



Memoria transcultural, exilio republicano y teatro: *Visto al pasar* (2002), de Carmen Antón, actriz de La Barraca, y *Desde la mecedora* (2017), de Elena Boledi

Luisa García-Manso

To cite this article: Luisa García-Manso (2020) Memoria transcultural, exilio republicano y teatro: *Visto al pasar* (2002), de Carmen Antón, actriz de La Barraca, y *Desde la mecedora* (2017), de Elena Boledi, *Romance Studies*, 38:3, 134-147, DOI: [10.1080/02639904.2020.1834984](https://doi.org/10.1080/02639904.2020.1834984)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/02639904.2020.1834984>



© 2020 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group.



Published online: 30 Dec 2020.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 293



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)



OPEN ACCESS



Memoria transcultural, exilio republicano y teatro: *Visto al pasar* (2002), de Carmen Antón, actriz de La Barraca, y *Desde la mecedora* (2017), de Elena Boledi

Luisa García-Manso 

ICON (Institute for Cultural Inquiry), Utrecht University, Utrecht, The Netherlands

ABSTRACT

The recovery of the legacy of the Spanish Republican exile of 1939 is having a noteworthy impact on current society. This impact affects both Spain and the countries that hosted the exiles during the Franco dictatorship. Taking into account the emergence of exile memory in the Argentinian stage, this article argues that we are facing a case of transcultural memory, a memory that moves beyond national, social, ethnic, and religious borders (Astrid Erll). After giving some examples of transcultural memory plays, the article focuses on *Desde la mecedora. República, guerra y exilio* (2017), by the Argentinian writer Elena Boledi. This play is based on *Visto al pasar. República, guerra y exilio* (2002), the memoirs of María del Carmen García Antón (Madrid, 1916 — Buenos Aires, 2007). Carmen Antón was an actress in La Barraca, the university theatre company led by Federico García Lorca and Eduardo Ugarte, and played the role of Mariana Pineda during the Civil War. Boledi's play recreates characters and symbols that represent the fight for freedom, such as Federico García Lorca, Mariana Pineda, and *Guernica*, by Picasso, analysed here as examples of forms of transcultural memory.

RESUMEN

La recuperación del legado del exilio republicano de 1939 está teniendo un notable impacto en la sociedad actual, tanto en el país de salida –España– como en los países de acogida. Teniendo en cuenta el surgimiento de la memoria del exilio en los escenarios argentinos, este artículo sostiene que estamos ante un caso de memoria transcultural, una memoria que va más allá de las fronteras nacionales, sociales, étnicas y religiosas (Astrid Erll). Tras ofrecer ejemplos de obras de teatro de memoria transcultural, el artículo se centra en *Desde la mecedora. República, guerra y exilio* (2017), de la escritora argentina Elena Boledi, inspirada a su vez en el libro de memorias *Visto al pasar. República, guerra y exilio* (2002), de María del Carmen García Antón (Madrid, 1916 - Buenos Aires, 2007), quien fue actriz de La Barraca, la compañía de teatro universitario de Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, e interpretó el papel de Mariana Pineda durante la Guerra Civil. La obra de Boledi actualiza personajes y símbolos representativos de la lucha por la libertad como Federico García Lorca, Mariana Pineda y el *Guernica* de Picasso, que se analizan aquí como ejemplos de formas transculturales de memoria.

KEYWORDS

Transculturality; symbols; archetypes; Argentina; Spain

PALABRAS CLAVE

Transculturalidad; símbolos; arquetipos; Argentina; España

CONTACT Luisa García-Manso  m.l.garcia-manso@uu.nl

© 2020 The Author(s). Published by Informa UK Limited, trading as Taylor & Francis Group.
This is an Open Access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>), which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

El exilio español republicano en escena: entre Argentina y España

En 1987, en un coloquio de la revista *Primer Acto*, seis autoras españolas de teatro — Yolanda García Serrano, Maribel Lázaro, Lourdes Ortiz, Paloma Pedrero, Carmen Resino y Concha Romero — identificaban solo a autores varones entre sus referentes teatrales. En medio de la discusión, Maribel Lázaro señalaba: ‘¿Os habéis fijado en que a la hora de hablar de qué autores nos gustaban más, no ha salido ningún nombre de mujer?’ La reacción de sus colegas fue tajante: ‘Es que no hay’ (*Primer Acto* 1987, 21). No obstante, en febrero de 2019, García Serrano, una de las autoras presentes en aquel coloquio, ha estrenado en el Centro Dramático Nacional *Halma*, una obra de teatro protagonizada por Halma Angélico, pseudónimo de María Francisca Clar Margarit, una de las escritoras que llevaron a escena su obra en la II República (Nieva-de la Paz 1993). Esta anécdota resulta reveladora porque nos muestra que, hace tan solo 30 años, la sociedad española no conocía la existencia de autoras dramáticas en el pasado y, más en concreto, del nutrido grupo de escritoras y artistas que, como Halma Angélico, fueron represaliadas por el régimen franquista o tuvieron que partir hacia el exilio ante el desenlace de la Guerra Civil. La ausencia de una tradición propia, en palabras de Nieva-de la Paz, causó un ‘desasimiento cultural’ (1993, 31) que se ha ido paliando en las últimas décadas gracias a la conjunción de esfuerzos de los estudios del exilio y los estudios sobre las mujeres, que han abogado por la recuperación de figuras femeninas del exilio cuyas obras cayeron en el olvido por su doble condición como mujeres y vencidas.¹

El caso de *Halma* no es ni mucho menos único. El exilio republicano de 1939 y sus protagonistas han despertado el interés de los creadores actuales en los últimos años, especialmente tras el cambio de siglo. Así pues, en el ámbito escénico, la obra de los artistas e intelectuales del exilio está cobrando nueva vida: no solo se han estrenado textos del exilio que habían permanecido inéditos, sino que además se han dramatizado vidas hasta entonces poco conocidas. El corpus de obras en las que se representa el exilio desde la perspectiva de los nietos es ya muy amplio y sigue en aumento. Los creadores y creadoras actuales afrontan la recuperación de vidas anónimas e insignes a través de ‘escritos, documentos gráficos, creaciones artísticas o archivos de diversa procedencia’ (García-Pascual 2014, 223). En aquellas obras en las que se da protagonismo a las intelectuales y artistas del exilio, es posible observar que las dramaturgas del presente se miran en el espejo de sus antepasadas con el fin de ofrecer iconos femeninos de igualdad para la ciudadanía (Nieva-de la Paz 2019) y reconstruir una genealogía femenina (García-Manso 2016). La dramatización de estas vidas demuestra que, sin lugar a dudas, la escena está respondiendo de manera positiva a la recuperación del legado del exilio republicano.

