

Chalupa, Jiří

**Federico García Lorca, entre el flamenco y la revolución : las mutaciones de la imagen mediática lorquiana en la prensa checoslovaca a lo largo de los últimos cien años**

*Études romanes de Brno.* 2022, vol. 43, iss. 2, pp. 129-150

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/ERB2022-2-8>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/digilib.76965>

License: [CC BY-SA 4.0 International](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)

Access Date: 25. 02. 2024

Version: 20221126

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## Federico García Lorca, entre el flamenco y la revolución. Las mutaciones de la imagen mediática lorquiana en la prensa checoslovaca a lo largo de los últimos cien años

### Federico García Lorca between Flamenco and the Revolution. The Mutations of the García Lorca Media Image in the Czechoslovak Press over the Last Hundred Years

JIŘÍ CHALUPA [jiri.chalupa@osu.cz]  
Ostravská univerzita, República Checa

#### RESUMEN

El artículo presenta los resultados parciales de una extensa investigación de más de tres años de duración cuyo tema principal ha sido el análisis crítico de las imágenes mediáticas de tres importantes personajes de la cultura española (García Lorca, Picasso, Ortega y Gasset) en la prensa checoslovaca, checa y eslovaca en el transcurso de los últimos cien años. El presente texto está dedicado a las metamorfosis de la imagen mediática del poeta y dramaturgo Federico García Lorca en el ámbito de dicha prensa entre los años 1937 y 2016. El objetivo de la investigación ha sido descubrir, entender y luego explicar cómo el entorno cultural, ideológico y, sobre todo, político imperante en un periodo histórico concreto puede influir, manipular o hasta deformar la imagen de un personaje intelectual proveniente del ambiente ajeno que la prensa presenta al público del país receptor. El artículo parte del análisis de unos 150 artículos sobre Federico García Lorca, su obra artística y su legado ideológico tras haberse encontrado, en total, más de 500 artículos relacionados con este tema. El método de análisis elegido se apoya en el análisis crítico del discurso basado en los principios establecidos por van Dijk, complementado con un análisis detallado del contexto histórico centrado fundamentalmente en sus aspectos culturales, ideológicos y políticos. La investigación examina en profundidad el mecanismo de la transferencia de la información contenida en la imagen mediática, susceptible esta de sufrir cambios de significado, interpretación o valoración, tanto por parte de la propaganda central y sofisticadamente organizada de los regímenes autoritarios o totalitarios como por error, incompreensión o como consecuencia de cierta mentalidad colectiva momentánea en tiempos de democracia y prensa libre. El artículo muestra y analiza varios ejemplos concretos de algunas transformaciones interesantes de la imagen mediática de García Lorca en la prensa escrita en checo y eslovaco y trata de explicar sus motivaciones, así como sus consecuencias.

#### PALABRAS CLAVE

Federico García Lorca; imagen mediática; recepción cultural; traslado de información; contexto histórico

**ABSTRACT**

This paper presents partial results of an extensive research of more than three years' duration, the main theme of which was the critical analysis of the media images of three important figures of Spanish culture (García Lorca, Picasso, Ortega y Gasset) in the Czechoslovak, Czech and Slovak press in the course of the last hundred years. The present text is devoted to the metamorphoses of the media image of the poet and playwright Federico García Lorca in the aforementioned press between 1937 and 2016. The aim of the research was to discover, understand and then explain how the cultural, ideological and, above all, political environment prevailing in a specific historical period can influence, manipulate or even deform the image of an intellectual figure from a foreign environment that the press presents to the public of the receiving country. The text is based on a critical analysis of some 150 articles about Federico García Lorca, his artistic work and his ideological legacy, out of, in total, more than 500 articles related to this subject that had been found. The applied method of analysis relies on critical discourse analysis based on the principles established by van Dijk, complemented by a detailed analysis of the historical context, focusing mainly on its cultural, ideological and political aspects. The research examines in depth the mechanism of the transfer of the information contained in the media image, which is susceptible to changes in meaning, interpretation or assessment, both by the central and sophisticatedly organised propaganda of authoritarian or totalitarian regimes and by error, misunderstanding or as a consequence of a certain momentary collective mentality in times of democracy and free press. The article shows and analyses several concrete examples of some interesting transformations in the media image of García Lorca in the Czech and Slovak written press and tries to explain their motivations as well as their consequences.

Federico García Lorca; media image; cultural reception; information transfer; historical context

**RECIBIDO** 2021-11-28; **ACEPTADO** 2022-07-25

Rociado con cal en su tierra natal,  
García Lorca, guerrero y poeta,  
allí yace acurrucado en las trincheras de su tumba  
sin fusil, lira y sin munición<sup>1</sup>  
(Salud 1951: 147).

Jaroslav Seifert, *Pozdrav Madridu* (Saludos a Madrid)

## 1. Introducción, proyecto, investigación, metodología

El siguiente texto es uno de los resultados de la investigación que hemos emprendido apoyados por el proyecto de investigación de dos años de duración concedido por el Ministerio de Educación, Ciencia, Investigación y Deporte de Eslovaquia y por la Academia de Ciencias Eslovaca, titulado “La imagen masmediática de determinadas personalidades de la cultura española en el entorno checoslovaco en el período de 1930 a 1960. Evolución y mutaciones” (VEGA núm.

<sup>1</sup> Todas las traducciones al español son responsabilidad exclusiva del autor del artículo.

1/0156/19). Se trata del análisis de la evolución y las mutaciones de la imagen mediática de algunos personajes-intelectuales-artistas destacados de la cultura española (F. García Lorca, P. Picasso y J. Ortega y Gasset) en el ámbito checoslovaco durante el período arriba mencionado.<sup>2</sup> Durante el trabajo en el proyecto hemos llegado a la conclusión de que es preferible ampliar notablemente el período estudiado, así que hoy ya disponemos de material acumulado y analizado proveniente de la etapa histórica que se extiende entre los años 1918 y 2018. La principal idea de la investigación se basa en nuestra convicción de que el entender bien los mecanismos que participan en la creación de las imágenes masmediáticas en nuestros tiempos figura entre las tareas más acuciantes de académicos e intelectuales en general. Nuestro objetivo primordial fue descubrir y analizar en detalle los mecanismos mediante los cuales se realiza la percepción de unos personajes-intelectuales-artistas provenientes de otro ambiente político, ideológico y cultural. Y descifrar, a la vez, hasta qué punto el ambiente ideológico y político predominante puede influir en –o manipular, incluso tergiversar– la imagen de algo extranjero presentado por la prensa al público del país receptor, tanto en los tiempos de propaganda intensa de regímenes dictatoriales, autoritarios o incluso totalitarios –cuando la prensa está sometida a una presión arrolladora de las gigantescas y sofisticadas maquinarias propagandísticas de tales regímenes políticos– como en los tiempos de democracia y prensa libre, cuando las influencias de lo político y lo ideológico suelen ser mucho más sutiles y no son organizadas «desde arriba», es decir, desde las estructuras del poder establecido.<sup>3</sup> En este sentido partíamos del concepto de los medios de comunicación de masas como importantes agentes del adoctrinamiento social, expresado, p. ej., por Noam Chomsky y Edward Herman, quienes durante décadas siguen repitiendo que “los medios de comunicación de masas actúan como sistema de transmisión de mensajes y símbolos para el ciudadano medio” (Chomsky y Herman 1990: 21), siendo una de sus misiones primordiales ayudar a consolidar el modelo social. Semejante tarea, dada su enorme ambición, exige “una propaganda sistemática”. El resultado buscado puede ser un eficaz control social, en palabras de Teun A. van Dijk: “Una vez que somos capaces de influenciar las creencias sociales de un grupo, podemos controlar indirectamente las acciones de sus miembros” (Dijk 1999: 31). Dicho de otro modo, el objetivo de nuestra investigación no se ha limitado a una descripción pasiva de la recepción mediática de tres famosos artistas e intelectuales españoles en la prensa checoslovaca (si bien incluso esta subtarea ha traído cierto provecho), sino también –y quizás sobre todo– se trata de un intento de análisis crítico de la evolución y las mutaciones de semejantes imágenes mediáticas que estuvieron ocurriendo en dependencia de la cambiante atmósfera social, cultural, ideológica y política de los períodos concretos del desarrollo histórico de Checoslovaquia. En cuanto a nuestra inspiración por el análisis crítico del discurso, es evidente que nuestra investigación no tenía como objetivo “contribuir de manera efectiva a la resistencia contra la desigualdad social” (Dijk 1999: 23), como postulaba uno de los fundadores del ACD. Por otro lado, van Dijk se mostraba muy abierto a ampliar tanto los temas como los métodos del ACD de manera muy radical: “El ACD no se limita, en mi perspectiva, a los trabajos que explícitamente se llaman así, sino que

2 Creemos que en vez de intentar improvisar aquí un reducido y, por lo tanto, inevitablemente simplificado resumen de todo lo conseguido en el marco de la investigación emprendida, será preferible dirigir al lector interesado por más detalles al capítulo “6. Conclusiones” de nuestro libro *Danza de máscaras...* (Chalupa y Reichwalderová 2021: 271–286), donde podrá encontrar todos los datos relevantes presentados de una manera sinóptica.

3 Más detalladamente sobre este tema véase el cap. 5 del presente texto.

también engloba todas las modalidades de investigación crítica que tienen que ver con el uso de la lengua o con la comunicación, por ejemplo el área del estudio de las relaciones de género, o el estudio crítico de los medios de comunicación” (Dijk 2002: 20). Y añadía: “Lo interesante es relacionar las dimensiones o los niveles, no su reducción. Todos los reduccionismos en la historia de las ciencias fracasaron. Los desarrollos interesantes siempre acontecen en las áreas multidisciplinares donde se estudian las relaciones entre las dimensiones diferentes de los fenómenos físicos, químicos, biológicos, cognitivos, sociales y culturales” (Dijk 2002: 21). Y precisamente estas palabras han sido nuestro punto de partida para intentar aprovechar algunas estrategias del ACD en nuestro análisis de las transformaciones de imágenes mediáticas de García Lorca en una prensa que con frecuencia respondía a los deseos –incluso los no expresados abiertamente– de los círculos del poder político momentáneo.

