
Yerma vraagt een toefeling (2005), de Dimitri Verhulst, una adaptación transcultural del drama de García Lorca realizada en Flandes

*“HIJ WAS MIJN KINDEREN,
HIJ HIELD ZE OPGESLOTEN IN ZIJN LIJF”*

Annebeth Moolenburgh

3709280

Tesis de Bachelor - Spaanse Taal en Cultuur

Universidad de Utrecht

Supervisora: Dra. Luisa García-Manso

23-06-2020

RESUMEN

Esta investigación trata sobre *Yerma vraagt een toefeling* (2005), de Dimitri Verhulst, que es una adaptación de la obra *Yerma* (1934) de Federico García Lorca. El texto original sobre una mujer infértil en el campo católico andaluz se ha trasladado a la sociedad flamenca moderna. La pregunta central es: Partiendo de las teorías sobre la adaptación, ¿qué nueva lectura de la *Yerma* lorquiana da *Yerma vraagt een toefeling* de Dimitri Verhulst? Primero, se discute la diferencia entre traducciones y adaptaciones. Después se examinan el concepto de adaptación y las funciones de las adaptaciones, incluyendo la función transcultural de Linda Hutcheon. Después de esta revisión teórica, se diseña una metodología para aplicar los conocimientos obtenidos en el estudio de una adaptación concreta, *Yerma vraagt een toefeling*. Como Verhulst utilizó un texto intermedio, la traducción de Dolf Verspoor de 1967, la función de este mesotexto se examina primero. Luego se investiga la adaptación de Verhulst, específicamente en relación con tres temas lorquianos: la tradición andaluza, la mujer y el deseo imposible. Parece que la nueva lectura de Verhulst se basa en usar y repetir el texto y los temas lorquianos, pero él pone el texto a su gusto. Así, el simbolismo campesino andaluz ya no funciona como una metáfora de la infertilidad de Yerma, sino de la falta de pasión de Juan. La función tradicional de la mujer en la sociedad ya no juega un papel en la obra y, en su lugar, se agrega el deseo de atención al deseo de tener hijos. La función de estos cambios es una función destructiva, se crea un nuevo texto; una adaptación transcultural que actualiza el texto y lo hace accesible a una nueva audiencia.

ÍNDICE

Resumen.....	2
Índice.....	3
Prefacio	4
Marco teórico	6
Traducciones y adaptaciones	6
Adaptación	7
Funciones de adaptación	8
Adaptación transcultural	9
Metodología	11
Análisis	13
Introducción al prototexto: <i>Yerma</i> (1934), de Federico García Lorca	13
La traducción de Verspoor (1967): Resultados de la comparación entre el prototexto y el mesotexto	14
Análisis de la adaptación <i>Yerma vraagt een toefeling</i> (2005), de Verhulst.....	16
Lugar y tiempo – sustitución	16
La estructura externa – repetición, omisión, simplificación, adición, sustitución	17
Temas lorquianos	20
Función de la adaptación.....	26
Conclusión	28
Bibliografía	30

PREFACIO

Federico García Lorca y Dimitri Verhulst. Uno de ellos: un poeta español, dramaturgo y director teatral y miembro de la 'Generación de 27', un importante grupo literario español de vanguardia. El otro: un poeta y escritor flamenco, conocido por su exitosa novela *De helaasheid der dingen* y ganador de varios premios literarios. Uno fue asesinado por los partidarios nacionalistas de Franco al comienzo de la Guerra Civil española y su cuerpo nunca fue encontrado. El otro está todavía sano y salvo. Entonces, dos hombres de letras, pero ¿qué más comparten además de su profesión?

La respuesta a esta pregunta es 'la mujer estéril' Yerma. En 1934 apareció en la obra lorquiana *Yerma*: un 'poema trágico' sobre una mujer sin hijos en la España rural. Una obra sobre un deseo insatisfecho que lleva al personaje principal a asesinar a su esposo. En 2005 volvió a aparecer, pero ahora Yerma es una mujer de la sociedad flamenca moderna. Todavía no tiene hijos y la trama todavía la lleva a ese terrible desenlace. Sin embargo, los personajes de Yerma en 1934 y en 2005 son completamente diferentes. El primero fue creado por Federico García Lorca, el segundo por Verhulst en su obra *Yerma vraagt een toefeling*. Esta investigación trata de ambas *Yermas*, de sus similitudes y sus diferencias.

Así pues, Dimitri Verhulst ha escrito una obra basada en una pieza existente de Federico García Lorca. Lo que es importante mencionar en esta investigación es que el texto *Yerma vraagt een toefeling* de Verhulst no es una traducción de *Yerma* de García Lorca; de hecho, Verhulst apenas habla español:

Ik ben dolgelukkig dat ik zelf buitenlanders kan lezen en ik ben ook niet alleen literair gevormd door de Nederlandse literatuur, maar ook door boeken van bijvoorbeeld Márquez te lezen. En dat is alleen maar mogelijk doordat die man vertaald is, want met mijn Spaans kan ik met moeite een paella bestellen. (Réthelyi)

Verhulst usó una traducción intermedia, un "mesotexto" (Claes 53). Ese texto es la única versión neerlandesa de *Yerma*, la traducción de 1967 de Dolf Verspoor. Tenemos, entonces, las siguientes versiones de *Yerma*:

Título	<i>Yerma</i>	<i>Yerma</i>	<i>Yerma vraagt een toefeling</i>
Autor	Federico García Lorca	Dolf Verspoor (traductor)	Dimitri Verhulst
Fecha de estreno	29 diciembre 1934	11 noviembre 1967	8 junio 2005
Lugar de estreno	Madrid	Den Haag	Gent

Yerma vraagt een toefeling, por lo tanto, no se basa directamente en la obra de García Lorca, sino en esta versión holandesa de Verspoor. ¿Cómo funcionan exactamente las relaciones entre estas obras? ¿Qué es exactamente una traducción y qué es una adaptación? ¿Y por qué se hacen adaptaciones? En el mundo cultural contemporáneo, la gente a menudo habla mal de este género, como escribe Linda Hutcheon en su libro *A Theory of Adaptation*: “an adaptation is likely to be greeted as minor and subsidiary and certainly never as good as the ‘original’” (XII). Pero si esta es la forma en que pensamos sobre adaptaciones, ¿por qué existen adaptaciones y cuál es su función? ¿Y por qué Verhulst elegiría editar un texto español ya relativamente antiguo? En resumen, al investigar el término ‘adaptación’ en esta investigación y al usar una adaptación específica, *Yerma vraagt een toefeling*, espero obtener una idea sobre lo que puede hacer una adaptación con un texto existente y qué funciones puede tener una adaptación. La pregunta central será:

Partiendo de las teorías sobre la adaptación, ¿qué nueva lectura de la *Yerma* lorquiana da *Yerma vraagt een toefeling* de Dimitri Verhulst?

Tengo decir que voy a centrarme en el libreto, no en la implementación escénica y opciones direccionales. En el marco teórico, primero, discutiré la relación entre traducción y adaptación. Luego explicaré el concepto de adaptación y veré cómo las adaptaciones siempre han sido parte del campo literario. Después, elaboraré varias teorías sobre las funciones de adaptación, incluida la teoría de adaptación transcultural de Linda Hutcheon.