Sin embargo, el exilio no solo ha supuesto un impacto en la sociedad de la que sus protagonistas ‘se llevaron la canción’. En este artículo, pretendo llamar la atención sobre cómo dicho impacto también se está produciendo en los países a los que los exiliados emigraron, donde también proliferan productos culturales que dialogan con su memoria. Es el caso del renacer de la memoria del exilio en Argentina, que fue el segundo país de destino de los exiliados españoles en el continente americano, después de México (Ortuño Martínez 2018, 34). Ya en las décadas anteriores, Argentina —y, muy especialmente, la ciudad de Buenos Aires— había sido el destino preferido de los emigrantes españoles. Según las estadísticas, 2.070.874 personas procedentes de España entraron en el país entre 1857 y 1930, de las cuales un 54% se quedaron allí de manera permanente (Moya

1998, 1). No es de extrañar, por lo tanto, que existan novelas, películas y obras dramáticas – entre otros productos culturales– que reflexionan sobre estos flujos migratorios.

El teatro argentino cuenta con una larga tradición en la representación de la inmigración (Hwangpo 2003; Parola 2006, 2009), especialmente la italiana (Pellettieri 1999). En los últimos años, los escenarios bonaerenses han registrado interesantes propuestas que combinan la temática de la memoria, el exilio republicano y que, además, cuentan con un destacado protagonismo femenino. Así sucede en la *Trilogía republicana* (2012–2015), de la compañía de teatro argentina Trinchera Teatral, con dramaturgia y dirección de Susana Hornos (Logroño, 1972) y Zaida Rico (Madrid, 1983). Trinchera Teatral, de hecho, puede considerarse una compañía transnacional, dado que fue fundada en Buenos Aires por mujeres españolas y ha estado de gira en los dos países –Argentina y España– con espectáculos centrados en el tema de la memoria. Las obras que conforman la *Trilogía republicana* son: *Granos de uva en el paladar* [Centro Cultural de la Cooperación², Buenos Aires, 2-2-2012], una obra sobre la memoria y la historia de los vencidos y los olvidados, que conecta pasado y presente; *Pinedas tejen lirios* [El Extranjero Teatro, Buenos Aires, 1–11-2013], en la que se entrelazan historias de mujeres que luchan por su libertad tomando como punto de partida y arquetipo el personaje histórico de Mariana Pineda, para pasar después al contexto de la última dictadura argentina, los feminicidios de Ciudad Juárez y la violencia contra las mujeres en cualquier ciudad del mundo actual; y *Auroras* [Teatro Margarita Xirgu, Buenos Aires, 22-9-2015], obra protagonizada por cuatro niños del exilio evacuados de España y separados de sus familias durante la guerra (García 2015).³ El éxito de los montajes en Argentina –especialmente del primero– revela el interés del público por un tema que, en principio, podría parecer distante y ajeno.

Otro caso se halla en *Quince moños rojos* [Sala Corrientes Azul, Buenos Aires, marzo de 2013], escrita e interpretada por Silvia Ramos. Narra la historia de tres generaciones de mujeres a través de la más joven, quien ha de cargar con la memoria traumática de la Guerra Civil, en la que su madre y abuela fueron represaliadas. La autora del texto es hija de inmigrantes españoles y se inspiró en el testimonio de una exiliada en su proceso creativo.⁴ Ha tratado el tema de la inmigración española en Argentina en otra de sus obras, *Para Angustias ... Consuelo* (2009), protagonizada en este caso por dos amigas gallegas separadas por el mar Atlántico, que mantienen una relación epistolar entre el recuerdo idealizado y el sueño de una vida mejor.

Entre estos viajes de ida y vuelta, se incluyen también propuestas dramáticas planteadas a caballo entre España y Argentina como la de Pablo Fidalgo: *Habrás de ir a la guerra que empieza hoy* [TNT, Terrasa, 1–10-2015], que trata sobre el tío abuelo del autor, Giordano Lareo, quien se exilió a Argentina después de haber sido encarcelado durante la guerra.⁵ El teatro español ha registrado asimismo el exilio de argentinos a España durante la última dictadura militar, con propuestas destacables como *Sudaca* (1995), de Miguel Murillo (Vilches-de Frutos 1995), y las creadas por hijos de exiliados que han crecido en España, como *Un trozo invisible de este mundo* [Las Naves del Español, Matadero, Madrid, 2–10-2012], de Juan Diego Botto; o la trilogía sobre la fragilidad de la memoria, de Victoria Szpunberg (García-Manso 2017).

Parto de la hipótesis de que obras como las que acabo de describir brevemente, que tienden puentes entre el pasado y el presente de España y Argentina, cuestionan la idea

de la memoria entendida como algo asociado a la identidad de grupos herméticos y estáticos, sean estos de índole cultural, nacional, social, étnico, religioso, etc. En su lugar, se observa la presencia de una memoria transcultural, que se sirve de símbolos, arquetipos y emblemas para establecer vasos comunicantes más allá de las fronteras espacio-temporales.

La memoria desde una perspectiva transcultural

Los Estudios de la Memoria han pasado por distintas fases desde sus inicios en los años 20 del pasado siglo (Erll 2010, 4–7). Tras los estudios pioneros de Maurice Halbwachs y Walter Benjamin, en los años 80 y 90 del pasado siglo se intensificaron las investigaciones con propuestas como las de Pierre Nora y Aleida y Jan Assmann. Desde comienzos del siglo XXI, se está desarrollando una tercera ola que va dejando atrás los procesos de memoria asociados a una nación o etnia a favor de modelos más complejos que adoptan el giro transcultural (Erll 2010, 306; De Cesari y Rigney 2014, 2). Aquí entran en juego planteamientos como la memoria cosmopolita de Levy y Sznajder (2002), las dinámicas de la memoria (Erll y Rigney 2009), la memoria multidireccional (Rothberg 2009), la memoria transnacional y la memoria transcultural (Crownschaw 2011, Erll 2011; De Cesari y Rigney 2014) que, a pesar de su diversa nomenclatura, abogan por superar el nacionalismo metodológico (De Cesari y Rigney 2014, 2).