La metodología de nuestro trabajo ha consistido en recopilar primero textos periodísticos referentes a García Lorca, su obra artística o intelectual, textos que con frecuencia contenían asimismo información relacionada con sus actitudes cívicas y políticas. Hemos localizado en total unos 500 artículos en los que se hace referencia a García Lorca, extraídos de unas 150 publicaciones periódicas de diversa índole: desde periódicos comunes hasta revistas especializadas en estética, arte o literatura. Hemos seguido el criterio cuantitativo, es decir, hemos intentado encontrar todos los textos periodísticos en los que se mencionaba el nombre de García Lorca. Luego, tras haber descartado los textos exclusivamente informativos en los que el nombre del poeta aparecía sin ningún tipo de contexto más amplio, hemos trabajado con unos 145 artículos lorquianos, cuyos autores no se limitaban a constatar hechos obvios “a secas”, sino que tendían a interpretar, valorar y juzgar tanto la obra artística de García Lorca como sus ideas o posturas sociales, morales y políticas. Posteriormente, examinamos los textos descubiertos a través del análisis crítico del discurso, cuyos principios fundamentales fueron formulados por T. van Dijk, centrándonos de esta manera sobre todo en las relaciones entre el Poder y el texto y su influencia en el público. “En ACD el enfoque es sobre relaciones de poder, o más bien sobre el abuso de poder o dominación entre grupos sociales” (Dijk 2002: 19). Hemos trabajado igualmente con el concepto característico del ACD que según van Dijk es la división en macro- y micro-nivel (Dijk 1999: 25). En nuestro caso el micro-nivel está representado por los discursos-textos sobre García Lorca, mientras que el macro-nivel para nosotros es la gran imagen mediática, constituida por decenas o incluso centenares de estos discursos, que un poder político le han encargado como tarea que cumplir a su aparato propagandístico para poder controlar la información y, a continuación, la opinión y postura ideológicas de sus ciudadanos, más bien súbditos cuando se trataba de un régimen dictatorial, autoritario o hasta totalitario. Nos parece muy importante entender lo mejor posible estos mecanismos, ya que como dice van Dijk: “nuestras mentes controlan nuestra acción [...] si somos capaces de influenciar la mentalidad de la gente, p. e. sus conocimientos o sus opiniones, podemos controlar indirectamente (algunas de) sus acciones” (Dijk 1999: 26). En nuestro caso es evidente también la importancia de otro de los criterios del ACD, allí donde van Dijk remite a los textos de Downing y Wodak, es decir: “En muchos casos no existen otros discursos o *media* que provean informaciones de las cuales quepa derivar creencias alternativas [...] los receptores pueden no poseer el conocimiento y las creencias necesarias para desafiar los discursos o la información a que están expuestos” (Dijk 1999: 29). Hay que tener en cuenta que el público checoslovaco durante una buena parte del siglo XX dependió casi exclusivamente

de los medios controlados por unos enormes aparatos propagandísticos o nazis o comunistas que llegaron a crear una especie de «internadero de información» casi herméticamente cerrado a los impulsos desde fuera. Y si pensamos en nuestro tema concreto, García Lorca, hasta en los tiempos de democracia o semidemocracia la tarea de buscar la información directa y, al mismo tiempo, independiente sobre el mundo español era mucho más difícil que, p. ej., sobre los temas alemanes, ingleses o franceses, ya que la cantidad de gente capaz de leer en español fue mínima hasta hace relativamente poco tiempo.

Asimismo, hemos intentado entender, descifrar e incluir en nuestra labor un amplio contexto histórico-ideológico-político. Para esto recurrimos a los trabajos más recientes de historiadores checos y extranjeros, como, p. ej., Heimann (2020) o Rychlík (2020). No pensamos dedicarle aquí más espacio a la metodología, puesto que se ha publicado una obra que explica al detalle el proyecto, la metodología y la investigación llevada a cabo.<sup>4</sup> Veamos ahora algunos ejemplos concretos de nuestro trabajo, es decir, el análisis de algunos textos encontrados.

## 2. Pide la palabra un joven poeta de canción popular

García Lorca, en su papel de poeta y dramaturgo de gran peso, tardará bastante en ser descubierto en el entorno intelectual checoslovaco. Mientras que a mediados de los años treinta del s. XX en una buena parte del mundo occidental el granadino ya es valorado como uno de los creadores artísticos más originales de la literatura española, en Checoslovaquia la situación difiere de un modo considerable.<sup>5</sup> Todavía en otoño de 1936, meses después del asesinato de Federico, Václav Černý, uno de los romanistas más influyentes de Checoslovaquia,<sup>6</sup> presenta a García Lorca como a uno de los representantes de la “poesía española más joven”, para cuya valoración todavía queda tiempo. Černý, en su típico estilo un tanto melodramático, menciona, curiosamente, al respecto de la inspiración de aquellos “jóvenes”, a Larra, escritor y periodista romántico, y no a Góngora, poeta barroco adorado por los miembros de la generación del 27, García Lorca incluido: “Entonces los poetas jóvenes juran en la tumba del suicida romántico Larra que con su obra regenerarán su raza, le indicarán metas y crearán su libertad” (Černý 1937: 89)<sup>7</sup>. Para Černý, “los poetas jóvenes”<sup>8</sup> (aparte de a García Lorca incluye también a Rafael Alberti): “se escapan a todos los intentos de clasificación” y los tacha de “individualistas absolutos”, pasando completamente por alto la existencia del fenómeno de la generación del 27: “Después de haber terminado el movimiento ultraísta, la poesía española más joven se ha convertido en el campo de batalla de las

4 Chalupa y Reichwalderová (2021). *Danza de máscaras[...]*, sobre todo en los capítulos I y VI, pp. 11–22 y 271–272.

5 Por la falta de menciones de su nombre en los artículos periodísticos anteriores a 1936 puede deducirse que el nombre de García Lorca era poco conocido en Checoslovaquia. Esto va a cambiar de un modo espectacular en las décadas siguientes. En 1986, uno de los traductores lorquianos más reputados, Miloslav Uličný, escribe: “Federico García Lorca [...] hoy en día es el poeta español más traducido al checo de todos los tiempos” (Uličný 1986: VIII).

6 Václav Černý (1905–1987), graduado en el Lyceé Carnot de Dijon, llegaría a ser uno de los intelectuales checoslovacos más influyentes en el tema de la cultura románica.

7 El texto publicado en 1937 se basaba en una conferencia de Václav Černý que tuvo lugar el 27 de noviembre de 1936 en la sede de la Asociación de Estudiantes de Filosofía en Praga.

8 Cabe resaltar que en 1936 García Lorca había cumplido 38 años y, puesto que fue asesinado por los franquistas, tanto su vida como carrera artística se vieron truncadas.

individualidades independientes” (Černý 1937: 96). Frente a la imagen lorquiana predominante en la actualidad, que reconoce las influencias del folclore andaluz, pero igualmente las de Góngora o las de las vanguardias europeas, etc., Černý ve en el granadino a un bardo exclusivamente popular, espontáneo, aislado de la cultura refinada e intelectual:

Era increíble lo poco que este poeta sabía y leía: no se le encontraría ni una sola influencia ajena [sic]. Se inclinaba de manera natural hacia una lírica de masas populares, los estribillos de las canciones populares y las rimas tiernas de los juegos infantiles. [...] Su poesía – impregnada de la música nacional popular – tenía el sabor, el poder, la naturalidad y la gracia de los cantares de los campesinos. [...] escribía sobre la naturaleza y la juventud, el primer beso, el primer verso, la amargura del árbol del conocimiento, la vanidad del amor sin sentido, la alegría y el pesar de un niño, una muchacha del pueblo, un campesino y un marinero, sobre la luna, la soledad, el viento, el campo, el mar: hasta la profundidad de su alma se sentía unido al pueblo español, era la encarnación de la poesía española del alma popular, su mundo entero fue creado a partir de la gente española. (Černý 1937: 96)

Creemos que es interesante y aleccionador observar cómo uno de los críticos literarios checoslovacos más renombrados de todos los tiempos, que por aquel entonces ya había tenido tras de sí la experiencia de ejercer la docencia en la Universidad de Ginebra en el ámbito de la literatura comparada, no acierta a calibrar, en nuestra opinión, la esencia de la poesía lorquiana en su totalidad. Por un lado, si el artículo de Černý omite por completo la colección de poemas *Poeta en Nueva York*<sup>9</sup> (donde encontramos muchísimos versos de tono evidentemente surrealista, esto es, versos que prácticamente nada tienen que ver con los romances populares), tal descuido podría atribuirse al desconocimiento del autor de aquella vena vanguardista en la poesía del granadino. No obstante, Černý sí que menciona en su texto tanto el *Romancero gitano* (1928) como el *Poema del cante jondo* (1931), donde, como creemos, los lectores pueden notar un profundo dolor existencialista y el intenso sentimiento de desarraigo y marginación social del poeta. Y frente a esto Černý, siendo él mismo un existencialista por excelencia, insiste en retratar a García Lorca –tal como se puede ver en la cita anterior de su texto valorativo– como un folclorista más o menos juguetero, cuyos lamentos no sobrepasan la tradicional melancolía de una canción popular basada en las lágrimas de una muchacha del pueblo que extraña a su amado; en este caso al lector puede darle la impresión de estar ante una interpretación errónea más que ante el desconocimiento de la información pertinente por parte del prócer de la crítica literaria checoslovaca.

