independencia cubana que tuvo lugar entre 1985 y 1989 y que condujo, debido principalmente a la intervención de los Estados Unidos, a la liberación de la isla de la dominación española, y el asunto privado del tío de Clara, obligado a partir, inmediatamente después de casarse, para luchar en el conflicto y que nunca volvió con su esposa. Junto con su variante por extensión, *más se perdió en la guerra*, la expresión se ha extendido desde entonces como un modismo, cuya función refleja una filosofía de resignación ante lo inevitable y la necesidad de relativizar el daño, más allá de nuestros anhelos (Fernández Vera 2018, 222). Enraizado en un contexto histórico de desilusión y cambio, este dicho condensa la actitud de adaptación y aceptación frente a las adversidades de la vida. Aunque una de las expresiones equivalentes más directas en italiano sea *c'è di peggio*, en la búsqueda de una solución de traducción optamos por la conservación de la expresión que desempeña una función específica en el texto y que determina la reacción de la tía de Clara:

Actriz (Clara) – (*Al público.*) [...] Mi tía no puede oír la frase *más se perdió en Cuba*, enseguida dice que le ha entrado una pestaña y se va a su cuarto hasta que se le acaban las lágrimas. (Losa 2024, 82)

Attrice (Clara) – (*Al pubblico.*) [...] Mia zia non può più sentire la frase “il fine del soldato è l'essere ammazzato”, immediatamente dice che le è entrata una ciglia¹³ nell'occhio e se ne va nella sua stanza fino a quando non le finiscono le lacrime. (Losa 2024, 83)

Al sustituir *más se perdió en Cuba* por la unidad fraseológica italiana *il fine del soldato è l'essere ammazzato*, se decide sacrificar la referencia histórico-cultural de la que deriva la expresión española, en favor de una doble compensación, es decir, la conservación de una locución idiomática y la recuperación de la alusión al riesgo de perder la vida en la guerra. Esta reformulación orientada hacia el destinatario no causa ninguna pérdida semántica real, sino que aclara y facilita la comprensión de un segmento que presenta una declinación cultural que corre el riesgo de la opacidad comunicativa.

En el mismo pasaje del texto encontramos la puntual referencia a la guerra de Cuba y al hundimiento del barco del arroz, de ahí el proverbio *Estás más perdido que el barco del arroz*.

¹³ Debido al contexto en el que se coloca el término, preferimos la forma utilizada en el habla *ciglia* en lugar de *ciglio*, que corresponde a la forma correcta en italiano.

El dicho parece remontarse a los años cuarenta, durante la posguerra española, cuando el gobierno argentino de Juan Domingo Perón envió un barco con sacos de arroz a la población española devastada por el hambre, que nunca llegó a las costas de Cádiz, destino del desembarco. En este caso, aunque estamos ante un vacío referencial, tendemos a la traducción literal, para evitar una domesticación de un dato fácilmente accesible a través de las coordenadas que el espectador-lector consigue recuperar en las palabras de Clara:

Actriz (Clara) – (*Al público.*) A mi tío se lo llevaron un día, recién casados, a la Guerra de Cuba. Y no volvió, qué va a volver. Allí se quedó en las aguas, hundido como el barco del arroz (Losa 2024, 82).

Attrice (Clara) – (*Al pubblico.*) Mio zio se lo erano portato via un giorno, appena sposati, alla Guerra di Cuba. E non tornò, come avrebbe potuto? Rimase in quelle acque, sprofonda to come “la nave del riso”. (Losa 2024, 83)

La misma actitud conservadora ha guiado la decisión de traducir literalmente “la Santa y sus pucheros” como “la Santa e le sue pentole” en la Escena 7, en la que la Monja, dirigiéndose al Cardenal Segura, reflexiona sobre la presencia de Dios “en las cosas más pequeñas de la vida cotidiana” (Losa 2024, 112-113). La Santa aludida es Santa Teresa de Ávila, que en el capítulo 5 del *Libro de las Fundaciones* afirma: “Si estáis en la cocina entre los pucheros anda el Señor, ayudándoos en lo interior y en lo exterior”.

Durante el proceso de traducción, la búsqueda de correspondencias interlingüísticas en el ámbito fraseológico condujo a soluciones diferentes en relación con el grado de coincidencia entre las expresiones españolas y las italianas. En todos los casos, el efecto que producen en el texto español se conserva mediante expresiones equivalentes, aunque tengan elementos léxicos y estructurales diferentes: “Pensamos que nos van a dar el oro y el moro” se convierte en “Pensiamo che verremo trattati con i guanti bianchi” (Losa 2024, 98-99), “nos van a dar una poca de agua” se ha traducido con “ci lasceranno le briciole” (102-103), y “Aquel verano lo pasamos sudando la gota gorda” con “Quell’estate l’abbiamo passata a sudare sette camicie” (132-133).

En este contexto, resulta de especial interés la alusión a Calleja en el diálogo entre Julián y Manuela en la Escena 6, en la que esta última procura desmentir el mito de la naturaleza humoral y caprichosa de las mujeres:

Julián – Yo no sé qué malo le ves túa bordar. Nuestras madres han bordado siempre y les servía para templar los nervios.