La noción de transculturalidad⁶ surge para cuestionar y trascender la comprensión de las culturas como compartimentos estancos, homogéneos e impermeables, que se maneja habitualmente cuando se adopta una perspectiva esencialista (Welsch 1999; Benessaïeh 2009). Los defensores de la transculturalidad consideran que las culturas se hallan en constante movimiento, trascienden las delimitaciones nacionales, sociales, étnicas y religiosas e interactúan entre sí. Esta comprensión de las culturas como constructos dinámicos y permeables coincide con el análisis de las identidades como entidades sujetas a una constante evolución (Hall 1996). No obstante, cabe tener en cuenta que las dos maneras de entender las culturas y las identidades –desde una perspectiva esencialista, por un lado, y desde una óptica transcultural, por otro– se representan y manifiestan de manera diferencial en textos, discursos e imágenes. Así pues, es posible diferenciar entre las perspectivas esencialistas, que ponen el foco en las raíces (*roots*), y los enfoques transculturales, que dirigen su atención a los rumbos (*routes*), con una mayor vigencia en la actualidad: ‘Identities [...] relate to the invention of tradition as much as to tradition itself, which they oblige us to read not as an endless reiteration but as “the changing same” [Gilroy 1994]: not the so-called return to roots but a coming-to-terms-with our “routes”’ (Hall 1996, 4).

Las memorias transculturales ponen de relieve la importancia de los desplazamientos de personas, imágenes, productos y formas de recordar a la hora de forjar vasos comunicantes entre culturas. El exilio republicano español puede tomarse como ejemplo de lo que Erll denomina ‘memorias viajeras’ (*travelling memory*), en las que se incluyen desde las interacciones cotidianas entre diferentes grupos sociales –y aquí entraría, en el caso que nos ocupa, el diálogo establecido entre la sociedad de partida, la sociedad de acogida y los sujetos migrantes y exiliados– hasta la recepción transnacional de los productos culturales, una realidad insoslayable en el mundo global en que vivimos. A su vez, esta conceptualización dinámica de la memoria comprende la producción, la reproducción y la circulación de la memoria misma, en una constante reescritura del

pasado a la que contribuyen productos culturales de diversa procedencia entre los que se establecen relaciones intertextuales e intermediales (Erlil y Rigney 2009, 3–5), promoviendo la generación de memorias en red (Cruz Suárez 2015, 187). Así pues, en el caso de las obras dramáticas recogidas más arriba, difícilmente se puede entender la emergencia de una producción escénica sobre el exilio tan considerable sin tener en cuenta los procesos de recuperación de la memoria y el legado del exilio en los años previos, con la publicación de obras de ficción, autobiografías, testimonios, documentos, biografías y estudios, entre otros, que se convierten en fuentes de inspiración para nuevas obras.

Hablar de memoria transcultural implica, en resumen, entender que la memoria desborda las fronteras nacionales y temporales; que está sujeta al cambio y a un complejo entramado relacional, a través de sus múltiples actualizaciones y recreaciones en diversos medios; que no le pertenece a un único grupo o individuo, sino que se construye en red e interactúa constantemente con distintos grupos e individuos. La memoria transcultural conlleva, por consiguiente, ‘the incessant wandering of carriers, media, contents, forms, and practices of memory, their continual “travels” and ongoing transformations through time and space, across social, linguistic and political borders’ (Erlil 2011, 11). Así pues, a continuación, me centraré en dos casos interrelacionados de memorias transculturales del exilio: *Visto al pasar. República, guerra y exilio* (2002), libro de memorias de Carmen Antón, protagonista histórica del exilio,⁷ recreado y actualizado recientemente por Elena Boledi en la obra dramática *Desde la mecedora. República, guerra y exilio* (2017). A continuación, concretaré a través de qué personajes, símbolos y técnicas intertextuales se configura una memoria transcultural del exilio que traspasa fronteras espaciales, temporales, generacionales y genéricas.

***Visto al pasar. República, guerra y exilio* (2002), las memorias de Carmen Antón**

María del Carmen García Antón (Madrid, 1916 — Buenos Aires, 2007), nombrada en los textos de sus amigos como Maricarmen, aunque firmó su libro de memorias simplemente como Carmen Antón, ocupa un lugar en la historia del teatro español de la II República. Fue actriz del grupo de teatro universitario La Barraca, dirigido por Federico García Lorca y Eduardo Ugarte, y, en plena Guerra Civil, interpretó el papel de Mariana Pineda en el montaje de la obra lorquiana realizado por Manuel Altolaguirre en Valencia en 1937 con motivo del Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura.⁸ En *Visto al pasar*, Maricarmen rememora su infancia y juventud y, más en detalle, el itinerario desde su Madrid natal hasta la salida de Francia hacia el exilio americano en 1939, a bordo del buque Massilia.

Durante la II República, Carmen Antón fue una de aquellas mujeres modernas que cursaron estudios universitarios, eligiendo, además, una carrera, Medicina, que era considerada cosa de hombres (Antón 2002, 51), con lo que transgredía las expectativas asociadas a los roles tradicionales de género. Su actividad durante la guerra fue incesante. Fue miembro de la Federación Universitaria Escolar (FUE), organización comprometida con la defensa de la legalidad republicana que organizó misiones educativas, culturales y asistenciales en la retaguardia. Tras el golpe de Estado, prestó su ayuda en hospitales de Madrid como estudiante de Medicina. Además de atender a los heridos y convalecientes de la guerra, les leía y recitaba poemas del *Romancero gitano* (Antón 2002, 86). A finales

del verano del 36, durante una representación de *La Barraca* en el Cuartel de la Motorizada compañía comandada por Gustavo Durán (87), recibe la confirmación del asesinato de García Lorca, una pérdida que lamenta en repetidas ocasiones en las memorias.

Tras el traslado del gobierno republicano a Valencia en noviembre de 1936, recibe el encargo de participar en la evacuación de los niños a Levante (93) y en la educación y cuidado de una colonia de niños y adolescentes desplazados (99). Para celebrar el año nuevo, propone montar una representación de títeres con la obra lorquiana *Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín*. A continuación, consigue un trabajo en la Censura (113), pero deja el puesto cuando le surge la oportunidad de participar en el montaje de *Mariana Pineda* con motivo del Segundo Congreso de Escritores para la Defensa de la Cultura. En la primavera de 1937, es contratada para trabajar en el puesto de libros del Pabellón de España en la Exposición Universal de París. Allí conocerá a su futuro marido, Gori Muñoz, quien estaba al cargo de la decoración del Pabellón. En 1938, los dos se instalan en Barcelona y deciden casarse. Maricarmen trabajará en aquella época en el Ministerio de Instrucción Pública y, tras el cambio de gobierno, como secretaria en el sector de dibujantes de la Subsecretaría de Propaganda del Partido Comunista.