Curiosamente, en este camino de interpretar a García Lorca como un poeta eminentemente popular y, hasta cierto punto, antintelectual, Černý, un hombre que iba a sufrir una gran cantidad de conflictos con el régimen comunista, por aquel entonces coincidía considerablemente con la valoración que del poeta y de su legado hacía en su prensa la extrema izquierda. En mayo de 1937, el periódico con un título bastante elocuente –*Rudá Rovnost: týdeník komunistické oposice v ČSR* [La Igualdad Roja: el semanario de la oposición comunista de Checoslovaquia]– en un artículo no firmado y titulado *Y estar muriendo en Córdoba*, García Lorca es alabado como un

9 La primera selección de los poemas del futuro libro sobre las impresiones que tuvo la estancia en Nueva York en García Lorca se publica en la *Revista de Occidente* ya en enero de 1931.

poeta genial, si bien, lamentablemente, con el nombre extrañamente distorsionado, puesto que el autor no sabía diferenciar entre el nombre de pila y los dos apellidos españoles: García Federico Lorca. Aun así, el autor anónimo no tiene ninguna duda a la hora de desentrañar la esencia de la poesía lorquiana: “Esta selección acertada de poemas<sup>10</sup> que brotan del inmenso amor por el pueblo y la patria servirá perfectamente para conocer el espíritu del pueblo español. Se lo recomendamos mucho a nuestro público de camaradas, y, especialmente, a nuestros coros de recitadores” (Anónimo 1937: 6). En resumen, incluso en tiempos de democracia y plena libertad de palabra –ya que en este sentido la Primera república Checoslovaca podía compararse con los países más avanzados de Europa, en eso coinciden los historiadores de muy variadas opiniones sobre aquel periodo histórico del país–<sup>11</sup> la información sobre el poeta español podía llegar al público en forma incompleta y por lo tanto parcialmente engañosa. Hoy en día nos parece evidente que García Lorca era mucho más que un poeta del romance popular, poco intelectual y un tanto ingenuo en su forma de cantar las emociones del pueblo llano. Y creemos que en la segunda mitad de los años treinta podía verse eso incluso en Checoslovaquia. Si no lo vio Václav Černý, pudo ser por un error, por el desconocimiento de una parte de la producción lorquiana o por algún motivo de índole más bien íntima, subjetiva. En el caso de la prensa comunista la motivación con mucha probabilidad era distinta: todo apunta que ya por aquel entonces la izquierda revolucionaria checoslovaca empezaba a prepararse para convertir a García Lorca en uno de los bardos más importantes y emblemáticos del Panteón de los artistas comprometidos con la causa del comunismo, metamorfosis que iba a ir realizándose desde los primeros meses de la posguerra y a la que vamos dedicarle el siguiente capítulo.

### 3. ¡Poetas proletarios del mundo, uníos!

No encontramos ningún texto relevante sobre García Lorca publicado durante el período de la Segunda Guerra Mundial; parece que los periodistas colaboradores de la prensa del Protectorado de Bohemia y Moravia –al igual que los periodistas eslovacos que trabajaban en la lúgubre atmósfera del Estado eslovaco aliado con el Tercer Imperio alemán– preferían evitar menciones de un poeta tachado de “rojo” y homosexual y fusilado por los aliados franquistas.<sup>12</sup> Con todo, hay que señalar que, aun en aquel entorno hostil para el granadino, en 1943 sus versos –junto con

10 El reseñista se refería a la colección de poemas lorquianos que acababa de publicarse precisamente bajo el título *Y estar muriendo en Córdoba: poemas*; García Lorca, Federico (1937). *A v Kordobě umírat: básně*. Praha: Ústřední dělnické knihkupectví a nakladatelství.

11 Véase, p. ej., Bednařík, Petr; Jirák, Jan; Köpplová, Barbara (2011). *Dějiny českých médií. Od počátku do současnosti*. Praha: Grada Publishing; Smetana, Vít (2006). *České země v evropských dějinách. Díl čtvrtý, od roku 1918*. Praha, Litomyšl: Paseka; Kárník, Zdeněk (2000). *České země v éře První republiky (1918–1938). Díl první. Vznik, budování a zlatá léta republiky (1918–1929)*. Praha: Libri; Kárník, Z. (2002). *České země v éře První republiky (1918–1938). Díl druhý. Československo a české země v krizi a v ohrožení (1930–1935)*. Praha: Libri; Klimek, Antonín (2000). *Velké dějiny země Koruny české XIII. 1918–1929*. Praha, Litomyšl: Paseka; Klimek, A. (2000). *Velké dějiny země Koruny české XIV. 1929–1938*. Praha, Litomyšl: Pasek; Olivová, Věra (2000). *Dějiny první republiky*. Praha: Karolinum.

12 Para poder comparar: sobre Pablo Picasso, otro “rojo” español que había apoyado la Segunda república sí que se escribía en aquellos tiempos; es cierto que se hablaba muy mal de él, pero su nombre aparecía, véase el subcapítulo titulado *Bajo el signo de la esvástica: un ladrón de cuadros que se escapó del manicomio* del cap. 3 de nuestro libro Chalupa y Reichwalderová (2021: 74–78).





otros poemas de poetas republicanos como J. Guillén, A. Machado o M. Altolaguirre– vieron la luz en una antología de la poesía española de gran calidad titulada *Poesía de héroes y santos* (Fischerová y Fischer 1943).

Si los nazis decidieron silenciar de modo bastante eficaz el legado lorquiano, después de la liberación y reunificación de Checoslovaquia en 1945, el nombre de García Lorca vuelve a la escena con una intensidad sorprendente. El granadino llega incluso a transformarse en una metáfora utilizada por los poetas checoslovacos. Los primeros meses después del fin de la guerra, cuando empieza la expulsión espontánea de los alemanes sudetes, realizada de una manera bastante salvaje y violenta, traen una atmósfera cargada de emociones incontroladas que, lógicamente, encontrarán eco también entre los artistas. Ludvík Kundera, el primo del famosísimo novelista Milan Kundera, el futuro poeta surrealista exitoso al que el régimen comunista le prohibiría publicar desde el 1970, en ese tiempo se entregaba a la pasión de la venganza en el poema titulado *Agitka za Lorcu* (Canción de propaganda por Lorca) publicado a finales de noviembre de 1945 por el periódico *Rovnost: list sociálních demokratů českých* [La Igualdad: el diario de los socialdemócratas checos]:

Allí abajo hay oliveras / y guitarras y tabernas / Pero también empezó allí una guerra / y todavía no ha terminado / Allí abajo en España / donde cayó el poeta Federico García Lorca / uno de los primeros [...] Aquí ya se acabó / aquí ya hay libertad / y una revolución en progreso / Pero allí todavía sigue trapicheando el pirata Franco / allí los camaradas están presos / allí sigue matando la Falange / y los criminales con esvástica explotan billetes / Aún no se han ajustado las cuentas / millones todavía no están vengados / todavía no está vengado el poeta / por el cual chirriamos esta canción de propaganda. (Kundera 1945: 3)

En parte debido a la tradición de las décadas anteriores, en parte debido a lo vivido durante los últimos seis años llenos de horrores nazis a los que siguió la liberación soviética, la sociedad checoslovaca de posguerra se estaba volviendo cada vez más izquierdista. Así que no sorprende tanto que ya a partir de 1945, o sea, tres años antes de la llegada de los comunistas al poder, en algunos círculos periodísticos García Lorca se vaya convirtiendo en el mensajero del socialismo de corte comunista. Como ejemplo citemos las palabras del autor que se escondía tras la rúbrica “Zk” y que en 1947, en el periódico de los bibliotecarios checos, reseñaba el recién publicado *Romancero gitano*, en la traducción de František Nechvátal.<sup>13</sup> García Lorca es descrito aquí como una figura ampliamente conocida sobre cuyas preferencias políticas no cabe la menor duda: “Todo el mundo en nuestro país sabe que su nombre es símbolo de la lucha por la libertad y de la luz contra la oscuridad del fascismo” (Zk 1947: 156). Sin embargo, cabe subrayar que incluso en la turbulenta atmósfera de los primeros años de posguerra la libertad de expresión todavía sobrevive parcialmente, aún se pueden publicar, y de verdad aparecen con cierta frecuencia textos en los que a García Lorca no se le pone automáticamente el bozal ideológico y puede ser retratado mayoritariamente como un observador hábil de las pasiones humanas profundas. Así lo vemos en la reseña del estreno de *Bodas de sangre* en Brno (octubre de 1946), donde el granadino es alabado como

13 García Lorca, Federico (1946). *Cikánské romance*. Praga: Svoboda.

el buscador incansable de una síntesis productiva entre la expresión artística tradicional popular y la moderna de la vanguardia:

Un artista metamórfico –tipo Proteo– que a lo largo de toda su vida creativa buscaba la expresión de las formas más básicas de la vida popular española en la expresión artística moderna. [...] Diez años después de su muerte, conocemos en Brno su última composición dramática<sup>14</sup> *Bodas de sangre*, en la que reúne la balada popular tradicional de almas apasionadas con la forma escénica moderna. *Bodas de sangre* es una tragedia de pasión erótica e instinto ciego, vinculados con el poder poético de la representación simbólica popular y el ritmo oscuro de la sangre embravecida. Es la poesía y el drama de un destino inevitable en el que un día maravilloso se encontraron dos hombres en el nombre del amor para regar con sangre la tierra sedienta. Y el amor se convirtió en dolor. Es oscuro e invariable como el alma popular, hermoso como una balada, supersticioso como el pueblo atrasado y melódico como su sentimiento. (mac 1946, 5)

Tras el cambio del régimen y la imposición de la dictadura comunista en 1948, a caballo entre los años 40 y 50, la escena cultural checoslovaca queda afectada de pleno por una ola de estalinismo muy intenso y, de repente, desaparecen textos en los que García Lorca figure como un retratista de las pasiones humanas. Esta faceta del arte lorquiano será sustituida por completo por la imagen de un analista de las injusticias sociales, un artista comprometido con la causa de la lucha contra la opresión y la tiranía del mundo capitalista.<sup>15</sup> Este nuevo García Lorca, el “revolucionario”, aparece, p. ej., en la reseña publicada por el diario *Rovnost* de Brno, en la primavera de 1956, del estreno de *La casa de Bernarda Alba* en el teatro *Divadlo bratří Mrštíků* [El teatro de los hermanos Mrštík] en la ciudad de Brno. Aquí ya no se habla de pasiones ni ritmo melodioso de la balada:

En *La casa de Bernarda Alba* Lorca no quería limitarse a expresar la tragedia de las hijas, a las que su madre-terrateniente les niega el derecho al amor y la felicidad matrimonial, pues no tiene tanto dinero para poderlas casar con hombres de la misma clase social, y otro tipo de enlace lo considera una ofensa al honor y a las tradiciones familiares. Hay más, Lorca paralelamente convierte la historia en un alegato de lucha contra la tiranía que subyuga las voluntades humanas y que niega a las personas el derecho a la felicidad y al amor. (Bundálek 1956: 2)

Esto puede ser cierto, si bien es una interpretación un tanto incompleta, ya que creemos que *La casa de Bernarda Alba* no es solamente una obra de crítica social y de metáfora de tiranía política sino también un gran retrato de las pasiones humanas, íntimas y femeninas en general y de esto Bundálek se desentiende por completo. Sea como fuere, sobre lo que sí que abrigamos serias dudas es sobre la siguiente afirmación: “En el trasfondo de la obra se refleja claramente

14 Un error por parte del autor de la reseña, pues la última composición dramática de García Lorca fue *La casa de Bernarda Alba*.

15 Uno de los padres de esta curiosa metamorfosis de la figura lorquiana en un mensajero de la revolución ultraizquierdista fue otro gran poeta de lengua española, el chileno Pablo Neruda. Con detalle puede consultarse esta historia en uno de los subcapítulos (titulado “Federico al servicio de la revolución comunista”) del capítulo dedicado a García Lorca de nuestro libro (Chalupa y Reichwalderová 2021, en concreto en las páginas 145–148).

la lucha de las fuerzas progresistas y democráticas de España contra la dictadura fascista en la época de la creación de la obra (1936)” (Bundálek 1956: 2). Desde el punto de vista cronológica se trata de un absurdo, puesto que García Lorca finalizó la obra a principios de la Guerra Civil y, por lo tanto, difícilmente puede ser interpretada como una metáfora de la lucha contra la dictadura fascista que no nacería sino después de la muerte del poeta. Sin embargo, lo más interesante es la valoración crítica de *La casa de Bernarda Alba* representada en otro teatro de Brno<sup>16</sup>; al parecer, al autor de la reseña la anterior escenificación no le parecía lo suficientemente revolucionaria:

Ya la primera representación en Brno buscaba este significado oculto en la obra, sin embargo, lo expresó a través de medios externos –el personaje de la bailarina con grilletes– y se esforzó más bien poco por extraer lo revolucionario de su propio conflicto dramático. El carácter melodramático y la forma de balada desviaron entonces al director de la obra de la expresión espontánea de la idea principal. La representación actual de la obra perseguía estrictamente la idea, y mediante el elemento motor de la trama se rebeló contra la fuerza autoritaria. (Bundálek 1956: 2)

Es evidente que, a lo largo de aquellos casi diez años de intensa propaganda estalinista, los periodistas aprendieron a no perder el tiempo con el análisis formal y en vez de trabajar con categorías literarias solían ir al grano: buscar en las obras de arte su mensaje ideológico actual. En aquellos tiempos de intensa y sofisticada propaganda de estirpe estalinista las intervenciones de los creadores de la versión revolucionaria y muy combativa del lírico granadino eran muy numerosas y algunas realmente asombrosas, como, p. ej., el esfuerzo de «masculinizar» al máximo al homosexual conocido por su carácter emotivo, tierno y bastante frágil, la misión que trató de realizar el poeta-comunista Ivan Skála y que comentamos en detalle en nuestro libro (Chalupa y Reichwalderová 2021: 149–150).

#### 4. No todo han sido arengas y propaganda

La historiografía tradicional checoslovaca hasta no hace mucho tiempo tendía a presentar los 41 años de la dictadura comunista como un tramo histórico más o menos monolítico, durante el cual –tras el advenimiento del comunismo totalitario de tipo bolchevique en 1948– la persecución, la censura y la propaganda desvergonzada de un estilo simplista y vulgar iba a dominar el espacio público hasta la Revolución de Terciopelo a finales de los años ochenta, con la conocida y reconocida excepción de las moderadas reformas antiautoritarias del breve período de la Primavera de Praga (1968). Sin embargo, si uno está dispuesto a observar esas cuatro décadas con más paciencia y a apreciar ciertas tendencias de desarrollo y cambio –siempre limitados, eso sin duda– puede que llegue a la conclusión de que la realidad cotidiana era visiblemente más variada y compleja, si bien está claro que en el fondo la sombra del régimen totalitario gobernado por una ideología maniquea y un partido único nunca ha desaparecido del todo. Lo cierto es que la situación en la historiografía checa especializada en la etapa comunista ha ido cambiando considerablemente en los últimos años y hoy en día ya pueden oírse con creciente intensidad las voces

16 Se estrenó el 23 de mayo de 1947 en Mahenovo divadlo [el Teatro de Mahen] bajo la dirección de Milan Pásek.

de los llamados «historiadores revisionistas», que son capaces de analizar este desarrollo más complicado de un régimen monolítico solo a primera vista, identificando y definiendo ciertas etapas de visible deshielo y moderada distensión. P. ej., P. Kolář y M. Pullmann en su libro dedicado a la etapa de la llamada *normalización*<sup>17</sup> en los años 70 y 80 llegan a formular unas preguntas realmente inquietantes:

Si la sociedad fue solo un objeto de control durante la era comunista, ¿cómo es posible que las fuentes de la vida cotidiana a menudo den una imagen mucho más complicada de la época? ¿Cómo explicamos que la gente a menudo criticara y apoyara al “régimen” al mismo tiempo? ¿Es posible inferir, automáticamente, del hecho de que encontramos, en las fuentes conservadas, las ambiciones totalitarias del partido y del aparato de seguridad que el “régimen” era realmente totalitario? ¿Cómo entender el hecho de que bajo una mirada más atenta y detallada encontramos todo menos una sociedad “totalmente” controlada? (Kolář y Pullmann 2016: 29)

Kolář en su estudio sobre las “cuatro contradicciones principales” del comunismo de Europa Oriental recuerda que en los años 70 el mismo Václav Havel prefería utilizar para definir el régimen de la *normalización* el término de “posttotalitarismo” que iba a ser, más tarde, sustituido por una etiqueta si bien mucho menos precisa, evidentemente más cómoda como es la de “régimen totalitario” (Kolář 2015: 134).

Nuestra investigación ha confirmado, hasta cierto punto, esta interpretación “revisionista” de los cuarenta años del régimen comunista. Es evidente que, p. ej., a lo largo de los años sesenta, sobre todo en su segunda mitad, se ha producido un cambio considerable en la presentación del poeta granadino en la prensa checoslovaca. En lugar de la imagen omnipresente de un luchador por la revolución socialista, García Lorca aparece ahora con creciente frecuencia principalmente en el papel de un comentarista poético de las pasiones humanas, mientras que lo político y lo ideológico se queda al margen y en algunos casos desaparece sin dejar rastro. Un buen ejemplo de ese cambio visible en el estilo de escribir sobre García Lorca es el artículo *Sobre la estética de la magia demoníaca de Lorca*, publicado en 1966 en la revista *Orientace: literatura – umění – kritika* (Orientación: literatura – arte – crítica) y firmado por Lumír Čivrný, uno de los mejores traductores checos de García Lorca. El texto es una reflexión muy profunda y sofisticada sobre la poesía lorquiana. En lugar de frases trilladas sobre un poeta revolucionario aliado con el pueblo llano, Čivrný analiza la relación de García Lorca con el surrealismo o Góngora y aparecen comparaciones originales –hasta atrevidas, podría decirse– con la obra de San Juan de la Cruz o Goya. Čivrný profundiza en el concepto de “duende” usado por García Lorca y lo explica como “encanto, gracia, carisma, broma, espíritu, alma” (Čivrný 1966: 88). Busca y compara lo demoníaco

17 Con el término *normalización* suele designarse el período histórico de los años 70 y 80 del s. XX, cuando, tras la invasión militar del Pacto de Varsovia a la Checoslovaquia reformista y tras el fin violento de la llamada Primavera de Praga, llegan al poder, apoyados por el Kremlin, los representantes de la oposición a las reformas del año 68, hombres muy conservadores, anclados en muchos aspectos en las ideas estalinistas de los 50, al mismo tiempo oportunistas, hasta cínicos, dispuestos a satisfacer cualquier deseo de Moscú. Sobre todo los 70 son tiempos de amplias purgas en el Partido Comunista, los despidos laborales de todos los “desafectos al Régimen”, el restablecimiento de una censura severa y, lo peor de todo, la creciente violencia de medidas represivas contra la oposición, tanto la real como la potencial, largas penas de prisión para los que “atentaban contra el régimen socialista” incluidas. Todo esto bajo el lema de “normalizar la situación” después de la “contrarrevolución del 68”.

también en la obra de Goethe y de otros artistas. En otras palabras, la incansable búsqueda de una ideología progresista o revolucionaria en el legado lorquiano, tan frecuente en los años anteriores, ahora es sustituida por una crítica literaria en su forma pura y casi apolítica. Dos años más tarde, en un 1968 lleno de esperanza, pero también de tragedias, el Čivrný-traductor habla sobre “su García Lorca” en los siguientes términos:

Hay poesía, pero son poetas. Cada uno tiene su propio mundo. García Lorca me atrae desde hace mucho tiempo como un mago de la metáfora, pero sobre todo debido a su mundo de un mito vivido. García Lorca, por supuesto, es hijo de este siglo, sin embargo, al mismo tiempo, hay algo en él que es muy antiguo. A través de él, el hombre se conecta con personas de gestos eternos, con personas que trabajan madera y piedra, ponen semillas en la tierra, surcan los mares y beben vino que ellos mismos cosecharon y entonaron. Y sus gestos, tan fecundos, carecen de cualquier sentido utilitario. No obstante, conservan la vida y, también, expresan algo más, quizás el secreto de la existencia, quizás el respeto hacia ella. García Lorca expresa con todo su ser lo que alguien sabe expresar con una fórmula intelectual: una relación con la historia. Una relación con la naturaleza. Pero ya no es cuestión de una poesía lírica escrita en una determinada lengua, eso ya es una cuestión humana. (AJL 1968: 21)

Hay que añadir que tales palabras sonaban de una manera tan humana que los comunistas del régimen de la llamada *normalización* le pasarían factura a Lumír Čivrný. Al traductor, a pesar de haber ocupado altos cargos políticos en la etapa anterior –fue viceministro varias veces, durante el período estalinista en los 50–, se le prohibiría publicar y solo podría traducir bajo seudónimos.