MARCO TEÓRICO

TRADUCCIONES Y ADAPTACIONES

Yerma vraagt een toefeling es un texto que se ha traducido del antiguo texto español de Lorca a un texto neerlandés renovado de Verhulst a través del mesotexto de Dolf Verspoor. ¿Cómo funcionan exactamente estas relaciones?

Raymond van den Broeck, en su artículo ‘Mogelijkheden en grenzen van het vertalend interpreteren’, analiza los diferentes tipos de ‘metatextos’ existentes (textos secundarios) y la relación entre ellos y el ‘prototexto’ (el texto subyacente al metatexto) (333). Su diseño puede explicar la relación entre traducciones y adaptaciones:

Posibilidades de metatextos			
<i>Comentario crítico-interpretativo del prototexto</i>	<i>Interpretación artística del prototexto</i>	<i>Imitación parodia</i>	<i>Textos artísticos con el prototexto como tema</i>

(Van den Broeck 333, 334)

Estas categorías principales se dividen a su vez en varias subcategorías. Me interesa explicar con más detenimiento en qué consiste la categoría de ‘interpretación artística del prototexto’. Van den Broeck determina que estos textos continúan como un sustituto del prototexto y generalmente se abordan bajo el epígrafe común ‘traducciones’. Van den Broeck argumenta a favor de considerar todos los textos bajo este epígrafe, porque acentúa una serie de propiedades comunes de este tipo de texto, pero dice también que después se debe hacer una distinción adicional. Por ejemplo, hay ‘traducciones interlingüales’ (traducciones a otro idioma), ‘traducciones intralingüales’ (traducciones en el mismo idioma) y ‘adaptaciones’: “es decir, ediciones, ya sea en el mismo idioma o no, del prototexto para que sea adecuado para otro (público) objetivo que el original, por medio de acortamiento, simplificación o expansión por ejemplo” (Van den Broeck 333, la traducción es mía). En resumen, las adaptaciones son un subgrupo de la categoría de traducción:

Interpretación artística del prototexto = traducciones

- traducción intralingual
- traducción extralingual
- adaptaciones

(Van den Broeck 333,334)

Este es el formato que uso en este estudio: *Yerma vraagt een toefeling* es una ‘adaptación’ de *Yerma* de Federico García Lorca, realizada a partir de la ‘traducción interlingual’ propuesta por Dolf Verspoor. Van den Broeck ya menciona brevemente algunas opciones de la adaptación: acortamiento, simplificación y expansión. Estas tres son importantes para esta investigación y las complementaré en la parte metodológica con otras técnicas de adaptación.

ADAPTACIÓN

Linda Hutcheon describe en su libro *A theory of Adaptation* que la adaptación no es solo un fenómeno reciente:

Adaptations are obviously not new to our time, however; Shakespeare transferred his culture’s stories from page to stage and made them available to a whole new audience. ... Adaptations are so much a part of Western culture that they appear to affirm Walter Benjamin’s insight that “storytelling is always the art of repeating stories” (1992: 90). (Hutcheon 2)

Paul Claes comparte esta visión y, en su libro *Echo’s echo’s*, se ocupa de la posición de las adaptaciones en el campo literario. Él discute los dos modelos existentes de producción de texto en la literatura occidental, los llama la ‘estética de la igualdad’ y la ‘estética de la oposición’. La primera estética se basa en el concepto de ‘imitatio’, en la repetición de los mismos patrones (Claes 18), esta estética aparece en textos folclóricos, medievales y clasicistas. Por lo tanto, escribir textos basados en la repetición y hacer adaptaciones de obras existentes era un proceso que resultó en mucho respeto y aprecio. Hasta que llegó la estética de la oposición. Esta estética trata sobre la desviación de los patrones existentes y se puede encontrar en textos románticos, realistas y vanguardistas. La

línea divisoria entre ambas estéticas se puede encontrar en particular en el siglo XVIII, la época del romanticismo en el que conceptos como la originalidad, el genio, la personalidad y la imaginación se hicieron importantes (Claes 17).

Linda Hutcheon menciona varias veces en su libro que las adaptaciones a menudo se consideran como textos inferiores, que nunca son tan buenos como el original. Hutcheon explica esta visión negativa de las adaptaciones y adaptadores debido a la apreciación posromántica de las creaciones originales y genios creativos (2-4). Además del hecho de que estas ideas posrománticas son importantes para comprender la actitud hacia las adaptaciones, existe otro hecho importante, a saber, la idea predominante de que un texto debe ser fiel al prototexto (Hutcheon 25). Esta idea a menudo produce estudios comparativos: ¿Cuán cerca está la adaptación del original? Pero Hutcheon reclama que un adaptador no desea estar lo más cerca posible de la fuente original (Hutcheon XIII). Hutcheon aboga por un estudio de las adaptaciones “como adaptaciones” (6), lo que no significa que debamos verlas como obras autónomas, sino más bien como interpretaciones creativas de un prototexto (Hutcheon XV), o como Roland Barthes lo llama: “a text, a plural stereophony of echoes, citations and references” (citado en Hutcheon 6).

FUNCIONES DE ADAPTACIÓN

Si la fidelidad al texto fuente no es el motivo, entonces ¿cuál es? Hutcheon afirma que la adaptación es de hecho una forma de repetición, pero “repetición sin replicación” (7), porque un buen adaptador hace algo con el texto: él interpreta el prototexto y después crea un nuevo trabajo (7, 20). Hay muchas funciones diferentes posibles en la creación de una adaptación, por ejemplo, cuestionar el prototexto o rendirle homenaje (Hutcheon 7). Paul Claes también analiza estas funciones en su libro. Según Claes, hay dos ‘funciones principales’: una ‘función constructiva’ y una ‘función destructiva’ (169). La función constructiva se basa en un enfoque positivo, que quiere preservar las ideas tradicionales del prototexto, y si eso no es posible, reconstruirlas. La función destructiva se basa en un enfoque negativo, que quiere utilizar la tradición como material para sus propios objetivos, sin preocuparse por el significado anterior (Claes 169). En resumen, existe una función constructiva y conservadora que contrasta con una función destructiva y transformadora. El traductólogo James S. Holmes llama a ambas opciones ‘conservación’ y ‘recreación’ respectivamente. La conservación cooperará con ‘exotización’ e ‘historización’, es decir, con

un acercamiento espacial y temporal del texto fuente, el idioma fuente y la cultura fuente. La recreación funciona con ‘naturalización’ y ‘modernización’, es decir, con un enfoque especial y temporal del texto de destino, el idioma de destino y la cultura de destino (citado en Claes 169).