Durante la retirada de Barcelona, Antón se dirige en un camión militar junto con otras mujeres y niños a la frontera francesa. Embarazada de tres meses, sobrevive a un terrible viaje a través de los Pirineos, asediada por el frío y el hambre. Una vez en la frontera, las autoridades francesas le cierran el paso y no sellan su visado del gobierno republicano. No obstante, consigue escapar del traslado al campo de refugiados y viajar a París, donde vivirá en casa de unos amigos y se le sumará, tiempo después, Gori, quien había sido recluido en Argelès-sur-Mer. En octubre de 1939, consiguen huir de la II Guerra Mundial y embarcar en el Massilia, rumbo a Chile. Gracias a la intermediación de Natalio Botana, director del periódico *Crítica*, acaban instalándose en Buenos Aires. Allí, Carmen abrirá una tienda de ropa para niños llamada *L'Enfant Gaté*, mote cariñoso que los marineros del Massilia le habían puesto a su hija.

Estas memorias se narran desde el presente de la autora en su exilio bonaerense, con referencias a su vida en la capital argentina y a su situación personal en los años 90, cuando ya hacía tiempo que había enviudado y que muchos de sus viejos amigos habían fallecido. En aquellos años, había ganado nuevas amistades que le animaron a escribir sus memorias, como Elena Boledi y Mirta Vieites, quien escribe una 'Nota preliminar' a las memorias. A ambas las conoce cuando Mirta Vieites monta un espectáculo en torno a la figura de Federico García Lorca en 1998 –año en que se celebró el centenario de su nacimiento– y descubre que entre el público se halla una espectadora que conoció al escritor granadino en persona (Vieites Mato 2002, 7–8). Comienza entonces una amistad que se afianzaría en los encuentros en el Hotel Castelar, elegido por ser el lugar donde se alojó García Lorca en su estancia en Buenos Aires entre octubre de 1933 y marzo de 1934.

El hecho de que la amistad entre las tres mujeres surgiera a través de la figura de Federico García Lorca y del teatro no resulta baladí. García Lorca es un personaje histórico recurrente de los testimonios sobre la guerra civil española, ya que su asesinato se produjo en los primeros días de la sublevación militar y perdura hoy en el imaginario colectivo como símbolo de la ignominia de la guerra y la represión de la libertad. Se trata, además, de un buen ejemplo de memoria transcultural, dado que su figura desborda las fronteras nacionales y tanto su vida como su obra han sido actualizadas y recreadas a lo largo del tiempo en

diversos países. En Argentina todavía se guarda buena memoria de la estancia del poeta granadino, que fue homenajeado en 2008 con motivo del 75 aniversario de su visita con una serie de actos a los que se sumó el hotel Castelar, en donde la habitación en la que el poeta se hospedó ha sido convertida en cuarto-museo (Salvador 2011).⁹

Dado el carácter simbólico de la figura del autor granadino y el afecto y la admiración que Carmen Antón le profesó, no es de extrañar que las alusiones a su nombre y su obra aparezcan en repetidas ocasiones en *Visto al pasar*, hasta el punto de que la experiencia de Antón como actriz de La Barraca 'adquiere a lo largo del libro carácter de emblema' (Bonatto 2006, 3). Muchos de los capítulos del libro aparecen encabezados por un fragmento de una obra del poeta granadino y de autores como Antonio Machado y Rafael Alberti. Asimismo, cobra gran importancia en su relato su amistad con escritores muy conocidos de la época como los poetas Luis Cernuda y Manuel Altolaguirre o el escenógrafo y figurinista Víctor Cortezo, y los encuentros y anécdotas con Pablo Neruda, León Felipe, Antonio Machado, Pablo Picasso, Max Aub, Rafael Rodríguez Rapún, Juan Negrín, Federica Montseny, Rafael Alberti, María Teresa León, Raúl González Tuñón y Octavio Paz, entre otros. La relación de Antón con estos intelectuales y artistas del momento contribuye a 'legitimar un espacio de escritura del que la autora no se siente dueña por completo' (Bonatto 2006, 6). Al establecer su conexión con estas personalidades de las Artes, las Letras y la Política, la autora se erige a sí misma en portadora de memoria.¹⁰

Sin embargo, estas anécdotas no desvían la atención del relato de la propia protagonista ni de su itinerario personal, primero por un país en guerra y luego hacia el exilio. El libro incluye un 'Apéndice documental y fotográfico' con más de cuarenta imágenes y documentos que conforman el 'archivo', prueba fehaciente de que los recuerdos individuales narrados en el libro se integran en la memoria colectiva de la II República, la guerra y el exilio. Destaca, asimismo, el valor de este texto como memoria y testimonio del teatro y de su importancia en la conformación de la identidad de su protagonista, un valor que ya se ha puesto en evidencia en el análisis de otros testimonios publicados por autoras dramáticas de la II República (Nieva-de la Paz 2004, 65).

Desde la mecedora. República, guerra y exilio (2017), obra de teatro de Elena Boledi

Sobre el testimonio de vida de Carmen Antón construye Elena Boledi su texto dramático *Desde la mecedora* (2017).¹¹ La obra se estructura en 11 escenas que recogen algunos de los momentos más emblemáticos de las memorias, reproduciendo de forma literal frases enteras de *Visto al pasar*, junto con otros intertextos de autores españoles y argentinos — en su mayoría poéticos—. De esta manera, Boledi actualiza las memorias de Antón partiendo de una situación original: el encuentro de Maricarmen, ya anciana, con los fantasmas de su pasado. La protagonista de la obra, Maricarmen Mayor, es confrontada con Maricarmen Joven, el fantasma de la joven que ella misma fue un día, aquella que no quería abandonar España y dejar atrás a sus amigos. Por un lado, la utilización del doble aporta agilidad dialógica al drama y al contenido de las memorias, pues son muchos los momentos en los que Antón reflexiona en su libro sobre la pérdida y la nostalgia. Por otro lado, la duplicación del personaje reproduce simbólicamente la escisión de la España vencida después de la guerra: 'la que se va y la que se queda' (Peralta Gilabert 2017, 613).

Las dos protagonistas irán recordando el pasado hasta el momento del exilio, cuando los dos itinerarios se bifurcan y Maricarmen Joven, detenida en el tiempo, quiere saber qué ocurrió después. El resurgir de los recuerdos harán que aparezcan otros dos fantasmas muy queridos por la autora: el poeta y dramaturgo Federico García Lorca y la heroína trágica Mariana Pineda, cuyo papel interpretó Maricarmen en plena Guerra Civil.