Durante nuestra investigación hemos descubierto igualmente otra tendencia en la que queremos hacer hincapié. Para nuestra sorpresa, y a diferencia de los medios checos, el espacio mediático eslovaco en la época de la *normalización* trató con mucho menos énfasis ideológico los textos dedicados a los temas lorquianos.<sup>18</sup> Lo cierto es que ya desde el comienzo de la dictadura comunista en 1948 estaba claro que los eslovacos, en agudo contraste con los checos, sentían el comunismo al estilo soviético como una importación forzada y en gran parte ajena a la idiosincrasia del pueblo eslovaco. Los eslovacos le hacían frente a lo impuesto con mucha más desconfianza, a veces incluso con cierta burla irónica, siendo el resultado una evidente distancia emocional de todos aquellos terremotos políticos que fueron afectando duramente a Checoslovaquia y que la sociedad checa solía recibir con más dramatismo: el estalinismo, luego las disputas sobre su legado, el proceso de la reforma paulatina de los sesenta, la Primavera de Praga y su trágico fin, etc. Tras la catástrofe del 68, en la que desembocó el proceso reformista de finales de los años 60 –nominalmente liderado por un eslovaco, Alexander Dubček, pero desarrollado sobre todo en las ciudades checas, principalmente en Praga– los eslovacos, mental, social y culturalmente más conservadores, con una tradición más bien cristiana que de izquierda liberal, no se verán arrastrados con tanta carga emocional a los conflictos generados por la nueva forma de dictadura comunista instalada y defendida por los tanques soviéticos. Este hecho se reflejará claramente en el período de la *normalización*, a pesar de que el régimen estaba simbolizado nominalmente

18 Desarrollamos este tema con más material y más detalles en el subcapítulo titulado *En Eslovaquia se está mejor* del cap. 4 de nuestro libro Chalupa y Reichwalderová (2021: 172–177).

por otro eslovaco étnico, Gustáv Husák. No obstante, es evidente que Husák, que gobernaba el país desde el Castillo de Praga, representaba más a un prototipo de frío y calculador funcionario comunista internacional que a un eslovaco arquetípico, tradicionalmente retratado como bonachón, espontáneo, generoso, quizás un poco supersticioso, ingenuo y pueblerino.<sup>19</sup> La histeria de la «normalización» y la consiguiente represión, por lo tanto, presentarán una intensidad significativamente más suave en Eslovaquia, hecho que se reflejará también en los textos centrados temáticamente en García Lorca y su obra.<sup>20</sup>

Podemos citar, a modo de ejemplo, una reacción mediática relativamente intensa y amplia que suscitó la puesta en escena de *Bernarda Alba* en el *Teatro de Andrej Bagar* de Nitra en mayo de 1979. El director de la escenificación, Jozef Bednárík, trabajó a partir del texto traducido por Vladimír Oleríny. En la extensa reseña redactada por Gizela Mačugová (que firmaba con la rúbrica “GIM”) en 1979 no encontramos prácticamente ningún pasaje ideológico. Se analiza aquí a García Lorca como a un autor dramático normal y corriente, capaz de ofrecer un “mensaje social actual”, un dramaturgo desprovisto de la anterior aura de un luchador revolucionario y figura casi mítica de la historia de las izquierdas radicales europeas. Y en cuanto al significado concreto de este mensaje, hemos llegado a la conclusión de que a lo largo del texto la interpretación sigue siendo muy ambigua: la libertad y la falta de ella se mencionan muchas veces; se habla de la casa de Bernarda como de una “prisión” donde “reina la arbitrariedad de una Bernarda despótica” y donde “todo lo bueno, humanamente hermoso, lo conmovedor y normal se marchita y muere” (GIM 1979: 5). No se da cabida a más explicaciones y aclaraciones explícitas por parte de la autora de la reseña, mas con un poco de buena voluntad por parte de un lector acostumbrado a leer entre líneas, dichos pasajes se pueden interpretar como alusiones críticas al régimen de la *normalización* checoslovaca. Todo el texto se desarrolla en la misma línea, así que cuando se elogia a las actrices por sus extraordinarias actuaciones, leemos que “crearon una atmósfera, muy eficaz desde el punto de vista teatral, de terror, de sufrimiento humano, deseo inútil, rebelión y, al final, de una resignación trágica definitiva” (GIM 1979: 5). Semejante formulación fácilmente puede entenderse como una valoración escéptica del lúgubre régimen de Husák.

No queremos sugerir con lo anterior que Eslovaquia evitara por completo el proceso de la “normalización”, eso sería una grave distorsión de la realidad histórica. Es cierto que nos hemos topado con autores eslovacos que en lo ideológico se mostraban muy fervorosos. Como ejemplo podemos citar una reacción muy diferente a la misma escenificación; en *Hlas ľudu* [La Voz del Pueblo] el 21 de mayo de 1979 leemos que la obra de García Lorca es: “una protesta intensa contra lo perverso de la situación en España [...] con esta obra Lorca expresa su advertencia contra el fascismo”. La verdad es que el autor de la reseña se empeña, durante su interpretación de la obra, en desentrañar un tono antifascista tan intenso que llega a revelar significados realmente

19 Husák, el Secretario general del Partido Comunista Checoslovaco entre 1969 y 1987 y el presidente de la República Checoslovaca entre 1975 y 1989, fue detenido en 1951, torturado durante largos meses y en 1954 condenado a cadena perpetua como miembro del grupo de los llamados “nacionalistas burgueses”, traidores dentro del partido comunista. Husák saldrá de la cárcel en 1960 y en el resto de su larga carrera política temerá el nacionalismo, considerado por él una fuerza poco racional y en potencia destructiva. Este temor lo conducía a intentos continuos de moderar las diferencias nacionalistas entre los checos y eslovacos, hecho que podía notarse perfectamente en su lenguaje, que no era ni checo ni eslovaco, sino una lengua híbrida que podría llamarse “checoslovaco”.

20 Véase, p. ej., Rychlík, Jan (2012). *Češi a Slováci ve 20. století: spolupráce a konflikty 1914–1992*. Praha: Ústav pro studium totalitních režimů, s. 384–416, 537–539.

inesperados de las metáforas empleadas por el director Bednárík: “Cuando observamos cómo les arrancan la ropa colorida a las hijas y se la cambian por la ropa de luto, semejante escena nos recuerda a los prisioneros desnudados en los ‘baños’ de los campos de concentración de Hitler” (F – a 1979: 3). Es sorprendente cuán lejos está la visión del crítico que firma con la rúbrica “F – a” de la opinión del director, quien comentó a los periodistas, en la entrevista con M. Kočnerová, su propia interpretación del principal conflicto de la obra: “Es un drama, una prefiguración de cómo un gobernante que podría gobernar con sabiduría, humanamente, se convierte en un tirano que abusa de su poder” (Kočnerová 1979: 7). En este contexto, el lector tenderá probablemente a entenderlo más como una alusión al actual gobierno de la *normalización* –que se impuso con la ayuda soviética para sustituir el esperanzador y violentamente reprimido proceso de la Primavera de Praga– que a la dictadura de Franco, ya que presumiblemente los oponentes del Caudillo nunca pensarían que justamente él podría “gobernar con sabiduría, humanamente”.

Lo encontrado en Eslovaquia contrasta notablemente con una buena parte de los textos checos del período de la *normalización*, cuyos autores, en su mayoría, no escatimaban esfuerzos para hacer de García Lorca un camarada del régimen comunista y de la Unión Soviética hasta el último momento. P. ej., a finales de los 80, Josef Hotmar, uno de estos comunistas empedernidos y fieles hasta los últimos momentos al modelo más o menos estalinista de la dictadura, afirmaba todavía sobre el poeta: “Asimismo se enamoró, salvaje y eternamente, del ideal de una sociedad mejor. Profesaba profundas simpatías hacia la tierra de los Sóviets, veneraba con pasión la literatura y la música rusas, y no dejaba de soñar con una visita a la Unión Soviética” (Hotmar 1989: 124). El autor llegó incluso a percibir unas inconfundibles influencias de la cultura rusa en la obra lorquiana, influencias ante las que el propio poeta probablemente se quedaría un tanto asombrado:

Las huellas de la influencia literaria rusa son evidentes en la visión lorquiana del paisaje y la naturaleza que recuerda las pinturas de clásicos rusos de principios del siglo XX. Un sol crucificado arde y emite un resplandor insoportable que absorbe al bosque muerto, que parece seguir vivo de alguna manera. Sus olas de las mareas, el mar de sangre, el mar de amor, son sinónimos de la infinidad de las estepas. Y ese torrente de amarillo, que evoca la misma impresión que el azul, con encaje de abedules, tan parecido a la espuma de mar en las rocas de la costa. (Hotmar 1989: 124)<sup>21</sup>

## 5. La insoportable seguridad del flamenco y un poeta cien veces fusilado

Después de la caída del régimen comunista en 1989, García Lorca no desapareció de las librerías y teatros checoslovacos, pero la imagen mediática de su vida y obra se iría ajustando a las exigencias de la nueva atmósfera reinante del emergente “capitalismo sin atributos”,<sup>22</sup> como solía

21 Para un análisis más detallado del período comunista, puede consultarse un texto que publicamos recientemente en otro lugar: Chalupa y Reichwalderová (2020).