Funciones de Paul Claes		Funciones de James S. Holmes	
<i>Constructiva</i>	<i>Destructiva</i>	<i>Conservación</i>	<i>Recreación</i>
- Preservación - Reconstrucción	- Transformación - Nuevo significado	- Exotización - Historización	- Naturalización - Modernización

Relacionado con la función destructiva de Claes y la función recreadora de Holmes hay otra función. Linda Hutcheon describe esta función en *A theory of Adaptation*, se llama la función de adaptación transcultural: “adaptar el marco social y cultural de la obra original, para que la historia también sea recibida e interpretada por las generaciones futuras” (142). Me gustaría explicar más a fondo esta función.

ADAPTACIÓN TRANSCULTURAL

La forma en que interactuamos con historias no funciona en un vacío, escribimos e interpretamos historias en un cierto ‘zeitgeist’, en un cierto lugar, en una determinada sociedad y en el contexto de una determinada cultura (Hutcheon 27, 28). Un motivo del adaptador puede ser ‘actualizar’ la historia. Las culturas cambian con el tiempo, y para mantener la historia relevante, los adaptadores buscan el “right resetting or recontextualizing” (Hutcheon 146), lo que Hutcheon llama ‘adaptación transcultural’. La idea central es que el contexto puede cambiar el significado. Para que una ‘cultura de destino’, la cultura para la cual se adapta el texto, pueda interpretar la historia, a veces es necesario cambiar por ejemplo el idioma, o el lugar y tiempo en relación con la historia en la ‘cultura fuente’, la cultura del prototexto (Hutcheon 145). Además del tiempo, el lugar y el idioma, el contexto racial y político son parte del contenido (cultural) de una historia, y partes relacionadas con el género. Y a veces los ajustes culturales son más temáticos. Por ejemplo, los adaptadores pueden omitir ciertos aspectos que parecen controvertidos en su contexto

social, o pueden mencionar temas secundarios del prototexto. A menudo, se realizan ajustes en la elaboración de los personajes, para que el público de la cultura de destino pueda identificarse mejor con ellos (Hutcheon 166). Una parte esencial e interesante de esta teoría para esta investigación sobre *Yerma*, es que Hutcheon informa de que la adaptación transcultural puede existir dentro de la misma cultura. Ya que también dentro de la misma área cultural, las normas y los valores pueden cambiar con el tiempo. Por lo tanto, también puede ser necesario dentro de la misma cultura de destino adaptar el prototexto nuevamente para que la obra siga siendo relevante (Hutcheon 166). Un ejemplo de una adaptación transcultural dentro de una misma lengua es la obra: *La pasión de Yerma* (2019), de Lola Blasco, una adaptación contemporánea de *Yerma* de Federico García Lorca, que se estrenó en el Centro Lorca de Granada.

Cómo convierto las teorías anteriores en una investigación de una adaptación específica, de *Yerma*, se puede leer en el siguiente capítulo: metodología.

METODOLOGÍA

Para obtener una respuesta a la pregunta: Partiendo de las teorías sobre la adaptación, ¿qué nueva lectura de la *Yerma* lorquiana da *Yerma vraagt een toefeling* de Dimitri Verhulst?, usaré la siguiente metodología:

Como existe un mesotexto entre *Yerma* lorquiana y *Yerma vraagt een toefeling*, primero debo investigar la función de este texto. ¿Es el texto de Dolf Verspoor una traducción interlingual o también es una adaptación? (“Una edición, ya sea en el mismo idioma o no, del prototexto para que sea adecuado para otro (público) objetivo que el original, por medio de acortamiento, simplificación o expansión por ejemplo” (Van den Broeck 333)). Paul Claes utiliza en su libro la tipología de la lingüística moderna para describir las técnicas de adaptación: adición, omisión, sustitución y repetición (Claes 53). Quiero usar una combinación de ambos para una tipología de técnicas de adaptación completa:

Técnicas de adaptación
- omisión
- adición
- simplificación
- sustitución
- repetición

Compararé *Yerma* de Federico García Lorca y de Dolf Verspoor en los siguientes componentes, utilizando las técnicas de adaptación anteriores:

Parte comparable	<i>Idioma</i>	<i>Lugar</i>	<i>Tiempo</i>	<i>Estructura externa</i>	<i>Temas</i>
¿Hay un cambio?					
¿Qué técnicas de adaptación					

se han utilizado?					
----------------------	--	--	--	--	--

El resultado de esta investigación es esencial, si Verspoor también ha hecho una adaptación, significa que las operaciones de Verhulst ya han sido influenciadas por esto.

Luego compararé los textos de García Lorca y de Verhulst y los examinaré con el método anterior. La investigación previa mostrará si el texto de Verspoor tiene una influencia temática, o si es solamente una traducción tradicional. Si este último es el caso, no tendré más en cuenta este mesotexto, ya que me centraré en comparar el texto de García Lorca y el de Verhulst con el fin de analizar la nueva lectura propuesta por Verhulst. Si el mesotexto tiene una influencia temática, incluiré esto en la comparación entre García Lorca y Verhulst. Para delinear un poco la investigación, elegiré tres temas principales lorquianos para el análisis: 'la tradición andaluza', 'la mujer' y 'el deseo imposible'.

Finalmente quiero analizar las funciones de los ajustes, teniendo en cuenta las teorías expuestas:

Funciones de Paul Claes		Funciones de James S. Holmes	
<i>Constructiva</i>	<i>Destructiva</i>	<i>Conservación</i>	<i>Recreación</i>
- Preservación - Reconstrucción	- Transformación - Nuevo significado	- Exotización - Historización	- Naturalización - Modernización

Función de Linda Hutcheon
<i>Adaptación transcultural</i> – actualizar, adaptar para la cultura del destino

Investigaré qué funciones se aplican a *Yerma vraagt een toefeling*. ¿Qué efecto tienen los cambios encontrados en la adaptación? ¿El texto de Verhulst dará una nueva lectura del texto lorquiano? Por ejemplo, ¿se enfatizan ciertas cosas y otras quedan fuera? ¿Cuál es el efecto? Espero responder a mi pregunta central combinando los componentes anteriores.

ANÁLISIS

INTRODUCCIÓN AL PROTOTEXTO: YERMA (1934), DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Antes de hacer el análisis, primero daré una breve introducción sobre Federico García Lorca como escritor, los temas lorquianos que elegí analizar y sobre la obra *Yerma*.

Federico García Lorca es conocido internacionalmente como poeta y dramaturgo. Sus obras dramáticas contienen muchas canciones y poesía, y en ambos géneros trata los mismos temas (Babín 120). García Lorca fue miembro de la 'Generación del 27', un importante grupo literario español que, con sus textos de vanguardia, quería hacer pensar al público. En su discurso en el gran estreno de *Yerma*, García Lorca dijo que, en su opinión, el teatro debería tratar sobre el pueblo y los problemas que le conciernen. En sus obras trata de comprender e interpretar el espíritu del pueblo, de su audiencia. "El teatro que no hace eso no es teatro" (Babín 140-141).