El personaje de Mariana Pineda aparece aquí como forma transcultural de la memoria. Se presenta a sí mismo como un personaje atemporal y arquetípico, que personifica la libertad y la resistencia civil contra la injusticia: 'Nunca me he ido.'¹² Soy más que una mujer, que un simple recuerdo. Soy España, la España libre por la que sacrifiqué mi vida' (Boledi 2017, 43). Aparece, por tanto, erigida en símbolo de la lucha por la libertad, como en el drama lorquiano que la inmortalizó en 1927, al tiempo que se la presenta como personificación de la España republicana. Cabe resaltar que a comienzos de la II República tuvo lugar la conmemoración del centenario de la ejecución de Mariana Pineda (26 de mayo de 1931), a raíz de la cual se organizaron numerosos actos y se publicaron artículos y conferencias (Aguilera Sastre 2002). Tal y como analiza Alfonso García, la 'lectura en clave heroica' del personaje histórico en aquel momento adopta dos posiciones diferenciales, por un lado, su consideración como encarnación de 'un atemporal genio femenino español' y, por otro, su condición de ejemplo 'del compromiso ciudadano y liberador de los prejuicios patriarcales asociado a la renovación republicana' (2016, 213–214). La perspectiva que adopta Carmen Antón en sus memorias y Elena Boledi en su propuesta dramática es heredera de la segunda perspectiva, pues Mariana Pineda se representa no solo como símbolo de la libertad republicana, sino también del sacrificio hasta las últimas consecuencias por la causa.

Con la aparición de Pineda en la obra, se establece además un paralelismo con la ignominia del asesinato del poeta, tal y como ya se había hecho en 1937 cuando se elige *Mariana Pineda* para homenajear a García Lorca en el Segundo Congreso Internacional de Escritores para la Defensa de la Cultura: 'Me mataron ... porque molestaba. Mis palabras y mis ideas molestaban. Pero no fui el único ... Ésta es la historia de España ... Más de un siglo antes enviaron al cadalso a Mariana Pineda por conspirar contra el rey Fernando VII' (Boledi 2017, 41). Ambos personajes históricos se convierten así en lugares de memoria sujetos al dinamismo de una genealogía de representaciones en constante evolución, revisitados una y otra vez y actualizados a través de distintas producciones culturales.

En la obra de Boledi, los personajes fantasmales de Federico y Mariana regresan para ayudar a Maricarmen a recordar y, al mismo tiempo, para revelarle al público el lugar de la homenajeadora en la intrahistoria de la República, la guerra y el exilio. La presencia de Federico García Lorca como personaje secundario o aludido en las obras teatrales protagonizadas por artistas del exilio es, además, frecuente. La figura de este granadino universal ha alcanzado, sin lugar a dudas, la dimensión de mito en el teatro español (Paco 1998; Vilches-de Frutos 2008). De manera similar se entiende la aparición fugaz de Pablo Picasso en la Escena V, en la que se recoge una de las anécdotas narrada por Antón en sus memorias, cuando el artista está retocando el *Guernica*, gran emblema de la barbarie de la guerra (Antón 2002, 150–1). Federico García Lorca, Mariana Pineda y el *Guernica* de Picasso son símbolos de gran poder evocador que se han reconfigurado y actualizado a través de numerosas obras de arte y productos culturales, pudiendo considerarse formas de la transculturalidad y remediación de la memoria.¹³

Los personajes fantasmales que rodean a Maricarmen mayor en la obra tienen el cometido de corporeizar o materializar la memoria en la escena. Se convierten, como ocurre a menudo en el teatro sobre pasados traumáticos, en emisarios del recuerdo. Al mismo tiempo, el espacio dramático se constituye en espacio liminal, un espacio proclive para la indagación y la transformación identitaria (García-Manso 2018). De ahí que, al final del drama, todos los personajes asistan a la danza de una bailarina identificada con los colores de la bandera republicana, mientras se escucha una selección de versos. El mensaje final de la obra se condensa con la repetición –tres veces– de un conocido verso de García Lorca: ‘pero que todos sepan que no he muerto’ (Boledi 2017, 88). Con este verso, se le comunica al público el mandato o deber de la memoria.

Como avanzaba más arriba, la obra de Boledi se basa de manera bastante literal en las memorias de Carmen Antón, hasta el punto de que es posible identificar frases y fragmentos completos de *Visto al pasar*, trasladados o parafraseados en el texto dramático. Además, se incorporan numerosos intertextos: canciones, versos y fragmentos de obras literarias de diversos autores que sirven para reforzar las ideas e imágenes evocadas y que funcionan aquí como formas de la memoria. En ocasiones, las acotaciones sugieren que los fragmentos poéticos sean leídos por una voz *en off* o vayan acompañados de la proyección de imágenes del archivo, desde fotografías de los autores hasta imágenes históricas de la proclamación de la II República, una técnica intermedial que permite traer al presente figuras y eventos cuya memoria se desea homenajear, al tiempo que se le añade una capa más a esa representación fantasmagórica del pasado, que trae al presente de la escena lo que ya no existe. Entre los fragmentos intertextuales, el autor más citado es, por supuesto, Federico García Lorca.¹⁴ Igualmente, abundan los versos de poemas escritos en homenaje a Federico García Lorca tras su asesinato,¹⁵ junto con numerosos fragmentos de otros poemas y textos literarios.¹⁶ El uso de intertextos literarios a modo de collage es frecuente en el teatro documento y en el teatro testimonial y se ha utilizado en otras obras dramáticas que recuperan biografías de mujeres exiliadas, como *Y María, tres veces amapola, María* (2002), de Maite Agirre (Nieva-de la Paz 1999); o *Concha Méndez, una moderna de Madrid*, obra dramática escrita por Diana Raznovich, autora de origen argentino residente en España (García-Manso 2016). Todos estos recursos y técnicas expresivas conectan con la noción de la ‘remediación’ de la memoria, según la cual las producciones culturales juegan un papel activo y mediador entre las experiencias del pasado y el público actual (Erlil y Rigney 2009, 3), acudiendo para ello a representaciones culturales previas y a las tecnologías, medios y recursos estéticos disponibles (4).

Pero, además, *Desde la mecedora*, de Elena Boledi, constituye un ejemplo de memoria transcultural porque traspasa las fronteras nacionales, generacionales y sociales. La obra nace de su amistad con la actriz exiliada de La Barraca Carmen Antón y de su mutua admiración por la figura y la obra de Federico García Lorca. Así pues, *Desde la mecedora* es fruto de intercambios culturales como el motivado por la diáspora del exilio republicano, en general, y por la presencia activa y dialógica de Carmen Antón en Buenos Aires, en particular. Esta obra no se habría producido si su protagonista histórica no se hubiera presentado a sí misma como antigua integrante de La Barraca en el estreno de una obra teatral sobre García Lorca en Buenos Aires. Por otro lado, la obra también es fruto de la proyección global de un escritor universal, Federico García Lorca, que dejó una huella imborrable en Argentina durante su viaje a Buenos Aires y Montevideo entre octubre de

1933 y marzo de 1934, en plena cima de su éxito. García Lorca y su personaje dramático e histórico, Mariana Pineda, son hoy dos claros ejemplos de personajes arquetípicos que dan cuerpo a la memoria de la libertad.