22 En checo *kapitalismus bez přívlastků* –que podría traducirse al español como capitalismo sin atributos, capitalismo sin más o incluso capitalismo puro y duro– fue término que probablemente inventó Václav Klaus, el Primer ministro de la República Checa entre 1993 y 1997, considerado uno de los principales padres de la Transición checoslovaca/checa a la democracia. Klaus, admirador de Margaret Thatcher y defensor a ultranza del modelo

llamarse el modelo de un capitalismo neoliberal que se estaba imponiendo a lo largo de los años noventa, tanto en Occidente como en una Checoslovaquia recientemente democratizada. Sin duda, el nombre de García Lorca era demasiado grande como para dejar de mencionarlo, mas, desde el punto de vista ideológico, ahora –en la atmósfera general de un anticomunismo radical, en ocasiones abiertamente histérico, fenómeno que todavía vamos a comentar con más detalle– parecía poco conveniente seguir presentándolo como un poeta interesado en lo social, un artista que en repetidas ocasiones habló sobre la necesidad de erradicar la injusticia y la explotación del trabajador. Sin embargo, pronto se descubriría una perspectiva apropiada para encasillar al “rojo” fusilado por los franquistas. P. ej., en el periódico *Hospodářské noviny* [Periódico Económico], fundado en 1990, la rúbrica “TOF” invitaba a una representación de *Bodas de sangre* en Pilsen que tendría lugar el último día de noviembre de 1997. Y enseguida nos damos cuenta de que a partir de 1989 el revolucionario y artista comprometido de ayer recibe de repente una etiqueta completamente diferente: esta vez García Lorca será un creador inspirado casi exclusivamente por las pasiones del flamenco:

Esta obra de Lorca pertenece ciertamente a las piezas líricas más oscuras y apasionadas del poeta. Contiene la dureza de las viudas andaluzas que maldicen las peleas y asesinatos de los hombres, contiene el simbolismo cautivador del amor y la muerte, a cuyos brazos se precipitan los héroes trágicos. El poder emocional de la obra se ve magnificado por los símbolos: el blanco y el negro, las navajas y las palabras afiladas, el caballo, el toro, las cruces. (TOF 1997: 46)

Sería incorrecto e irracional negar esto. No obstante, es evidente que *Bodas de sangre* contiene además mucha crítica social: p. ej., cuando el padre de la novia y la madre del novio pactan el matrimonio entre sus hijos, en algunos momentos el espectador tiene la sensación de estar presenciando un acuerdo de intercambio de eficaces manos de obra entre los padres-agrícolas antes que un pacto para la convivencia de por vida de sendos vástagos. No obstante, estos elementos no suelen mencionarse en los nuevos tiempos, aquí de repente ya no encajan los comentarios irónicos y críticos de García Lorca acerca de una sociedad embriagada por el culto a la fortuna y la propiedad; ahora se prefiere a un García Lorca exclusivamente lírico y apasionado. Es un elegante ejemplo de lo que puede ser un giro de ciento ochenta grados: los comunistas veían a un poeta revolucionario del proletariado andaluz, pero solían taparse los ojos frente a las pasiones, la melancolía y el flamenco. Por el contrario, muchos periodistas del régimen democrático posterior a la Revolución de Terciopelo, a su vez, están ciegos ante un García Lorca interpretado como un artista y un hombre de ideas de la izquierda comprometida y quieren limitar la visión lorquiana al llanto de la guitarra y las oscuras pasiones. Lo cierto es que después de 1989 las apariciones del nombre de García Lorca en conexión con el flamenco se multiplican de manera sorprendente, hemos encontrado una veintena de artículos que relacionan el poeta y la música andaluza. Repentinamente, deja de aparecer ante los lectores el García Lorca fundador del legendario teatro ambulante *La Barraca*, que actuaba para los pobres atrasados de la España rural, y es sustituido ahora por la figura del amigo y compañero del compositor Manuel de Falla. Cuando

neoliberal del capitalismo, inventó muchos términos que luego fueron recogidos por los periodistas y repetidos con tanta frecuencia que algunos de ellos se convertirían en parte íntegra del vocabulario checo de las primeras dos décadas después de la Revolución de Terciopelo.



Zuzana Ledererová-Protivová viaja a Granada para explorar los monumentos y el ambiente local, nos presenta a García Lorca como a uno de los principales representantes andaluces de este género musical. En su artículo sobre Granada, García Lorca aparece en el capítulo titulado “Al son del flamenco”:

En un callejón empinado fuimos engullidos por una entrada y nos encontramos en una habitación larga, una especie de túnel de paredes blancas excavado en una colina de tierra, que terminaba en un escenario tan pequeño que parecía de un teatro de marionetas. El espacio estaba atiborrado de gente. Un moreno rizado nos trajo una copa de Málaga, un maravilloso vino espeso como aceite, y comenzó el espectáculo. El flamenco no es tan antiguo como parece. Su origen probablemente se remonta al siglo pasado, luego, en el siglo XX, su tradición fue cultivada por Federico García Lorca y especialmente por el compositor Manuel de Falla. (Ledererová-Protivová 2000: 17)

El forzado traslado de García Lorca al cajón etiquetado “Flamenco, no molestar”, evidentemente ayudó a solucionar una situación desagradable; un poeta presentado durante décadas por los comunistas como un revolucionario socialista quedó eficazmente neutralizado en cuanto a la ideología; en el flamenco, por lo menos en el flamenco visto e interpretado desde la perspectiva checa, no se suele preguntar por opiniones políticas, para el público checo flamenco siempre ha sido pura pasión, sin connotaciones ideológicas o políticas. Y cuando se agotan las posibilidades del encasillamiento en la música gitana, queda otra alternativa: el poeta del amor. Y de repente se descubren parejas espirituales y artísticas curiosas, p. ej., cuando M. Bystrov, en un medallón del poeta y cantautor canadiense Leonard Cohen, escribe: “De la literatura, lo que más le atrajo fue el ejecutado Federico García Lorca. Fue bajo su influencia cuando comenzó a escribir a la edad de dieciséis años” (Bystrov 1999: 16).

Lo inesperado para nosotros fue la virulencia de algunos ataques contra la interpretación “inadecuada” del legado lorquiano en la época de los noventa. Entendemos que para algunos autores parcialmente cegados por el anticomunismo –en cierto modo, una comprensible reacción ideológica a los cuarenta años de dictadura comunista–, García Lorca se convirtió en un problema molesto. Era poco viable tratar de empequeñecer su renombre, al fin y al cabo, era uno de los poetas y dramaturgos más famosos del siglo XX. Por otro lado, parecía poco oportuno cantar las proezas de un artista que durante décadas había sido presentado por los comunistas como un gran personaje de izquierdas radicales, a lo que se añadió una complicación aún mayor: realmente era un hombre y artista destacadamente comprometido con el tema de la justicia social, un tema que en los años noventa en la Checoslovaquia del “capitalismo puro y duro” se consideraba de mal gusto y si alguien intentaba resucitarlo, solía ser tachado de “bolchevique nostálgico”.<sup>23</sup> Proliferaba una visión un tanto maniquea del mundo: comu-

23 Si el lector quiere buscar más material sobre el ambiente radicalmente anticomunista de los años noventa (aunque en parte ataques anticomunistas duros y violentos, a veces tan simplistas que a la larga funcionarían probablemente más bien como contraproductentes, seguirán apareciendo con alta frecuencia aún en los primeros quince años del nuevo milenio, calmándose la situación tan solo en los últimos siete u ocho años), podemos mencionar aquí un libro colectivo muy interesante, titulado *El futuro de terciopelo*: Drulák, Petr; Agha, Petr (eds.) (2019). *Sametová budoucnost*. Praga: Masarykova demokratická akademie; más en concreto, p. ej., dos estudios de dicho volumen: Bartlová, Milena: “Zbořte ty komunistické baráky! Socialismus a modernita mezi pamětí a zapomináním” [¡Derriben esos feos edificios comunistas! Socialismo y modernidad entre la memoria y el olvido], pp. 45–62; o Škabraha, Martin: “Zpátky ni

nismo versus anticomunismo, blanco versus negro (o quizás “rojo”, como en los tiempos de Franco), bueno versus malo, etc.<sup>24</sup> El resultado de tales posturas se tradujo en un periodismo propagandístico que no se organizaba desde arriba, de un modo sofisticado, coordinado por las estructuras de poder (como en los tiempos anteriores), aunque hay que constatar que con frecuencia producía efectos similares a los de la incansable maquinaria propagandística de los comunistas: ahogar con su grito –en ocasiones poco menos que histérico– las voces de momento minoritarias. No se trataba de un auténtico monopolio de opinión, siempre quedaba alguna que otra plataforma para expresar algo discordante. Por otro lado, la fuerza con que por aquel entonces se imponía la ideología ultraneoliberal, apoyada por un anticomunismo tan intenso que en ocasiones casi parecía infantil, era abrumadora y el espacio para oponerse se veía bastante reducido. Como ejemplo elocuente del *Zeitgeist* de aquellos tiempos podemos citar algunos fragmentos de un artículo del hispanista y traductor de español Vít Urban, que en el verano de 1998 arremete contra García Lorca desde un visceral posicionamiento anticomunista (que por su carga emocional hasta le lleva a caer en un par de imprecisiones fácticas). La estrategia del autor se presenta simple: primero, hay que relativizar un poco el prestigio del poeta: “El legado del polifacético artista *F. G. Lorca* [sic]<sup>25</sup>, cuyas cualidades poéticas, no obstante, eran perfectamente comparables con las de otros contemporáneos suyos” (Urban 1998: 13). Es sumamente difícil medir las “cualidades poéticas” de un artista. Pero si insistiéramos en semejante cometido quijotesco, podríamos recurrir, p. ej., a un método relativamente sencillo basado en el siguiente axioma: es de gran valor lo que sobrevive y sigue siendo actual e inspirador incluso con el paso del tiempo. Aplicado este criterio, sin duda no encontraríamos, en el ambiente checoslovaco, un poeta y dramaturgo español de los últimos tres siglos que se acercara a la fama de García Lorca. Este hecho quedó confirmado, al fin y al cabo también por nuestra propia investigación, en cuyo marco hemos recopilado varios centenares de artículos en los que aparece el nombre del poeta. Urban continúa, explicando el renombre de García Lorca en parte como consecuencia de su muerte violenta: “Esto se debe, entre otras circunstancias, al trágico hecho de que el poeta fue fusilado cerca de Granada al comienzo de la guerra civil española (en algún momento de la última quincena de julio de 1936)” (Urban 1998: 13). Aquí nos topamos con otro notable error fáctico: en ese momento ya se sabía desde hacía décadas en el ambiente checoslovaco que García Lorca había sido asesinado un mes más tarde, o sea, a mediados de agosto. A continuación llegamos a la “reinterpretación” de la imagen lorquiana según los nuevos cánones:

---

krok. Důsledky nezamýšlených důsledků komunismu” [Ni un paso atrás. Las consecuencias de las consecuencias no deseadas del poscomunismo], pp. 121–138.

24 Somos perfectamente conscientes de que lo que comentamos aquí sobre el anticomunismo checoslovaco de los noventa –pero, al fin y al cabo, también sobre el comunismo de las etapas anteriores– fácilmente puede tacharse de valoraciones ideológicas y reconocemos que sin duda lo es. Para nuestra defensa podemos alegar que la posmodernidad llega con la afirmación de que no se puede valorar sin que alguna opinión, sistema de valores y criterios (en otras palabras, ideología) forme parte íntegra de dicha valoración. El propio van Dijk dice: “toda investigación es ‘política’ en sentido lato” (Dijk 1999: 24).

25 Es curioso que un hispanista de cierta reputación como V. Urban no haya sabido escribir correctamente el nombre y apellido de uno de los literatos más famosos de la historia, convirtiendo el primero de sus apellidos en un nombre de pila.

Desde entonces [García Lorca] ha sido considerado un icono ideológico antifascista del que antaño se apoderó la izquierda comunista de mentalidad estalinista tanto en Checoslovaquia como en otros países. Es sorprendente que el hecho de que Lorca fuera un católico profundamente religioso, un poeta lírico introvertido con tendencias homosexuales y un admirador de los juegos surrealistas, no les importara a los guardianes de la ortodoxia ideológica en los tiempos de la dictadura comunista. El fin justificaba los medios, aunque en la propia España, por supuesto, todo el asunto se interpretaba desde un punto de vista más amplio y no tan rígido. (Urban 1998: 13)

De la totalidad del texto de Urban se desprende que García Lorca debe entenderse exclusivamente como una especie de “surrealista católico”, un hombre que nunca se ha expresado con claridad sobre cuestiones sociales y, en última instancia, políticas. Y esto es, a nuestro modo de ver, una manipulación ideológica y una demagogia maniquea en ocasiones no tan diferente a la que cometieron los comunistas cuando estuvieron presentando al granadino casi exclusivamente como un bardo proletario de la revolución socialista. En ambos enfoques notamos una falta total de sentido para los matices más suaves, que, en la vida real, casi siempre prevalecen sobre el maniqueísmo en blanco y negro. Hay, sin embargo, una diferencia sustancial, en el caso de los comunistas se trataba de un proyecto a la larga, organizado desde la cúpula del poder, ya que los líderes en un momento dado decidieron covertir a García Lorca en un abanderado de la revolución y de la dictadura y, pese a cierto descanso en la segunda mitad de los años sesenta, no han cejado en sus esfuerzos hasta la caída del régimen dictatorial en 1989. En cambio, el fenómeno del anticomunismo de los noventa era espontáneo, si bien a veces apoyado por la mayoría de la prensa con una intensidad un tanto sorprendente; pero la principal diferencia consiste en el hecho de que la situación iba a cambiar tras un par de años de un modo considerable. En el entorno de la prensa libre y del juego democrático basado en la tolerancia de opiniones diversas, con el tiempo se abrirá creciente espacio para una paulatina cura de esta fiebre anticomunista, que en su tiempo condujo a una monotonía deprimente –y dañina– de interpretaciones ideológicas. Con el tiempo irá apareciendo un abanico mucho más variado y multicolor de ideas, opiniones y valoraciones respecto al granadino. Pongamos como ejemplo los textos de Michal Špina, cuya caracterización de las posturas políticas y éticas de García Lorca consideramos racional y equilibrada:

García Lorca no era miembro ni del partido comunista, ni del socialista ni de cualquier otro al que trataban de atraerlo sus amigos y colegas literarios. Ni siquiera era marxista. Muchos críticos intentaron clasificar su posición política, pero se toparon con el obstáculo de las diversas declaraciones del poeta dispersas en el tiempo: “Soy católico, comunista, anarquista, libertario, tradicionalista y monárquico...” No es tan paradójico como pueda parecer: García Lorca, quien gracias al apoyo de la república española pudo escenificar clásicos españoles con la compañía de teatro ambulante *La Barraca* en las provincias más pobres del país, en su poesía celebra a España en su diversidad y, al mismo tiempo, ataca su cruel injusticia, heredada de la época feudal. A él le corresponde defender tanto la imaginación contra la estupidez del poder como a los pobres contra los ricos, a los campesinos contra los terratenientes, a las mujeres contra el patriarcado, a los gitanos andaluces contra su enemigo milenario: la policía. [...] Los fascistas entendieron muy bien que el autor de estos poemas era su oponente y rival y por eso lo asesinaron. (Špina 2016: 18)

Y el mismo autor, en otro texto, añade las siguientes palabras:

García Lorca distaba mucho de ser un marxista empedernido: era ante todo un poeta de la imaginación elemental que estaba a punto de huir a México con su amante varón. En aquellos tiempos antiguos, no existía todavía la bandera del arco iris, pero está claro que incluso si el poeta no hubiera sido demasiado rojo para los fascistas, entonces al menos habría sido demasiado colorido. El enfrentamiento con la Guardia Civil y los falangistas fascinados por los uniformes y el color negro nunca pudieron terminar bien para él. (Špina 2015: 32)

Huelga decir que los textos citados hasta el momento pertenecen, en general, al mundo académico. Por el contrario, al trabajar en otros registros, como los de la divulgación o el entretenimiento, es decir, en el mundo de la prensa que prefiere muchas fotos en color o dibujos y mapas, en cambio, una extensión de texto más bien modesta, en estos ámbitos daba la sensación de que incluso veinte años después de la caída del régimen comunista, García Lorca seguía siendo percibido principalmente como un “poeta asesinado”. Así, en la sección titulada «Ustedes preguntan, nosotros respondemos» de la revista *History revue*<sup>26</sup>, en 2011, los editores abordaron de un modo sintomático la siguiente pregunta de la lectora Veronika Kudrnová:

Me interesa mucho el poeta Federico García Lorca, pero he encontrado poca información sobre él. ¿Pueden decirme algo sobre él?

Respuesta: Probablemente el capítulo más dramático de la vida de Federico García Lorca (1989–1936) son sus últimos momentos. Cuando estalló la guerra civil española, el poeta fue arrestado por los rebeldes fascistas del general Francisco Franco (1892–1975). Lo acusaron de esconder una radio en casa de sus padres y de establecer una conexión secreta con los republicanos mediante ella. Por ello, el 16 de agosto<sup>27</sup> de 1936 Lorca fue fusilado, sin juicio, cerca de Granada, en el sur de España. Sus restos fueron a parar a una fosa común. El gobierno de la comunidad autónoma de Andalucía apoya ahora la apertura de la tumba. Pero la sobrina del poeta, Laura García Lorca, rechaza la idea de que se identifiquen los restos mortales. (Anónimo 2011: 52)

Y eso es todo. Guerra, fascistas, fusilamiento, fosa común, restos mortales. En algunos sectores de la sociedad continúa una fascinación un tanto morbosa por la muerte de García Lorca y, a la vez, una reducción realmente triste del poeta y de su obra literaria a una víctima pasiva de la violencia, manteniéndose en función una ecuación absurda: el principal legado de García Lorca = lo fusilaron los fascistas.

26 Cuyo subtítulo, “interrogantes históricos – batallas – historias de gente poderosa – conspiraciones – errores históricos”, es más que elocuente.