Manuela – Tú eres de los que piensan que las mujeres somos de natural caprichosas y descontroladas. A ver si te enteras de que la histeria es un cuento como los de Calleja. (Losa 2024, 96)

Julián – Io non so cosa ci trovi di male nel ricamo. Le nostre madri hanno sempre ricamato e serviva loro per calmare i nervi.

Manuela – Tu sei di quelli che pensano che noi donne siamo per natura capricciose e fuori controllo. Quando smetterai di credere alla favola dell’isteria? (Losa 2024, 97)

Saturnino Calleja fue un editor español activo a principios del siglo XX y famoso por publicar cuentos infantiles, generalmente inspirados en clásicos de la literatura universal y reelaborados de forma original y popular, que tuvieron una amplia difusión en España e Hispanoamérica (Díaz Sánchez). En la traducción propuesta en el texto italiano la referencia a la editorial, difícil de relacionar para el lector italiano con la literatura infantil, se neutraliza mediante un término genérico que garantiza la eficacia de la interrogativa

de Manuela.

Como se desprende de los fragmentos que acabamos de reseñar, en correspondencia con una referencia culturalmente específica, ausente en la lengua meta, se ha optado por las equivalencias dinámicas y funcionales en una reformulación *target-oriented*. Estas intervenciones no provocan ninguna pérdida semántica real, sino que aclaran y facilitan la comprensión del mensaje.

5. La reconstrucción de las canciones de Carmen Losa.

Dedicamos una última reflexión a la *coplilla*, la canción popular que Carmen Losa compone al estilo del folclore propio de las zonas rurales. En la construcción de los versos de este tipo de canciones a menudo se incluyen determinadas palabras únicamente por su componente sonoro, ya que ayudan a sostener el ritmo y a ‘rellenar’ los versos para que tengan el número de sílabas funcional a la métrica de tipo folclórico y a la canción:

Más hambre que un maestro escuela vas a pasar.
 Más hambre que un maestro escuela vas a pasar.
 Arrumba los cuadernillos
 y vete con el chiquillo
 que te caliente donde el pajar.
 Ay madre, que madre, que madre,
 que dice padre.
 Ay madre, que madre, que madre,
 que dice el niño
 que yo no quiero
 papeles ni cuentas
 sino un sombrero
 que me dé sombra
 desde febrero.
 Sombrero con una guita,
 que no se vuela con la ventisca.
 Più fame di un maestro di scuola soffrirai.
 Più fame di un maestro di scuola soffrirai.
 Accantona il quadernino
 e vai con il piccolino
 a riscaldarti nei pagliai.
 Oh madre, che madre, che madre,
 che padre dice.
 Oh madre, che madre, che madre,
 che dice il bambino
 che io non voglio
 né fogli né conti
 ma solo un cappello
 che da febbraio
 mi faccia da ombrello.
 Un cappello con una corda
 che la bufera così sopporta. (Losa 2024, 128-129)

La expresión maestro escuela era una forma despectiva de referirse a los profesores. Incluida en un dicho muy popular en los años 50, *Vas a pasar más hambre que un maestro escuela*, aludía también al salario tan bajo que percibían. En el texto italiano, la elección del diminutivo *maestrino* conserva la función atenuativa tanto en referencia a la figura

profesional como a la escasez de sus ingresos. Con el objetivo de reformular un texto frúible en el nuevo contexto de recepción, se ha propuesto una reconstrucción de la estructura reiterativa de la cantilena popular, dentro de la cual las correspondencias fónicas, a menudo obtenidas mediante rimas consonánticas, son funcionales al ejercicio de la memoria

6. Conclusiones

En *La esfera* Carmen Losa explora el poder único del teatro para restaurar el pasado, una acción que se realiza, según las palabras de Alison Guzmán recordando a Freddie Rokem, “de modo estético y con sentido, con lo cual las competencias reconstituyentes del escenario procuran contrarrestar, de alguna forma, las fuerzas destructivas de la historia” (67-68). A través de la representación, el teatro no solo reconstruye acontecimientos históricos, sino que también les otorga una dimensión reflexiva y emocional, convirtiéndose en un espacio donde memoria e imaginación se entrelazan para reinterpretarlos. Su capacidad escénica permite revivir eventos y funciona como un mecanismo de resistencia contra el olvido, que pone en riesgo la confiabilidad de la memoria (Ricoeur, 540).