En conclusión, el legado del exilio republicano español, que nunca fue netamente español, porque en realidad es resultado de la interacción entre el país de salida y los países de acogida, es hoy un legado de carácter transcultural, que ha traspasado las fronteras espaciotemporales junto con sus principales emisarios: los propios exiliados, los investigadores y editores que han promovido el estudio y la edición y traducción de sus textos, y los creadores que se han preocupado por transmitir la memoria del exilio. Así pues, es posible constatar la existencia de una memoria transcultural, que está siendo actualizada por autores y autoras de distintos países a partir de portadores, símbolos y arquetipos de memoria ya presentes en productos culturales previos. *Visto al pasar*, de Carmen Antón, y *Desde la mecedora*, de Elena Boledi, son buenos ejemplos de cómo esos portadores, símbolos y arquetipos de la memoria viajan a través del espacio y del tiempo, generando sinergias que desbordan los marcos territoriales y temporales.

Notes

1. Destaca en este sentido la ingente labor de recuperación y edición de obras llevada a cabo por el grupo GEXEL, fundado en 1993 por Manuel Aznar Soler, bajo cuya dirección y la de José Ramón López García se ha publicado en 2017 el *Diccionario biobibliográfico ...*, en cuatro volúmenes. En lo que respecta a las mujeres del exilio republicano, se han publicado numerosos estudios hasta el momento. Entre los más generales cabe citar los de Domínguez Prats (1994), Rodrigo (1999) y Pessarrodona (2010). Entre los dedicados íntegramente a las autoras exiliadas se hallan los editados por Jato, Ugalde, y Pérez (2009) y Houvenaghel (2016). Sobre la producción teatral de las autoras del exilio pueden encontrarse varios ensayos en Fernández Insuela et al. (2010); Vilches-de Frutos et al. (2014) y Nieva-de la Paz (2018).
2. La primera obra de la Trilogía se pudo ver también en el Ciclo 2012 de Teatro x la Identidad; el XVI Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas celebrado en el marco del Festival del Teatro Iberoamericano de Cádiz; en el Teatro Payró; y en el Teatro El Extranjero. Además, la obra estuvo de gira por el interior de Argentina.
3. La Trilogía se mostró de manera íntegra por vez primera en el Teatro Margarita Xirgu. Estuvo de gira por España en 2015 (Teatro del Mercado de Zaragoza, Sala Mirador de Madrid y Teatro El Musical de Valencia).
4. Según declaraciones de la autora en una entrevista publicada en *Página/12*: 'Hace cuatro años fuimos a la Federación Gallega en Buenos Aires, para la conmemoración de la Segunda República. Comenté que estaba haciendo una obra y me prestaron un libro de una sobreviviente republicana. Era una edición casera en la que contaba su historia de manera muy simple' (Yaccar 2013).
5. Para la creación de este montaje, Fidalgo viajó a Argentina para investigar sobre el terreno (Zas Marcos 2016). Cabe destacar asimismo *O estado salvaxe. Espanha 1939* [MARCO, Vigo, 12-10-2013], una obra de teatro documento construida a través de la memoria familiar, en la que la abuela del autor sube al escenario para leer ante el público una carta para sus nietas, con el fin de que 'sepan que la libertad de las mujeres se consiguió con dolor.' La obra se ha publicado en España y Argentina y una grabación de una de sus puestas en escena está disponible en la página web del autor (<https://pablofidalgo.com/o-estado-salvaxe-espanha-1939/>).
6. La idea de transculturalidad que voy a describir a continuación procede de los Transcultural Studies y no coincide con el concepto de transculturación ideado por Fernando Ortiz en 1940.

7. En 2009 se publica la traducción francesa del libro, *Chemin faisant. Espagne, guerre civile et exil*, realizada por su hija, Carmen Bernard.
8. El estreno tuvo lugar el 3 de julio de 1937. En un artículo publicado en *Ya* en 1974, Víctor María Cortezo, quien realizó los decorados y figurines de la obra, comentaba: 'El encantador Manolo Altolaquirre [...] estaba relativamente "bien visto" y consiguió le encargaran la dirección y montaje de una representación de *Mariana Pineda*, que había de representarse entre los actos de un congreso de intelectuales antifascistas en preparación. Iban a asistir Malraux, Ehrenburg, Hemingway, muchas grandes figuras. Buscó a chicos y chicas de "La Barraca" y a Luis Cernuda, y me encargó a mí los decorados y los figurines. [...] Formó la compañía, pues, con gente de "La Barraca": los Higuera, Carlos Boyer, Mari Carmen Antón, etc. Luis Cernuda sería don Pedro; Mari Carmen Antón ("La Venadita" la llamaba Manolo), hoy casada con mi compañero Gori Muñoz, haría de Marianita; La Clavela era la actual señora de Jesús Prado; yo también tenía un papel; los niños eran la niña Muñagorri y el niño uno de Encarnación, la gran modista de teatro, a quien habíamos encontrado en triste situación y que realizaría el vestuario' (Cortezo [1974] 1989, 167-168).
9. Destacan los documentales realizado por Juan José Ponce sobre los viajes de García Lorca por América y la huella que ha dejado en los distintos países por los que pasó en conocidas figuras de las Artes y las Letras: *Luna grande. Un tango por García Lorca* (2017), sobre su estancia en Argentina y Uruguay en 1933; y *Lunas de Nueva York* (2015), sobre su paso por EE. UU. en 1929.
10. Erll define los portadores de memoria como 'individuals who share in collective images and narratives of the past, who practice mnemonic rituals, display an inherited habitus, and can draw on repertoires of explicit and implicit knowledge' (2011, 12).
11. Se estrenó como lectura dramatizada en la Universitat Autònoma de Barcelona en 2017, en un homenaje a la actriz de La Barraca organizado por el GEXEL. La lectura fue dirigida por Esther Lázaro y el espacio escénico diseñado por Rosa Peralta, especialista en la obra escenográfica de Gori Muñoz en el exilio.
12. Resuenan en estas palabras las palabras de los Desconocidos en la *Antígona* de María Zambrano, otro personaje arquetípico comparable al de Mariana Pineda: 'DESCONOCIDO II: [...] Mas nunca se irá, nunca se os irá del todo. DESCONOCIDO I: Hablas por enigmas. ¿Quieres decir que va a seguir aquí sola, hablando en alta voz, muerta hablando a viva voz para que todos la oigamos? ¿Es que va a tener vida, y voz? DESCONOCIDO II: Sí; vida y voz tendrá mientras siga la historia' (2012, 235-236).
13. Bolter y Grusin definen la remediación (remediation) como 'the representation of one medium in another' (2000, 45). Para Erll y Rigney, la remediación es un proceso propio de la dinámica de la memoria, que implica que 'memorial media borrow from, incorporate, absorb, critique and refashion earlier memorial media' (2009, 5).
14. Se incluyen fragmentos dispersos de *Mariana Pineda*, *Bodas de sangre*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera*, *La casa de Bernarda Alba*, *Los títeres de Cachiporra* y *El público*, versos de un poema de *Canciones* ('De otro modo'), un verso de '!Ay!', de *Poema del cante jondo*, versos de varios poemas del *Romancero Gitano* ('Romance de la pena negra', 'Romance sonámbulo' y 'Romance de la guardia civil'), varios fragmentos de *Poeta en Nueva York* ('Fábula y rueda de los tres amigos', 'Intermedio', 'El rey de Harlem', 'Ciudad sin sueño (Nocturno de Brooklyn Bridge)'), versos del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, versos de la 'Casida del llanto' y una cita de la conferencia 'El teatro y la teoría del duende', de Federico García Lorca. Versos de la 'Gacela de la muerte oscura' cierran la obra.
15. 'A un poeta muerto (F.G.L.)', de Luis Cernuda, 'Muerte del poeta', de Raúl González Tuñón; 'El crimen fue en Granada', de Antonio Machado y versos de un poema de *Balada en la muerte de la poesía* y de 'Un poema: la Huerta de San Vicente', de Luis García Montero.
16. Entre los fragmentos de poemas se hallan versos de 'El último rincón', 'La guerra, madre: la guerra' y 'El herido', de Miguel Hernández; 'España en la sangre', 'Y ahora me voy', 'El payaso de las bofetadas' y 'Franco, tuya es la hacienda', de León Felipe; 'Un español habla de su tierra', 'Noche de luna' y 'Donde habite el olvido', de Luis Cernuda; 'En castellano', de Blas de Otero; 'Defensa de Madrid', de Rafael Alberti; de un poema de *La muerte en Madrid*, de Raúl