Sus obras se caracterizan por los temas populares, en sus piezas integra elementos andaluces populares y tradicionales (Babín 163). Este es el primer tema que exploraré en este estudio. Un segundo tema importante y típico lorquiano es 'la mujer'. "García Lorca ha sido objeto de numerosos estudios relacionados con el papel de las mujeres en su creación dramática, como tema central de la mayor parte de sus obras y como protagonistas e intérpretes" (Nieva de la Paz 157). La preferencia por la mujer como personaje central tiene que ver con su compromiso social y político y su identificación con la causa de los desfavorecidos, "los que sufren, los que viven aplastados por el poder establecido" (Nieva de la Paz 158). Las mujeres son parte de este grupo de sufrimiento, según Lorca. Lo explicaré más a fondo en el análisis temático. Lo que me gustaría tratar también en el análisis temático es el tema del amor trágico, 'el deseo imposible'. Los personajes de García Lorca a menudo se caracterizan por un amor o un deseo que no es posible:

Virtually all of Lorca's feminine protagonists strive to transcend conflicting forces that threaten to impede, often with tragic and violent results, their absolute and unhindered self-expression. ... It is precisely the conspiratorial nature of these forces that ultimately destroy the Lorca protagonist as a natural, divine embodiment of love and life and that serve as the underpinning of the Grenadine poet's tragic sense of life. (Gómez, Juan-Navarro y Zatlin 109)

Este ‘deseo imposible’, un deseo tan intenso que conduce a la desaparición del personaje principal, es el base de la obra *Yerma*.

Yerma trata sobre una mujer en el campo andaluz que solo tiene un deseo: tener un hijo. Gracias a la elección de su padre, ella está casada con Juan, un agricultor andaluz. Juan y Yerma no tienen hijos y durante la obra que transcurre a lo largo de cinco años, el deseo de Yerma de tener hijos se convierte en una obsesión. Al fin, solamente puede hablar de niños y se vuelve cada vez más amargada. La única esperanza en su vida es pensar en su amigo de la infancia: Víctor, él sí es su gran amor y una posibilidad para ser feliz (sobre la que García Lorca da pistas descritas visualmente en algunos momentos), pero Yerma no va más allá de hablar con él. Juan, quien sospecha de adulterio, por culpa de los chismes del pueblo, y que no quiere que su esposa salga a la calle, lleva a sus dos hermanas a la casa. Yerma se ve cada vez más atrapada en esta situación, y enredada en su obsesión y buscando soluciones a su inutilidad. Primero, solamente les pide consejo a otros aldeanos, pero finalmente pide ayuda a Dolores, la hechicera, y participa en un ritual de fertilización pagano. Al final de la obra, su ‘deseo imposible’ resulta en un asesinato: Yerma asesina a su esposo Juan con sus propias manos. No hay un desarrollo dramático real en la obra, más bien es un poema trágico sobre el poder devastador de un deseo delirante, casi animal (Six 23).

LA TRADUCCIÓN DE VERSPOOR (1967): RESULTADOS DE LA COMPARACIÓN ENTRE EL PROTOTEXTO Y EL MESOTEXTO

Tras cotejar la *Yerma* original de Federico García Lorca y el mesotexto de Verspoor, he reunido los siguientes datos:

Parte comparable <u>García Lorca & Verspoor</u>	<i>Idioma</i>	<i>Lugar</i>	<i>Tiempo</i>	<i>Estructura externa</i>	<i>Temas</i> 1. Tradición andaluza 2. La mujer 3. El deseo imposible
¿Hay un cambio?	Sí, de español a holandés	No	No	No	1. No 2. No 3. No

¿Qué técnicas de adaptación se han utilizado?	Sustitución	-	-	-	-
---	-------------	---	---	---	---

Después de este análisis de ambos textos, podemos concluir que el mesotexto de Dolf Verspoor es una traducción interlingual. El texto ha sido traducido del español al holandés, se ha producido una sustitución del idioma. Pero Verspoor no ha modificado ni cambiado aún más la obra *Yerma*, es un mesotexto que es fiel al prototexto. Verspoor ha tomado decisiones lingüísticas de vez en cuando, por ejemplo, no siempre traduce el tiempo futuro del español al holandés literalmente. En holandés el tiempo de futuro va con la forma: 'ik zal ...'. Un ejemplo de eso se encuentra en un diálogo entre Yerma y María del primer acto:

YERMA: Te cortaré los trajecitos (García Lorca 50)

YERMA: Daar knip ik twee pakjes uit (Verspoor 105)

También agregó u omitió una línea en algunas canciones traducidas, como la canción de las lavanderas al comienzo del parte dos:

LAVANDERA 3: ¡Que relumbre!

LAVANDERA 2: ¡Que corra! (García Lorca 76)

LAVANDERA 3: Laat haar toch stralen
van zaad en geluk!

LAVANDERA 2: Laat ze het halen,
Meteen, en draven! (Verspoor 126)

Este tipo de cambios pequeños (y lingüísticos) se pueden encontrar, pero Verspoor claramente ha hecho una traducción fiel de *Yerma* y no una adaptación.

ANÁLISIS DE LA ADAPTACIÓN *YERMA VRAAGT EEN TOEFELING* (2005), DE VERHULST

Esto significa que ahora puedo hacer una comparación entre la obra original de *Yerma* y el texto *Yerma vraagt om een toefeling*. Omitiré la categoría 'idioma', porque ya sabemos que Verhulst no hizo una traducción directamente del texto de García Lorca.

Parte comparable <u>García</u> <u>Lorca &</u> <u>Verhulst</u>	<i>Lugar</i>	<i>Tiempo</i>	<i>Estructura externa</i>	<i>Temas</i> 1. Tradición andaluza 2. La mujer 3. El deseo imposible
¿Hay un cambio?	Sí	Sí	Sí	1. Sí 2. Sí 3. Sí
¿Qué técnicas de adaptación se han utilizado?	Sustitución	Sustitución	Repetición, omisión, simplificación, adición y sustitución	1. Repetición y sustitución 2. Sustitución 3. Repetición y adición

El análisis muestra que *Yerma vraagt een toefeling* no es solo una traducción, sino una adaptación de la obra original de García Lorca. Verhulst ha ajustado el texto en todos los niveles. Ahora describiré a continuación los ajustes que son esenciales en este estudio, destacaré las técnicas de adaptación entre paréntesis.

LUGAR Y TIEMPO – SUSTITUCIÓN

Lo primero que se nota sobre esta adaptación es que el lugar y el tiempo de la historia han cambiado. *Yerma* de Federico García Lorca se encuentra en el campo andaluz en el primer tercio del siglo XX. *Yerma vraagt een toefeling* tiene lugar en Bélgica, a principios del siglo XXI. Juan, Jean en esta versión, ya no trabaja en el campo, sino en los puertos

belgas. Dimitri Verhulst, por lo tanto, ha reemplazado el entorno tradicional andaluz de Lorca por una sociedad flamenca moderna (=sustitución).