La estructura fragmentaria y multiprospectiva, generada por las historias de las distintas parejas de personajes que se entrecruzan progresivamente, superponiéndose y complementándose unas a otras, va tejiendo conexiones y matices que amplían la perspectiva sobre los personajes mismos y sus relaciones, aportando una mayor complejidad a la comprensión global de la obra. Esta construcción revela un dispositivo dramático y paradigmático muy frecuente en el teatro de la memoria, que Wilfried Floeck destacó en las obras teatrales a partir de los años ochenta en sustitución del modelo realista y que ofrece un “*collage* de reminiscencias colectivas y confluidas, voces colectivas que hacen eco” (Guzmán, 69). Los personajes rompen con el diálogo dramático tradicional en favor de la reflexión, la confesión y el testimonio, estableciendo un canal de comunicación directo con el público, quien es llamado a participar activamente en la reflexión histórica para la construcción de la identidad de la España democrática, al adentrarse en un territorio en el que emerge el deber de recordar, imperativo moral y vocacional de esta producción dramática. En este diálogo con el espectador, el discurso se articula mediante una retórica cargada de interrogantes y un lenguaje con una marcada función conativa, que impulsa al receptor del drama a la reflexión, a la reorganización ideológica y cultural de la memoria histórica colectiva y, finalmente, a la formulación de respuestas urgentes desde una óptica crítica y desencantada. De este modo, la lengua no solo es un medio de evocación, sino también un instrumento por el que las memorias se sintonizan y los significados se estratifican. Durante el proceso de traducción se ha pretendido recrear un tejido léxico que se convierta en un vehículo de propuestas audaces e ideológicamente comprometidas, que refuerzan el eco de lo silenciado. Del mismo modo, se ha intentado restituir las resimbolizaciones de una palabra utilizada de manera distinta respecto al teatro convencional, conservando un paradigma léxico-semántico que funcione como una herramienta crítica para la revisión de la Guerra Civil, el Franquismo y la Transición.

Como todo teatro de la memoria, *La esfera que nos contiene* contribuye a la indagación sobre los motivos de la duración en el tiempo de heridas que nunca se sanaron (Amo Sánchez 2014, 41/343) y, gracias a la experiencia “convivencial” (Dubatti) del hecho escénico, procura levantar la tierra de las cunetas y salvar del olvido los muchos cuerpos aún envueltos en ellas.

Obras citadas

- Aldecoa, J. *Historia de una maestra*. Barcelona: Alfaguara, 2023.
- Amo Sánchez, A. “Dramaturgias de lo imprescriptible: un teatro para la recuperación de la memoria histórica en España (1990-2012).” *Anales de la literatura española contemporánea* 39/2 (2014): 341-369.
- . *De Plutón a Orfeo. Los campos de concentración en el teatro español contemporáneo (1944-2015)*. Bilbao: Artezblai, 2020.
- Caro Baroja, J. *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 2015.
- De Pablo Lobo, C. “La depuración de la educación española durante el franquismo (1936-1975). Institucionalización de la represión.” *Foro de Educación* 9 (2007): 203-228.
- Díaz Sánchez, P. “Los cuentos de Calleja y su influencia en la literatura infantil española: ‘instruir deleitando’.” *Arenal* 21/2 (2014): 271-294.
- Dubatti, J. *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel, 2007.
- Escolano Benito, A. “Claudio Moyano y la Ley de Instrucción Pública de 1857.” En L. Vega Gil ed. *Moderantismo y educación en España. Estudios en torno a la Ley Moyano*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos Florián de Ocampo, 1995.
- . *La educación en la España contemporánea: políticas educativas, escolarización y culturas pedagógicas*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.
- Floek, W. “Del drama histórico al teatro de la memoria. Lucha contra el olvido y búsqueda de identidad en el teatro español reciente.” En J. N. Romera ed. *Tendencias escénicas al inicio del siglo XXI: actas del XV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: UNED, 2006. 185-210.
- García Fraile, J. A. “1857-2006: de la Ley Moyano a la LOE. Análisis legislativo de la configuración del sistema educativo actual.” En A. Escamilla & A. R. Lagares eds. *La LOE: perspectiva pedagógica e histórica*. Barcelona: Editorial GRAÓ, 2006.
- Guzmán, A. *La memoria de la Guerra Civil en el teatro español: 1939-2009*. Tesis doctoral. Salamanca: Universidad de Salamanca, 2012.
- Leonetti, F. “El Burlador y la perspectiva traductológica moderna.” En C. Demattè, E. Maggi & M. Presotto eds. *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*. *Biblioteca di Rassegna iberistica* 20 (2020): 257-273.
- Losa, C. *Levante*. Madrid: Fundación Autor-SGAE, 2009.
- . *La esfera que nos contiene*. Madrid: Centro Dramático Nacional (Autores en el centro), 2017.
- . *La esfera que nos contiene*. Edición de Francesca Leonetti. Roma: Nova Delphi, 2024.
- Merino Sevilla, D. “La Ley Moyano y el desarrollo de la educación en España.” *Hespérides: Anuario de investigaciones* 40 (2007): 110-124.
- Ribas, A. “Adecuación y aceptabilidad en la traducción de textos dramáticos.” En F. Lafarga & R. Dengler Gassin eds. *Teatro y Traducción*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 1995. 25-27.
- Ricoeur, P. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2004.
- Rokem, F. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa: UP, 2000.
- Tirso de Molina. *Don Giovanni. Il beffatore di Siviglia*. Edizione a cura di Alfonso D’Agostino. Milano: Rizzoli, 2011.