González Tuñón; y de *Campos de Castilla*, de Antonio Machado. También se mencionan fragmentos del ensayo *El dogma de los hombres libres*, de Lammenais, en la traducción de Mariano José de Larra; de *Memoria de la melancolía*, de María Teresa León; y de *El lector de Julio Verne*, de Almudena Grandes.

Disclosure Statement

No potential conflict of interest was reported by the author.

Notes on contributor

Luisa García-Manso is an assistant professor of Hispanic Literature at the Universiteit Utrecht. Between 2014–2016, she held an Alexander von Humboldt Fellowship at the Universität Passau. Previously, she was granted a PhD research fellowship at the Spanish National Research Council (CSIC). Her dissertation on the construction of collective identities in historical drama written by women received the Doctorate Award in Arts and Humanities of the Universidad de Oviedo (*Género, identidad y drama histórico escrito por mujeres en España (1975-2010)*, Oviedo: KRK, 2013). She has a Masters in Gender Studies (UIMP-CSIC) and a degree in Hispanic Philology (Universidad de Oviedo).

ORCID

Luisa García-Manso  <http://orcid.org/0000-0002-2236-0977>

Obras Citadas

- Aguilera Sastre, J. 2002. "La República de la Libertad: Homenaje a Mariana Pineda." En *María Martínez Sierra y la República. Ilusión y compromiso*, coordinado por J. Aguilera Sastre, 143–172. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos.
- Alfonso García, M. C. 2016. "A la sombra de una muchacha muerta en flor: La huella de Mariana Pineda en *Cartas de doña Nadie a don Nadie* de Matilde Cantos." En *Escritoras españolas en el exilio mexicano: Estrategias para la construcción una identidad femenina*, coordinado por E. H. Houvenaghel, 207–222. México D. F: Porrúa.
- Antón, C. 2002. *Visto al pasar. República, guerra y exilio*. La Coruña: do Castro.
- Aznar Soler, M., y J. R. López García, eds. 2017. *Diccionario biobibliográfico de los escritores, editoriales y revistas del exilio republicano español de 1939. 1. Abad-Casaldueiro*. Sevilla: Renacimiento.
- Benessaieh, A. 2009. "Multiculturalism, Interculturality, Transculturality." En *Transcultural Americas/ Amériques transculturelles*, dirigido por A. Benessaieh, 11–38. Ottawa: Université d'Ottawa.
- Boledi, E. 2017. *Desde la mecedora. República, guerra y exilio*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Bolter, J.D., y R. Grusin. 2000. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge: MIT.
- Bonatto, A. V. 2006. "Escribirlo al fin: *Visto al pasar. República, guerra y exilio* de María del Carmen García Antón. Memoria desde el destierro en Argentina." *Olivar* 7 (8): 237–247.
- Cortezo, V. M. [1974] 1989. "Una representación de *Mariana Pineda* en la Valencia de 1937." *Litoral* 182-183: 167–169.
- Crownshaw, R., ed. 2011. "Perpetrator Fictions and Transcultural Memory." Special Issue *Parallax* 17 (4): 75–89. doi:10.1080/13534645.2011.605582.
- Cruz Suárez, J. C. 2015. "Literatura y memoria RAM. Apuntes para un estudio de la memoria social en un marco global." En *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*, editado por J. C. Cruz Suárez, H. Lauge Hansen, y A. Sánchez Cuervo, 183–219. Berna: Peter Lang.
- De Cesari, C., y A. Rigney. 2014. "Introduction." En *Transnational Memory: Circulation, Articulation, Scales*, edited by C. De Cesari y A. Rigney, 1–25. Berlin: De Gruyter.