LA ESTRUCTURA EXTERNA – REPETICIÓN, OMISIÓN, SIMPLIFICACIÓN, ADICIÓN, SUSTITUCIÓN

Dimitri Verhulst conserva en gran medida la estructura de la *Yerma* lorquiana en su obra, pero también ha cambiado algunas partes notables. La obra original se divide en tres partes y seis actos, cada parte contiene dos actos. Verhulst ya no sigue ese diseño clásico, sino que escribe su obra en seis escenas. Aquí hay una descripción esquemática de las similitudes y las diferencias:

Diseño García Lorca	<u>Lugar y personajes</u>	Diseño Verhulst	<u>Lugar y personajes</u>
<i>Parte 1</i> <i>Acto 1</i>	<u>Casa Yerma y Juan</u> Diálogo Yerma y Juan	<i>Escena 1</i>	<u>Casa Yerma y Jean</u> Diálogo Yerma y Jean
	Diálogo Yerma y María Diálogo Yerma y Víctor	<i>Escena 2</i>	<u>Casa Yerma y Jean</u> Diálogo Yerma y Kristien (= María) Diálogo Yerma y Víctor
<i>Acto 2</i>	<u>El campo</u> Diálogo Yerma y La Vieja Diálogo con Muchacha 1 y Muchacha 2 Diálogo Yerma y Víctor Diálogo Yerma y Juan	<i>Escena 3</i>	<u>Café, después del bautismo del hijo de Kristien</u> Escena grupal con Dolores, La Vieja, Gloria (= Muchacha 2), Kristien y Yerma
<i>Parte 2</i> <i>Acto 1</i>	<u>Torrente</u>	<i>Escena 4</i>	<u>El tendedero</u>

	Escena colectiva de las Lavanderas (cantando)		Diálogo Kristien y Gloria
<i>Acto 2</i>	<u>Casa Yerma y Juan</u> Diálogo Yerma y Juan (+ las Hermanas) Diálogo Yerma y María Diálogo Yerma y Muchacha 2 Diálogo Víctor y Yerma, despedida del Víctor Diálogo Yerma y Juan		Diálogo Yerma y Jean Diálogo Yerma y Kristien Momento Yerma y Gloria Diálogo Victor y Yerma, despedida del Victor
<i>Parte 3</i> <i>Acto 1</i>	<u>Casa Dolores</u> Escena grupal con Yerma, Dolores, Vecina 1 y 2 Entrada Juan en la conversación	<i>Escena 5</i>	<u>Casa Yerma y Jean</u> Diálogo Yerma y Dolores Diálogo Yerma y Jean
<i>Parte 2</i>	<u>Ermita en plena montaña</u> Diálogo La Vieja, Mujer 1, Muchacha 1 y María Oración de Yerma Coro, Mujer 2	<i>Escena 6</i>	<u>Romería en la colina</u> Diálogo La Vieja y Yerma Diálogo Dolores, coro y bailarines de apareamiento

	Escena grupal con niños, La Hembra y El Macho, el coro Diálogo La Vieja y Yerma Diálogo Yerma y Juan Asesinato de Juan		Diálogo Yerma y Jean Asesinato de Jean
--	---	--	---

Como se puede ver, Verhulst ha utilizado la repetición: el diseño global de la escena y la estructura de la historia se han mantenido y la mayoría de los personajes lorquianos también han persistido en *Yerma vraagt een toefeling* (=repetición). Ahora trataré brevemente las principales adaptaciones en orden cronológico.

Verhulst ha dividido el acto 1 de la parte 1 en dos escenas. El lugar es el mismo que en la obra lorquiana, la casa de Yerma y Juan, una diferencia es el nombre de María, se llama 'Kristien' ahora, un nombre común en Bélgica (=sustitución). Parte 1, acto 2 y la escena 3 son muy diferentes. En la *Yerma* lorquiana, esta parte tienen lugar en el campo, Yerma le trae comida a su esposo y se encuentra con personajes en el camino con quien tiene diálogos. Verhulst convirtió esto en una escena grupal (=sustitución), conserva a La Vieja y a La Muchacha 2 (La Muchacha 2 es la hija de Dolores, y se llama Gloria en *Yerma vraagt een toefeling*), pero reemplazó a La Muchacha 1 por Kristien (María) (=sustitución) y agregó a Dolores a esta escena (=adición). La escena también se trasladó a un pub flamenco y se desarrolla después del bautizo del hijo de Kristien (=sustitución). El acto 1 de la parte 2 en la *Yerma* lorquiana consiste en una escena grupal con cinco mujeres del pueblo que están lavando la ropa en el torrente, y cantan chismes sobre Yerma. En su lugar, Verhulst ha escrito un diálogo entre Kristien y Gloria (=simplificación), son ellas las que chismean sobre Yerma, mientras cuelgan las sábanas. Esta escena continúa con una escena en la que Yerma viene a recoger la ropa y se encuentra con Jean detrás de una sábana. En la *Yerma* lorquiana, un nuevo acto empieza, en la casa de Yerma y Juan, también las cuñadas están en la casa para ver a Yerma. Verhulst ha dejado completamente de lado a estos personajes en su obra (=omisión), y el diálogo final entre Yerma y Juan también falta en esta escena. En la escena 5

estamos en la casa de Yerma y Jean, Yerma tiene un diálogo con Dolores. Después la salida de Dolores, Verhulst hace un gran cambio con respecto a la obra original, Yerma se embadurna con barro para seducir a su esposo (siguiendo el consejo de Dolores). Sin embargo, Jean cree que su esposa se ha vuelto loca cuando la encuentra así. En la *Yerma* lorquiana, la escena tiene lugar en la casa de Dolores, donde también están presentes dos vecinas. Juan viene a buscar a Yerma y le ordena que vuelva a casa, aquí no hay barro, pero Juan tiene miedo de que la gente del pueblo vea que su esposa estaba fuera de casa. En la escena final, escena 6 (en la *Yerma* lorquiana: parte 3, acto 1), el lugar es el mismo en ambas obras: una romería en las montañas (las colinas en Bélgica, pues no hay montañas). Verhulst ha mantenido el ritual de fertilización pagano, solo reemplaza El Macho y La Hembra tradicional enmascarados por dos bailarines de apareamiento (=sustitución). También el diálogo entre Yerma y La Vieja ocurre antes el baile, no después el ritual. En la *Yerma* lorquiana hay muchos más personajes en la escena que dan su opinión (=simplificación). En ambas obras, el terrible acto permaneció igual al final, Yerma asesina a Juan. En la *Yerma* lorquiana con sus propias manos, en *Yerma vraagt een toefeling* lo asesina con un cuchillo (=sustitución).

En términos de desarrollo dramático – Yerma quiere un hijo, no se convertirá en madre, discute cada vez más con su esposo, busca la ayuda de Dolores y, finalmente, mata a Juan – muchas cosas permanecen intactas. Sin embargo, existen diferencias importantes en la interpretación de las escenas y el curso de la obra. Los cambios realizados en el contenido de la obra están relacionados con cambios temáticos, y ahora me ocuparé de los más importantes.

