
García Lorca visto por Bardem

RAFAEL UTRERA

Lorca, muerte de un poeta, de Juan Antonio Bardem, rompió en 1987 un tabú, mantenido durante cuarenta años de dictadura y diez de democracia: que Federico, poeta y dramaturgo, se convirtiera, por producción nacional, en personaje cinematográfico de nuestro cine y televisión. Hasta entonces, la industria española nunca había biografiado detalladamente al mitificado escritor convertido en paradigma de una generación tanto por las peculiaridades de su vida como por las circunstancias de su muerte. Por el contrario, antecedentes foráneos al testimonio patrio donde se hizo presente la figura de Federico son *Sonido negro, cante hondo*, de P. Luke (BBC, 1968) y *El asesinato de Federico García Lorca* (RAI, 1976), de A. Cane.

El título *Lorca, muerte de un poeta* responde tanto a un largometraje de duración estándar como a una serie de televisión integrada por seis capítulos. Ésta se proyectó completa, presentada oficialmente, en la 32 Semana Internacional de Cine de Valladolid (octubre, 1987). Los cinco capítulos de 55 minutos y uno de 80 fueron emitidos por Televisión Española en seis sábados correspondientes a los meses de Noviembre y Diciembre de 1987 y Enero de 1988. Con posterioridad, se ha repuesto por ambas cadenas de la televisión estatal y ha sido editada en vídeo doméstico para su venta. Por su parte, el largometraje, con una duración de 121 minutos, compuesto por los dos capítulos últimos, inauguró la XVIII edición del Festival Iberoamericano de Huelva (noviembre, 1987), el mismo día, 28, que Televisión Española emitía el primer capítulo de la serie. Igualmente, el 10 de diciembre de ese año fue presentado en Granada, con carácter de estreno, como reconocimiento a las facilidades encontradas para el rodaje y a fin de que los granadinos conocieran su final antes de su definitiva emisión televisiva. No ha tenido, obviamente, vida comercial, salvo presentaciones como las mencionadas.

Su rodaje *en cine y 35 mm* cataloga este título como genuino producto cinematográfico organizado en bloques para su emisión televisiva. Su estructura y composición está determinada por la línea cronológica propia de una biografía. Los títulos de los capítulos remiten a un sustantivo más una temporalización que orientan sobre los hitos fundamentales de la misma: *Impresiones y paisajes* (1903-

1918), *La Residencia* (1918-1923), *El amor oscuro* (1925-1928), *El llanto* (1929-1935), *Una guerra civil* (1935-1936) y *La muerte* (1936).

Los principales factores temáticos ofrecidos van desde el nacimiento de la vocación artística del futuro escritor en su primer contexto social y geográfico provinciano hasta el desarrollo de los hechos bélicos en la Granada de 1936 y su incidencia sobre la familia García Lorca. La cronología (1903-1936) queda distribuida desigualmente en el conjunto: en los cuatro primeros capítulos, síntesis de treinta años, se enfatiza sobre aspectos personales en su heterogéneo contexto; por el contrario, en los dos restantes, se ofrece el último mes de la vida del poeta conformándolo en función de trágicas circunstancias. Los cimientos literarios en los que se apoya la obra fílmica proceden de los libros publicados por Ian Gibson sobre la figura de García Lorca. Múltiples aspectos, desde personajes a situaciones, han sido verificados y publicados por el hispanista en el transcurso de sus investigaciones. Él mismo ha colaborado con el realizador en la elaboración del guión junto a Mario Camus que, ante la complejidad y extensión del mismo, contribuyó a poner, en palabras de Bardem, «un poco de orden» en el abigarrado conjunto de escenas escritas, reescritas, modificadas, etc.

Los componentes básicos de este singularísimo *biopic* necesitaban de imprescindible investigación, libertad de censura e interés personal de su autor. Este punto conlleva paralelamente a una toma de partido ante determinados factores problemáticos de la biografía; en tal sentido, los apartados *El amor oscuro* y *La muerte*, suponen la divulgación de unos planteamientos que, hasta entonces, ni el cine ni la televisión españolas habían mostrado. El tema de la homosexualidad lorquiana queda explícitado y puesto de manifiesto en el capítulo tercero; a su vez, la escenificación del fusilamiento, perteneciente al apartado sexto, la utiliza el director como *leit-motiv* para ofrecerla como introducción de cada capítulo; la reducción progresiva del número de planos acaba en escueto montaje sintético. Tres bloques componen este núcleo: la llamada de los condenados, la subida al camión que los transporta por los olivares de la madrugada y el fusilamiento por parte de agentes de asalto, falangistas, paisanos y guardias civiles. Bardem no prescinde de estos últimos a pesar de que su implicación no parece probada; del mismo modo, pone especial énfasis en otros aspectos: el interés personal de Ruiz Alonso por llevar a cabo la denuncia, la unánime actitud de la familia Rosales contra la detención del amigo, el juego político del comandante Valdés ante la familia de *camisas viejas*, el visto bueno de Queipo de Llano a las dubitativas consultas del *jefe de milicias*. Otros momentos de difícil constatación histórica han sido satisfactoriamente recreados; así, las secuencias de las visitas de la sirvienta Angelina a las dependencias carcelarias o los momentos previos al desenlace donde la participación en el juego de los *anaglifos* eleva la moral de los sentenciados. De este modo, la reconstrucción de los hechos se estructura tanto sobre aspectos *historiados*, la vida en La Residencia, la visita de Lorca a Cadaqués, las jornadas en el Ateneo sevillano, etc, como a aspectos *no historiados*, las conversaciones familiares en la Huerta de San Vicente, la estancia de Federico en casa de los Rosales, etc.