- Domínguez Prats, P. 1994. *Voces del exilio. Mujeres españolas en México 1939–1950*. Madrid: Comunidad de Madrid y Dirección General de la Mujer.
- Erll, A. 2010. "Regional Integration and (Trans)cultural Memory." *Asia Europe Journal* 8 (3): 305–315. doi:10.1080/13534645.2011.605570.
- Erll, A. 2011. "Travelling Memory." *Parallax* 17 (4): 4–18. doi:10.1080/13534645.2011.605570.
- Erll, A., y A. Rigney. 2009. "Introduction: Cultural Memory and Its Dynamics." In *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, edited by A. Erll y A. Rigney, 1–11. Berlin: De Gruyter.
- Fernández Insuela, A., M. C. Alfonso García, M. Martínez-Cachero Rojo, y M. Ramos Corrada, eds. 2010. *Setenta años después. El exilio literario español de 1939*. Oviedo: KRK.
- García, R. 2015. "La República y el exilio, a escena." *El País*, diciembre 3. https://elpais.com/cultura/2015/12/02/actualidad/1449073008_733447.html
- García-Manso, L. 2016. "Las autoras dramáticas españolas del exilio republicano de 1939 como protagonistas teatrales: hacia la construcción de una genealogía." *Bulletin of Hispanic Studies* 93 (8): 885–899. doi:10.3828/bhs.2016.55.
- García-Manso, L. 2017. "Dramaturgas actuales y teatro escrito a pie de escena en España: *El meu avi no va a Cuba*, de Victoria Szpunberg." *Feminismo/s* 30: 93–110. doi:10.14198/fem.2017.30.05.
- García-Manso, L. 2018. "Espacios liminales, fantasmas de la memoria e identidad en el drama histórico contemporáneo." *Signa* 27: 393–417. doi:10.5944/signa.vol27.2018.18988.
- García-Pascual, R. 2014. "Las protagonistas del exilio republicano en la escena contemporánea del siglo XXI: Una aproximación." In *Género y exilio teatral republicano: Entre la tradición y la vanguardia*, edited by F. Vilches-de Frutos, P. Nieva-de la Paz, M. Aznar Soler, y J. R. López García, 223–226. Amsterdam: Rodopi.
- Gilroy, P. 1994. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Hall, S. 1996. "Introduction. Who Needs 'Identity'?" En *Questions of Cultural Identity*, editado por S. Hall y P. Du Gay, 1–17. London: Sage.
- Houvenaghel, E. H., coord. 2016. *Escritoras españolas en el exilio mexicano: Estrategias para la construcción una identidad femenina*. México D. F: Porrúa.
- Hwangpo, M. C. 2003. "Los inmigrantes: el otro en el teatro argentino de principios del siglo XX." *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 29 (57): 17–29. doi:10.2307/4531249.
- Jato, M., S. K. Ugalde, y J. Pérez, eds. 2009. *Mujer, creación y exilio (1939–1975)*. Barcelona: Icaria.
- Levy, D., y N. Sznajder. 2002. "Memory Unbound. The Holocaust and the Formation of Cosmopolitan Memory." *European Journal of Social Theory* 5 (1): 87–106.
- Moya, J. C. 1998. *Cousins and Strangers. Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850–1930*. Berkeley: University of California Press.
- Nieva-de la Paz, P. 1993. *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936: Texto y representación*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Nieva-de la Paz, P. 1999. "Y María tres veces amapola María (1998), de Maité Agirre: Una visión del testimonio histórico y existencial de María de la O Lejárraga (1874–1974)." En *Teatro histórico (1975–1998): textos y representaciones*, coordinado por J. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbajo, 399–408. Madrid: Visor.
- Nieva-de la Paz, P. 2004. "La memoria del teatro en la narrativa de las escritoras españolas exiliadas." *ALEC* 29 (2): 63–91.
- Nieva-de la Paz, P. 2018. *Escritoras españolas contemporáneas – Identidad y vanguardia*. Berlín: Peter Lang.
- Nieva-de la Paz, P. 2019. "Iconos femeninos contemporáneos: propuestas desde la escena actual." *Estreno*, número especial: 190–205.
- Ortuño Martínez, B. 2018. *Hacia el bajo fondo... Inmigrantes y exiliados en Buenos Aires tras la guerra civil española*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Paco, M. de 1998. "García Lorca, personaje dramático." *Monteagudo* 3 (3): 117–128.
- Parola, N. 2006. "La imagen de la inmigración en el teatro argentino en momentos de crisis económicas y políticas." *Amérique Latine. Histoire & Mémoire* 12. <https://journals.openedition.org/alhim/1582>

- Parola-Leconte, N., ed. 2009. "Migration et théâtre." *Amérique Latine. Histoire & Mémoire* 18. <https://journals.openedition.org/alhim/3222>
- Pellettieri, O., ed. 1999. *Inmigración italiana y teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.
- Peralta Gilabert, R. 2017. "Desde la mecedora. República, guerra y exilio, de Elena Boledi: Un trocito vibrante de la guerra civil y el exilio republicano." *Laberintos* 19: 612–616.
- Pessarrodona, M. 2010. *El exilio violeta. Escritoras y artistas catalanas exiliadas en 1939*. Barcelona: Meteora.
- Primer Acto. 1987. "Nuevas autoras. Un coloquio moderado por Lourdes Ortiz." *Primer Acto* 220: 11–21.
- Rodrigo, A. 1999. *Mujer y exilio. 1939*. Madrid: Compañía Literaria.
- Rothberg, M. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford UP.
- Salvador, M. 2011. "García Lorca desde la Avenida de Mayo." *Lorca: viajero por América*. Centro Virtual Cervantes, Instituto Cervantes. https://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_mayo.htm
- Vieites Mato, M. 2002. "Nota Preliminar." En *Visto al pasar. República, guerra y exilio*, de C. Antón, 7–9. La Coruña: do Castro.
- Vilches-de Frutos, F. 2008. "El teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española (1936-1986)." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 33 (2): 65–110.
- Vilches-de Frutos, F., P. Nieva-de la Paz, J. R. López García, y M. Aznar Soler, eds. 2014. *Género y exilio teatral republicano: entre la tradición y la vanguardia*. Amsterdam: Rodopi.
- Vilches-de Frutos, F. 1995. "Introducción a *Sudaca*, de Miguel Murillo." In *Teatro extremeño contemporáneo*, editado por J. L. Sánchez Matas, et al., 501–505. Badajoz: Departamento de Publicaciones de la Diputación Provincial.
- Welsch, W. 1999. "Transculturality – The Puzzling Form of Cultures Today." En *Spaces of Culture: City, Nation, World*, editado por M. Featherstone y S. Lash, 194–213. London: Sage.
- Yaccar, M. D. 2013. "Un puente entre dos horrores conocidos." *Página/12*, abril 29. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-28508-2013-04-29.html>
- Zambrano, M. 2012. *La tumba de Antígona y otros textos sobre el personaje trágico*. editado por Virginia Trueba Mira. Madrid: Cátedra.
- Zas Marcos, M. 2016. "Los vestigios de la República exiliada en América Latina." *El Diario*, mayo 26. https://www.eldiario.es/cultura/teatro/America_Latina-refugio-exiliados-espanoles_0_520048303.html