TEMAS LORQUIANOS

1. TRADICIÓN ANDALUZA – REPETICIÓN Y SUSTITUCIÓN

La tradición popular andaluza tiene un papel importante en la *Yerma* lorquiana, especialmente las tradiciones agrícolas andaluzas. No solo por la ubicación de la historia, tiene lugar en el campo andaluz, sino también por el simbolismo que utiliza García Lorca. El primer signo de este simbolismo es el nombre de Yerma; Yerma no es un nombre típico de una mujer española, es la variante femenina del adjetivo ‘yermo’, que significa: no construido, desnudo, desolado o deshabitado. “Yerma es un personaje agónico que lleva ya en su nombre la marca de su destino” (Nieva de la Paz 159). La tierra yerma no tiene

ninguna función, ni valor para el campo, al igual que una mujer sin hijos, no tiene valor. Más adelante discutiré que la función de las mujeres en el campo en esta época está relacionada con tener hijos, pero ahora quiero continuar con este simbolismo agrícola:

Estéril, seca, vacía, machorra, inútil ... adjetivos que a lo largo de la obra vuelven una y otra vez a los labios y a los oídos de Yerma como un estribillo que nos recuerda la raíz del drama, Yerma: la mujer del campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinos. (Nieva de la Paz 165)

Además de los adjetivos simbólicos y agrícolas utilizados para describir Yerma, también hay muchas referencias al 'agua'. Por ejemplo, La Vieja le dice a Yerma en la primera parte, acto 2:

VIEJA: Aunque debía haber Dios, aunque fuera pequeñito, para que mandatará rayos contra los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos. (García Lorca 57)

En la tradición campesina, el agua corriente significa fertilidad y este simbolismo regresa mucho en la obra. "En la imagen 'encharcan la alegría de los campos' se puede ver una variante del símbolo de fecundidad, *agua corriente*, y su contraposición, *agua encharcada*" (Gil 57, n. 11). Esa agua corriente, entendida como fertilidad y vida, es justamente lo que le falta a un terreno yermo, es decir, a Yerma. Al final del mismo acto, hay un diálogo entre Yerma y Juan, donde Yerma es enviada a casa por Juan y le pregunta si vendrá, con la esperanza de que duerman juntos. Juan responde:

JUAN: No. Estaré toda la noche regando. Viene poca agua, es mía hasta la salida del sol y tengo que defenderla de los ladrones. Te acuestas y te duermes.

YERMA: (*Dramática*)
¡Me dormiré! (García Lorca 66)

Aquí hay un ejemplo de que el agua simbólica reaparece muchísimo en la obra. El agua es un bien escaso para los agricultores andaluces y esta escasez de agua obligó a establecer turnos

de riego. Los robos de agua eran un gran problema para los agricultores andaluces y, a menudo, tenían que defender su agua (Gil 66, n. 16). La respuesta dramática de Yerma carga el valor simbólico de este texto de Juan. “Yerma dormirá porque el agua, símbolo de fecundidad, le está siendo robado por el destino y no por ocasionales ladrones. Es inútil velar. Y, ambiguamente, Juan salvará el agua real, pero el agua simbólica se perderá para ambos” (Gil 66, n.16).

Verhulst conserva parte del simbolismo de la vida campesina: las referencias entre Yerma y el suelo árido y el simbolismo en torno al agua (=repetición), pero hay una diferencia esencial: en *Yerma vraagt een toefeling* es Yerma quien use este simbolismo para describir a su esposo (=sustitución). Ella compara a su esposo Jean con la arena muerta del cementerio. En la canción de la apertura canta: “ik heb hem niet vermoord, ik heb die hond gewoon verpot verdomd in kerkhofgrond” (Verhulst 6). Y un poco después, Yerma le dice a Jean que él tiene la culpa de que no tengan hijos, él no está viviendo, sino que está ‘compostando’: “Ge composteert nog terwijl ge leeft” (Six 24). También en la parte descrita anteriormente, en la que Yerma se embadurna con barro para seducir a su esposo, el elemento de la tierra reaparece, Yerma dice: “Het zijn de oerelementen die ik op me heb. Aarde. Water. De sappen die we hebben en maar te vermengen hebben” (Verhulst 43). El agua y la tierra son parte de la estrategia de Yerma para persuadir y atacar a Jean, mientras que en la *Yerma* original son metáforas para describir la tragedia de la infertilidad de Yerma. Verhulst aplica esta inversión en más lugares, incluido el ‘motivo de la manzana’. En la *Yerma* lorquiana se encuentra el motivo de la siguiente manera: Juan está podando los manzanos, pero está demasiado cansado por la noche para llevarse una manzana a la boca. Y Yerma le dice a Juan que las ropas de su cama nupcial olían a manzanas. Verhulst elabora más sobre este motivo. En la primera escena, Yerma quiere que Jean coma una manzana, y se enoja cuando Jean se ha olvidado de comerla, porque las manzanas son buenas para la calidad de su esperma. Pero especialmente en la escena final, la manzana del árbol que él mismo plantó tiene un significado simbólico, se convierte en la atracción para tentarlo (Six 26). En el momento en que Yerma escucha que Jean no quiere hijos, deliberadamente elige un plan para matarlo. Ella le pregunta a Jean: “Hebt ge uwen appel al gegeten vandaag?” Yerma pela su manzana y alimenta a Jean como un bebé: “Een stukse voor mama... een stukse voor papa...” Hasta que ella planta el cuchillo en su pecho” (Six 26). Verhulst ingeniosamente toma un tema lorquiano, pero le da su propio toque. Hay dos grandes

diferencias con la *Yerma* original en esta parte. Primero, el hecho de que Jean no 'quiere' hijos, mientras en la versión original 'no puede' tener hijos. Y segundo, el hecho de que Yerma sea una mujer mucho más feroz y agresiva, que deliberadamente mata a su esposo, en la *Yerma* original es más un acto de desesperación. La razón de estos cambios tiene que ver con el siguiente tema lorquiano, 'la mujer'.

2. LA MUJER – SUSTITUCIÓN

En una entrevista, Verhulst habla sobre la diferencia entre su *Yerma* y la de García Lorca:

Het leek mij interessanter om een stuk te maken over iemand die geen kinderen wil maken. In de originele versie ging het meer over niet kúnnen maken", maar ja, dan stopt de discussie. Het is te simpel: iemand kan het of iemand kan het niet. Niet willen, dát is een onderwerp. (Cloostermans)

La opinión de Verhulst es clara, para hacer que la obra sea más interesante, ha cambiado una parte esencial de la historia, Jean no quiere hijos y es por eso por lo que la pareja no tiene hijos (=sustitución). La discusión entre la pareja y la diferencia de opinión añaden tensión dramática a la historia. Pero, ¿qué podemos decir sobre este tema en el tiempo de García Lorca? ¿Cuál era la causa de la tensión dramática en su obra? La respuesta tiene que ver con el papel de la mujer en su época. La vida de las mujeres en la antigua España católica se basaba en tres pilares: amor, matrimonio y maternidad. Estos pilares asentaban la pertenencia exclusiva de la mujer al ámbito familiar y doméstico, a la esfera privada. La esfera pública era considerada un mundo masculino, y, por tanto, ajeno para las mujeres. La ruptura de estos límites de actuación cuestionaba la 'honra' de la mujer y la de los varones de su familia (Nieva de la Paz 156). Para una mujer del campo andaluz era una tragedia no poder tener hijos: "el vacío vital, el sentimiento de inutilidad, el aburrimiento, el encierro doméstico como símbolo de un destino cerrado, inapelable, la presión insostenible de la honra" (Nieva de la Paz 159). Esa es la gran tragedia de la *Yerma* lorquiana. La pareja no puede tener hijos, lo cual no es un desastre para Juan, él tiene su vida fuera de la casa, pero para Yerma esto es diferente, como ella le dice en acto 2 de la parte 2:

YERMA: Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida, los ganados, los árboles, las conversaciones; las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría” (García Lorca 80)

Entonces, la tensión dramática en la obra de García Lorca no era la diferencia de opinión entre marido y mujer, sino la difícil situación en que Yerma se encuentra al no poder tener un hijo. Y, en particular, la forma en que maneja esta situación. Yerma rompe con el código moral que la obliga a permanecer encerrada en la casa y guardar en silencio el dolor de su drama, y eso era una revolución grande en la época de García Lorca. Juega con el conocimiento de su audiencia, la gente del pueblo: conocen el código de conducta predominante para las mujeres. Pero en la obra ven a una mujer que no se adhiere a este código: “ella empieza a cuestionar los límites impuestos a su condición femenina, a discutirle a su marido la conveniencia de que la mujer permanezca encerrada en la casa” (Nieva de la Paz 161). No puede ajustarse a lo que de ella se espera: paciencia, resignación tranquila, no es capaz de permanecer en casa callada y sufriendo sola (Nieva de la Paz 163). Es importante decir que la honra tiene que ver también con la fidelidad (Nieva de la Paz 168). Yerma no comete adulterio, ella protege su honor. Pero debido a que ella habla con Víctor y sale fuera, es sospechosa de romper el honor, de ser infiel. Juan trata de controlar a su esposa y proteger el buen nombre de la familia, lleva sus hermanas a casa y envía a casa a Yerma cuando la encuentra en la calle; por ejemplo, cuando ella está con Dolores él va a buscarla. Yerma es una víctima de un sistema patriarcal que la sitúa bajo el directo control de su esposo y cierra para ella cualquier otro destino que no sea el de la maternidad. Por ello, la situación de Yerma es insostenible (Nieva de la Paz 163). Tan insostenible que eventualmente asesina a su esposo en un ataque de desesperación, que es la ruptura definitiva con el código de honra.

En la sociedad flamenca de hoy, el papel de la mujer es completamente diferente, las mujeres han asumido otras funciones además del hogar y la maternidad y ya no tienen que adherirse a los estrictos códigos de la honra. Dimitri Verhulst tiene razón al decir que no poder tener hijos no es interesante para una obra de teatro. En su versión de *Yerma*, la obra trata sobre una diferencia de opinión: la mujer quiere hijos, el hombre no. Esta es una lucha a muerte (literalmente). Debido a que las mujeres ya no tienen que aceptar su destino en silencio y pasivamente, la *Yerma* de Verhulst es mucho más feroz. Lucha tanto que ella

termina al borde de la locura. El diálogo en la casa de Dolores entre Juan y Yerma, sobre una mujer sola en la calle, ha sido reemplazado por el momento en que Yerma se embadurna con barro para seducir a su esposo. Ella grita: “Neuk me, neuk me, neuk mij!” (Verhulst 44). Jean ve a su esposa, gritando y bajo el barro y piensa que Yerma se ha vuelto loca. El drama de *Yerma vraagt een toefeling* no se encuentra en los códigos sociales, sino en una discusión tan feroz entre una pareja, que se vuelven locos. Esto lleva al mismo asesinato del marido, pero en esta versión es en un acto de sangre fría, un plan preconcebido como la batalla final por un hijo.

3. EL DESEO IMPOSIBLE – REPETICIÓN Y ADICIÓN

El deseo imposible del personaje principal en *Yerma* ahora está claro: a Yerma le encantaría tener un hijo, pero no consigue quedarse embarazada. Dimitri Verhulst agrega una parte a este deseo, una adición que ya revela el título de la obra: *Yerma vraagt een toefeling*. ‘Toefeling’ es una palabra flamenca y, según se define en la portada del libreto, tiene un triple significado:

1. Met tederheid verzorgen/ koesteren/ vertroetelen (cuidar con ternura).
2. Slaan, ranselen (golpear).
3. Tastend zijn weg zoeken (Buscar el camino a tientas). (Verhulst 4, las traducciones son mías).

En estas definiciones encontramos el doble deseo imposible de Yerma in *Yerma vraagt een toefeling*. Yerma no solo quiere un bebé (para cuidarlo con ternura, algo que ella está buscando ‘a tientas’), sino que también quiere la atención de su esposo, quiere que él la toque (=repetición + adición). Esto es lo mas evidente en la escena 4. Yerma pregunta: “Steek je vinger in mij” (Verhulst 34), como en toda la obra, ella nuevamente pide explícitamente estímulos sexuales. Si Jean se enoja en esta escena por la provocación, Yerma luego dice: “Toefel mij dan. Sla mij. Geef mij ransel, ik verdien het” (Verhulst 34). Después de que Jean la golpee, ella dice: “... Je hebt me aangeraakt, Jean. Ik ben blij. Het is een begin. Je hebt me aangeraakt en ik kijk al uit naar de volgende aanraking” (Verhulst 34). El motivo por el que Verhulst ha agregado esta parte al deseo original tiene que ver con la imagen de las mujeres descrita anteriormente. El deseo de tener hijos en el original se basa en la función social de la mujer: ser madre. Dado que ese no es el caso en la sociedad flamenca moderna, el deseo de tener hijos no es suficiente para acumular la tensión dramática. Las dos Yermas luchan. La lorquiana con su papel oprimido en el campo católico andaluz. La Yerma de

Verhulst lucha con su esposo, una lucha por un hijo, pero sobre todo una lucha por la atención. El asesinato final supone el fin del deseo imposible para ambas Yermas, pues ahora han hecho imposible su deseo para siempre: un hombre muerto no puede tener hijos ni tocarlas ('toefelt') nunca más.

FUNCIÓN DE LA ADAPTACIÓN

Finalmente quiero analizar las funciones de los ajustes, teniendo en cuenta las teorías expuestas:

Funciones de Paul Claes		Funciones de James S. Holmes	
<i>Constructiva</i>	<i>Destructiva</i>	<i>Conservación</i>	<i>Recreación</i>
- Preservación - Reconstrucción	- Transformación - Nuevo significado	- Exotización - Historización	- Naturalización - Modernización
Función de Linda Hutcheon			
<i>Adaptación transcultural</i> – actualizar, adaptar para la cultura del destino			

Podemos concluir que *Yerma vraagt een toefeling* es una adaptación destructiva (Paul Claes) y tiene la función de la recreación (James S. Holmes). Verhulst se ha hecho cargo de la estructura, los eventos y los temas básicos y los ha modificado para dar su propia versión nueva. El lugar, el tiempo, la estructura y los temas lorquianos han sido reemplazados por alternativas flamencas y modernas, como se puede leer en el análisis anterior. Ha conservado ciertos motivos y temas, pero los ha adaptado de una manera que se adapta a su propia visión.