En el diseño de la producción, Bardem ha tenido especial empeño en conseguir tanto el parecido físico de los actores y su oportuna caracterización al personaje representado como la exigencia de ciertos escenarios acordes con la verosimilitud geográfica. La principal dificultad residió en localizar al intérprete de Federico, factor determinante para la existencia de la serie; similitud de rasgos y capacidad interpretativa se encontraron en el inglés Nickolas Grace quien resuelve satisfactoriamente las exigencias de un mitificado personaje cuyos rasgos ciclotímicos conjugaban tanto los momentos de euforia como los depresivos. Los paisajes familiares han sido verificados, en general, con la iconografía más verosímil mientras que la imposibilidad de reconstruir los urbanos ha obligado a su eliminación.

El procedimiento descriptivo se ha servido de una narración de hechos mediatizada por dos factores: la *voz en off* en su modalidad tanto de personal *monólogo interior* como informativa sobre aspectos históricos o generales; y documentos y documentales, ajenos a la *ficción*, complementarios y contextualizadores, tales como noticiarios y fragmentos de películas, que enuncian un específico clima cultural o justifican unos comportamientos vitales. Estos mecanismos dan, tanto a la serie como al largometraje, un evidente carácter didáctico que, lejos de convertirse en una rémora, contribuye a la clarificación de situaciones por cuanto determinados elementos de la peripecia cronológica obligan a ir más allá de la natural invención creadora. Junto a ello, otros recursos son utilizados como adjuntos narrativos que permiten, entre otros factores, mantener el *raccord* visual o auditivo y establecer la continuidad secuencial: el piano, es el nexo entre la visita a Baeza, el planteamiento familiar de los estudios musicales de Federico y su actuación en el centro cultural ante Fernando de los Ríos; del mismo modo, la radio cumple una polivalente función discursiva en su doble uso de emisor-receptor que tanto difunde *el parte* de guerra o la voz de Queipo de Llano como desde la Huerta de San Vicente permite contrastar las diferencias entre la información publicada por Unión Radio y la ofrecida por Radio Madrid; y el escrito elaborado en una máquina de escribir, con su elocución paralela, rememora el pasado lorquiano, en malévola interpretación, con un presente desgraciadamente dramático.

Como era de esperar, el impacto causado por la serie durante su emisión dio lugar a una respuesta a tono con su difusión y con los postulados que en ella se mantenían. La hemerografía así lo atestigua. Cuanto para Gabriel y Galán, en *El País* (1988, 28, I), era «estimable por muchos conceptos» para Muñoz Molina, en *Diario 16* (1988, 8, I), resultaba «más bien mediocre». A su vez, algún semanario ofrecía un conjunto de respuestas de familiares y amigos de Lorca a quienes la propuesta televisiva no había gustado. En opinión de *Abc*, (1987, 24, XII; 1988, 4, 9, 16, 20, 26, I; 9, 13, II) la serie mostraba «el espectro de un poeta» resuelto en «crónica libresca, desarrollada en un lenguaje cinematográfico bastante pobre»; por su parte, «las cartas al director» recogían protestas varias del lector que abominaba por incluir a la guardia civil en el fusilamiento, del hijo de Queipo de Llano que rechaza la intervención de su padre en los hechos, de Ian Gibson afirmando que la comunicación telefónica entre las capitales andaluzas se había reestablecido en aquella fecha. Y más allá de consideraciones personales, la

Asociación defensora del habla andaluza (Ideal (1988, 2, II) manifestaba su más enérgica protesta al haber prescindido, en la persona del poeta, de una de sus más significativas señas de identidad.

En resumen, *Lorca, muerte de un poeta* permite comprobar la idoneidad de una serie televisiva como formato para ofrecer una biografía, compleja en su composición y problemática en su resolución, y resolverla desde una personal visión no exenta de legítima reivindicación política.

R. Utrera
Universitat de Múrcia

RESUM

Tant la vida com l'obra de Federico García Lorca foren tabús per a la cinematografia franquista. L'etapa democràtica ha significat una revalorització que ha estat reflectida pel cinema nacional. L'obra de Juan Antonio Bardem, *Lorca, muerte de un poeta*, biografia del dramaturg granadí, constitueix el més significatiu document audiovisual creat pel cinema i la televisió espanyols sobre el personatge. En aquest treball s'aborden les dues variants existents, tant la sèrie televisiva com el llargmetratge, amb la finalitat de valorar l'enfocament de què ha estat objecte aquest andalús universal, i analitzar les coordenades temporals i espacials utilitzades, la reconstrucció de l'època, els ingredients històrics i literaris en joc, l'estructura seqüencial i la seva disposició, la resolució de moments oblidats per la historiografia, la «reconstrucció» de la mort i la personificació dels responsables, així com el ressò que se'n va fer la premsa. L'article proposa un apropament als elements que componen un *biopic* de destacat interès literari, realitzat per la televisió i el cinema espanyol dels vuitanta.

ABSTRACT

Both the life and the work of Federico García Lorca were considered taboo by the cinema under Franco's regime. Democracy has meant a reevaluation of both elements, which have been utilized generously by the nation's cinema. The work of Juan Antonio Bardem, *Lorca, muerte de un poeta*, a biography of the playwright from Granada, is one of the most significant audiovisual documents created by the Spanish TV and cinema on this illustrious personality. This paper analyzes both versions, a television series and a full-length film, with the aim of evaluating both the portrayal of this literary figure, of this universal Andalusian. We also attempt to evaluate the way the period is reconstructed, the historical and literary ingredients, the sequential structure and its arrangement, the resolution of moments that are not confirmed by written history, the reconstruction of his death and the personification of those responsible and the response of the contemporary press. We have attempted to perform a brief study of the elements that constitute a *biopic* of singular literary interest, which was created with the technical means available to the Spanish TV and cinema in the eighties.