27 Hoy sabemos que el 16 de agosto lo detienen y lo fusilan dos días más tarde, es decir, el 18 de agosto.

## 6. Conclusiones

Durante nuestra investigación se ha comprobado con creces nuestra hipótesis de partida: las imágenes mediáticas de García Lorca fueron sometidas, a lo largo de los últimos cien años, a varias transformaciones; y en muchos casos la motivación de esas metamorfosis fue ideológica y política. En el caso del régimen totalitario comunista, sin embargo, la intensidad de la manipulación de la imagen lorquiana fue inesperada, ya que, al fin y al cabo, se trataba de un poeta que venía de un país relativamente lejano en lo territorial, social y político y de un ambiente cultural un tanto ajeno a la principal tradición checa y eslovaca que solía mirar sobre todo hacia París o Londres, más tarde hacia Moscú. A pesar de esto, sobre todo en las épocas más autoritarias del régimen, es decir, en la etapa del estalinismo a finales de los 40 y en la primera mitad de los 50, al igual que en los primeros 15 años de la llamada *normalización*, entre 1970 y 1985, el aparato propagandístico no escatimaba esfuerzos para presentar al poeta granadino como un artista muy comprometido con la revolución socialista, con la ideología comunista y hasta como un hombre profundamente enamorado de la Unión Soviética y la cultura rusa. Por otro lado, lo que fue igualmente inesperado fue la existencia de etapas no precisamente breves en las que –sin que el régimen abandonara del todo sus aspiraciones totalitarias, al menos a nivel verbal– una propaganda vociferante y simplista dejaba lugar a una imagen mucho más matizada de García Lorca, tanto en su faceta artística –aparte de la imagen de un vate del pueblo andaluz aparecía, p. ej., también un García Lorca surrealista y un sutil pensador estético– como en lo personal. Algo parecido volverá a repetirse en la segunda mitad de los años 80, cuando la *perestroika* y *glásnost*, gestionadas por Gorbachov, abrirán el espacio para escribir de un modo destacadamente menos formal y mucho más humano e interesante sobre el granadino. Ha llamado nuestra atención asimismo un fenómeno peculiar con el que nos hemos topado: en la parte eslovaca de la Checoslovaquia comunista de los años de la *normalización*, la presión sobre el control propagandístico era visiblemente menor, culminando así el distinto desarrollo histórico de la relación más moderada del pueblo eslovaco con el comunismo en comparación con los checos.

Aparte de lo mencionado, hay que subrayar también las sorpresas que nos esperaban en las épocas de democracia y prensa libre. P. ej., cuando un renombrado experto cometió un error fácilmente detectable en la interpretación de la obra poética lorquiana (el caso de V. Černý descrito en el cap. 2). Igualmente no esperábamos descubrir unos esfuerzos tan masivos y tan intensos por despolitizar a García Lorca en los años 90, en la época de la transición democrática, cuando para el anticomunismo predominante algunos aspectos de la obra y vida lorquiana parecían ser casi tan molestos que otros lo fueron para los comunistas en la época anterior y “hubo que enterar los errores de ayer”, cometiendo de esta manera unos nuevos. Es evidente que en tiempos de democracia no existe un gran aparato propagandístico dirigido por el Estado que intentara, de un modo organizado y centralmente dirigido, inculcarles a los lectores una ideología determinada. (Si bien no quiere decir esto que el estado democrático no tenga ambiciones de propagar y difundir cierta ideología.) No obstante, lo que sí que hemos notado leyendo los textos de los años noventa, es decir, de la época de la transición y la primera democracia, es la existencia de cierto ambiente ideológico predominante, un auténtico “mainstream” preferido y apoyado por la mayoría –o al menos por una parte muy importante– de los medios de comunicación, que puede influir notablemente en qué y cómo se escribe. Nosotros hemos detectado esta tendencia, muy

fuerte, en los textos periodísticos sobre García Lorca publicados a lo largo de los años noventa, cuando un anticomunismo de estirpe fundamentalista se convirtió en una fuerza aplastante y casi omnipresente, una fuerza que pedía, de un modo insistente y ruidoso, una nueva interpretación –en ciertos casos hasta una condena al ostracismo cultural e intelectual– de muchos personajes que habían sido utilizados (quizás explotados fuera una palabra más apropiada) por el régimen comunista con fines ideológicos. En cuanto a García Lorca, aparte de lo mencionado en el cap. 5, hemos encontrado muchos más ejemplos, pero en vista del espacio limitado de este artículo no ha sido posible publicar más que una modesta muestra.

De manera semejante, era curioso seguir cómo hasta los periodistas de la democracia no eran capaces de desprenderse de la intensa, quizás hasta morbosa fascinación por la muerte violenta del granadino, una fascinación que compartirán plenamente con sus predecesores comunistas, por lo cual García Lorca seguirá siendo más que nada un “poeta fusilado”. Y por último, aunque quizás no menos importante, de vez en cuando nos sorprendió la cantidad de errores lingüísticos y fácticos que aparecían en los artículos checoslovacos con temas españoles, proliferando más que nada la incapacidad de muchos autores, algunos de ellos figuras con cierto renombre, de transcribir correctamente los nombres y apellidos de los personajes comentados.<sup>28</sup>

En resumen, si el lector llega a la conclusión de que –aparte de describir y mostrar cómo y en qué formas distintas ha ido evolucionando la imagen mediática de García Lorca, a veces bajo la presión ideológica y de acuerdo con los fines políticos del poder momentáneo, y eso a la largo de varias etapas, con frecuencia agitadas y dramáticas, de la historia contemporánea de Checoslovaquia– al menos en parte hemos logrado ofrecer una modesta respuesta a la omnipresente pregunta de la actualidad, es decir, «¿Cómo son capaces los grupos dominantes de establecer, mantener y legitimar su poder, y qué recursos discursivos se despliegan en dicho dominio?» (Dijk, 1999: 24), nos sentiremos más que satisfechos.

## Referencias bibliográficas

- Ajl. (1968). Slovo má Lumír Čivrný. *Orientace: literatura – umění – kritika*, 3, 1, 16–23.
- Anónimo (1937). A v Kordobě umírat. *Rudá Rovnost. Týdeník komunistické oposice v ČSR*, 46, 21, 6.
- . (2011). Vy se ptáte, my odpovídáme. *History revue: dějinné otazníky – bitvy – osudy mocných – spiknutí – historické omyly*, 7, 52.
- Bundálek, K. (1956). Dubnové premiéry v Divadle bratří Mrštíků. *Rovnost. List sociálních demokratů českých*, 71, 34, 2.
- Bystrov, M. (1999). Leonard Cohen: Romantik a dobyvatel ženských srdcí. *Lidové noviny*, 166, 12, 16.
- Černý, V. (1937). Pohled na současnou španělskou poesii. *U: čtvrtletník skupiny Blok*, 2, 1, 89–97.
- Dijk, T. A. van (1999). El análisis crítico del discurso. *Revista Anthropolos. Huellas del conocimiento*, 186, 23–36.

28 A primera vista puede parecer un detalle sin mucha importancia, además, en algunas casos seguramente se debe al hecho de que los autores checos y eslovacos recurrían a la prensa alemana, francesa o anglosajona en busca de la información sobre temas españoles. Sin embargo, pensándolo bien, surge una pregunta lógica: ¿hasta qué punto podía ser fiel y fiable la información sobre lo español en el caso de los autores que ni siquiera fueron capaces de averiguar el nombre y apellido de un personaje que querían comentar, analizar o hasta valorar?

- . (2002). El análisis crítico del discurso y el pensamiento social. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 1, 18–24.
- Chalupa, J.; & Reichwalderová, E. (2020). El caso de un poeta convenientemente asesinado. La imagen mediática de Federico García Lorca en la prensa checa comunista. *Romanica Olomucensia*, 32, 2, 313–328.
- . (2021). *Danza de máscaras. Motivaciones políticas e ideológicas de las transformaciones de las imágenes mediáticas. Picasso, García Lorca y Ortega y Gasset en la prensa checoslovaca*. Sevilla: Caligrama.
- Chomsky, N.; & Herman, E. (1990). *Los guardianes de la libertad*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- F – a (1979). Mimoriadne podnetný Dom Bernardy Alby. *Hlas ľudu*, 117, 25, 3.
- Fischerová, O.; & Fischer, J. (1943). *Poesie hrdinů a světců. Výbor ze španělské poesie*. Praga: L. Mazáč.
- Gim (1979). Úspěšný debut mladého režiséra. Dom Bernardy Alby. *Lud*, 148, 32, 5.
- Heimann, M. (2020). *Československo: stát, který zklamal*. Havlíčkův Brod: Petrkov.
- Hotmar, J. (1989). *Poloostrov na konci světa*. Praga: Panorama.
- Kočnerová, M. (1979). Dom plný žien. Pred premiérou inscenácie Dom Bernardy Alby v Divadle A. Baga-ra. *Smena*, 110, 32, 7.
- Kolář, P. (2015). Čtyři „základní rozpory“ východoevropského komunismu. *Soudobé dějiny*, 1–2, 22, 130–165.
- Kolář, P.; & Pullmann, M. (2016). *Co byla normalizace? Studie o pozdním socialismu*. Praga: Nakladatelství Lidové noviny.
- Kundera, L. (1945). Agitka za Lorcu. *Rovnost. List sociálních demokratů českých*, 171, 61, 3.
- Ledererová-Protivová, Z. (2000). Granada žije tradicemi a historií. *Hospodářské noviny*, 180, 44, 17.
- mac (1946). Scénický kontrapunkt. F. G. Lorca Krvavá svatba. Premiéra ve čtvrtek na Veverí v režii Milana Páska. *Svobodné noviny. List Sdružení kulturních organizací*, 229, 2, 5.
- Rychlík, J. (2020). *Československo v období socialismu: 1945–1989*. Praga: Vyšehrad.
- Salud. Ohlas špan. protifašistické války ve světové lit.* (1951). Praga: Mladá fronta.
- Špína, M. (2015). Krátká bezejmenná poznámka o Lorkovi. *A2: kulturní čtrnáctideník*, 10, 11, 32.
- . (2016). Poslední večírek v Madridu. Vyhráli fašisté dějiny literatury? *A2: kulturní čtrnáctideník* 14, 12, 18–21.
- Tof (1997). Srdce, svatba a Kean. *Hospodářské noviny. Deník pro ekonomiku a politiku*, 248, 41, 46.
- Uličný, M. (1986). Básník smrtí obleslaný. *Tvorba. List pro kritiku a umění*, 36, VIII-IX.
- Urban, V. (1998). Cela nazval lorkovské vzpomínkové oslavy anekdotickou akcí. *Lidové noviny*, 158, 11, 13.
- Zk (1947). García Lorca, Federico. Cikánské romance. *Knihovna. Časopis Svazu českých knihovníků* 1–6, 2, 132.



This work can be used in accordance with the Creative Commons BY-SA 4.0 International license terms and conditions (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>). This does not apply to works or elements (such as images or photographs) that are used in the work under a contractual license or exception or limitation to relevant rights.