La obra de Verhulst entra también en la función de Linda Hutcheon: la adaptación transcultural. Verhulst ha actualizado y adaptado la *Yerma* original para la cultura de destino, la cultura flamenca. Para hacer la obra atractiva para ellos, la trasladó a la sociedad flamenca moderna y jugó con los motivos y temas para hacerlos palpables al público flamenco. Podrán identificarse con una mujer que habla en su idioma, que vive en una ciudad flamenca, que discute con su esposo sobre el deseo de tener hijos y la atención

(sexual). Así como los españoles de la época de García Lorca podían entender el drama de una mujer estéril e inútil, atrapada en un sistema patriarcal.

CONCLUSIÓN

Esta investigación se basa en tres textos: la *Yerma* de Federico García Lorca (1934), la *Yerma* de Dolf Verspoor (1967) y la *Yerma vraagt een toefeling* de Dimitri Verhulst (2005). Después de una investigación teórica sobre la diferencia entre traducciones y adaptaciones, el concepto de adaptación y las funciones de las adaptaciones; fue posible investigar la función del texto de Verspoor. Aquí se encontró que la *Yerma* de Verspoor es una traducción interlingual, la *Yerma* lorquiana ha sido traducida del español a holandés, pero por lo demás es fiel al prototexto. Luego, se podría discutir la adaptación de Verhulst y la función de esta adaptación. El texto de Verhulst es una adaptación porque ha realizado cambios en el prototexto en varias áreas, en esta investigación se examinaron las adaptaciones en tres temas específicos: la tradición andaluza, la mujer y el deseo imposible. Por lo tanto, se puede encontrar una respuesta a la pregunta central: Partiendo de las teorías sobre la adaptación, ¿qué nueva lectura de la *Yerma* lorquiana da *Yerma vraagt een toefeling* de Dimitri Verhulst?

Lo primero que se nota sobre esta adaptación es que el lugar y el tiempo de la historia han cambiado. *Yerma* de Federico García Lorca se encuentra en el campo andaluz en el primer tercio del siglo XX. *Yerma vraagt een toefeling* tiene lugar en Bélgica, a principios del siglo XXI. También resultó que Dimitri Verhulst ha conservado en gran medida la estructura de la *Yerma* lorquiana, pero ha cambiado algunas partes notables. Pero la parte principal de este estudio es la comparación temática: mientras que la obra original trataba sobre una mujer estéril que se atasca entre los códigos del honor y los códigos de la conducta en el campo andaluz católico del primer tercio del siglo XX, la obra de Verhulst trata sobre la discusión entre un hombre que no quiere hijos y una mujer que sí. Una mujer que quiere la atención de su esposo y que desea que la toque. Verhulst hace un uso inteligente de los temas lorquianos ya existentes: el simbolismo campesino y el deseo de lo imposible, pero los procesa a su manera. El simbolismo campesino ya no es una metáfora de la infertilidad de la *Yerma*, sino un simbolismo que *Yerma* usa para describir a su esposo Juan/ Jean. La función de *Yerma* como mujer en la sociedad ya no juega un papel importante, es una mujer feroz que lucha por su propia opinión, hasta la locura. Y ya no solo tiene un deseo imposible, el deseo de tener hijos, quiere también que su esposo la toque. Es una obra sobre la lucha por la atención.

De esto se puede concluir que el texto de Verhulst tiene una función destructiva, es una recreación, una adaptación transcultural de una obra del año 1934. Verhulst ha adaptado la obra a su gusto, ahora es una versión de *Yerma* con la que el hombre flamenco actual puede identificarse. *Yerma vraagt een toefeling* es una adaptación que actualiza la obra española *Yerma* de Federico García Lorca y la hace atractiva para el público flamenco actual.

Para terminar, me gustaría referirme a las limitaciones de esta investigación y a otras posibilidades de estudio que se podrían tener en cuenta en el futuro. En primer lugar, cabe señalar que la comparación de tres textos como corpus de estudio resulta desbordante para una tesis de bachelor. Por ello, he tenido que privilegiar unos temas sobre otros. Hay muchos más temas en las obras que no he podido discutir. Por ejemplo, el segundo nivel de la honra, la visión del adulterio y la posición de Víctor en la versión de Verhulst. Por otra parte, esta investigación se ha basado en el libreto de las obras, no en su implementación escénica y las opciones para la puesta en escena. En las entrevistas de Verhulst sobre su obra, él siempre señala que la preparó junto con la directora Marijke Pinoy, quien se considera una amante de los niños, mientras que él mismo odia a los niños. Por lo tanto, esta dicotomía no solo se encuentra ficcionalmente en la historia, sino que también estaba literalmente presente en el proceso creativo. En un estudio de seguimiento, se podría incluir la propuesta escénica de Marijke Pinoy y su influencia sobre el texto dramático. En resumen, aún queda mucho por decir sobre *Yerma vraagt een toefeling*.

BIBLIOGRAFÍA

Babín, María Teresa. *Estudios lorquianos*. Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico, 1976.

Claes, Paul. *Echo's echo's: de kunst van allusie*. Vantilt, 2011.

Cloostermans, Mark. "Schrijver Dimitri Verhulst over zijn Lorca-bewerking". *De Standaard*, 01 juni 2005, <https://www.standaard.be/cnt/gtof99mr>. Accedido 18 juni 2020.

García Lorca, Federico. *Yerma*. Ed. Ildfonso-Manuel Gil. Cátedra Letras Hispánicas, 2018.

Gil, Ildfonso-Manuel, ed. "Introducción". *Federico García Lorca: Yerma*. Catedra Letras Hispánicas, 2018, pág. 9–33.

Gómez, María A. et al. *Juana of Castile: History of Myth of the Mad Queen*. Associated University Presse, 2008.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. Routledge Taylor & Francis Group, 2006.

Nieva De la Paz, Pilar. "Identidad femenina, maternidad y moral social: Yerma (1935), de Federico García Lorca." *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 33., no. 2, 2008, pág. 155-176.

Réthelyi, Orsolya. "Altijd opnieuw ergens schrijver worden: Gesprek met Dimitri Verhulst." *Filter Tijdschrift Over Vertalen*, 30 junio 2015, <https://www.tijdschrift-filter.nl/webfilter/dossier/verhulst/2015-01/altijd-opnieuw-ergens-schrijver-worden/>. Accedido 10 mayo 2020.

Six, Fred. "Yerma vraagt een toefeling; een Vlaamse hertaling." *Documenta*, vol. 24, no. 1, 2006, pág. 23-29, <https://doi.org/10.21825/doc.v24i1.10389>. Accedido 17 junio 2020.

Van den Broeck, Raymond. "Mogelijkheden en grenzen van het vertalend interpreteren." *Denken over vertalen*, editado por Ton Naaijken, Cees Koster, Henri Bloemen y Caroline Meijer. Uitgeverij Vantilt, 2010, pág. 333-348.

Verhulst, Dimitri. *Yerma vraagt een toefeling*. Sint-Joris, 2005.

Verspoor, Dolf. *Yerma: Tragisch gedicht in drie bedrijven*. Haagse Comedie, 1967.