

El más famoso autor de su tiempo. Autor y director teatral, ensayista, dibujante, compositor, folclorista, pianista, conferenciante, adaptador de textos clásicos o dramaturgista y, ocasionalmente, publicista. Es, sin duda ninguna, el autor español más conocido después de Cervantes.

Su aportación a la poesía y a la dramaturgia españolas son determinantes. Se ha afirmado que sus mejores poemas están en la línea de mayor altura expresiva de la poesía española de todos los tiempos. Se le coloca al lado de Juan de la Cruz y de Quevedo. Supo crear un nuevo tono para la poesía popular, para la gran tradición del Romancero. Sus poemas pre-lógicos o surrealistas como *Poeta en Nueva York* se cuentan entre las grandes aportaciones del surrealismo.

Su contribución al teatro es enorme, casi titánica para haber sido lograda en tan escaso tiempo. Consiguió un verdadero teatro poético, en las antípodas del que era oficial y considerado como de alta calidad en los años veinte y treinta. Partiendo de hechos reales, absolutamente comprobables —algunos incluso fueron noticias de prensa—, consiguió trascender, transmutar estos hechos en materia poética sin perder la virulencia denunciatoria que el solo hecho, contado como noticia, poseía. Dio una amplia resonancia al mundo del teatro de títeres, de tan larga y rica tradición en Andalucía. Logró el primer teatro surrealista español, un teatro que va paralelo a las mejores aportaciones plásticas de Salvador Dalí, Maruja Mallo, Remedios Varo y al cine de Buñuel-Dalí. Con todo, sesenta años después de asesinado, Lorca sigue siendo aún un rico, inaccesible y desconocido continente por descubrir.

Vida, asesinato y dimensión universal de Lorca:

Federico García Lorca perteneció a la generación del 27. Partiendo de la mejor poesía clásica española, de la música popular, del romancero y del teatro de Lope de Vega, creó una muy particular dimensión del teatro poético sin escapar nunca a la denuncia de la terrible realidad en que se hallaba inmerso su pueblo.

El 5 de junio de 1898 nació Federico García Lorca en el pueblo de Fuente Vaqueros, provincia de Granada. Fueron sus padres Federico García Rodríguez, hacendado de tierras de secano y de regadío, y Vicenta Lorca Romero, maestra.

Primeros pasos:

Los diez primeros años de su vida transcurrieron entre Fuente Vaqueros y Asquerosa (actualmente se llama Valderrubio). Frecuentó la escuela de su pueblo natal, de la que fue director, Antonio Rodríguez Espinosa. Cuando en 1908, éste se trasladó a Almería, Federico le siguió como alumno y allí pasó algunos meses. Empezó sus estudios de música.

Estudió música hasta 1916. En ese año murió su maestro Antonio Segura Mesa, que fue discípulo de Verdi. Federico era un pianista muy delicado y sensible a juzgar por los escasos documentos fonográficos que se conservan. Se dice que entre los planes de sus padres estaba enviarlo a estudiar a París.

En 1914, había empezado sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras y en la de Derecho en la Universidad de Granada. Cinco años después, ya definitivamente abandonada su voluntad de estudiar música, se traslada a Madrid, instalándose en la Residencia de Estudiantes. En la *Resi*, como habitualmente la llamaban, conoció a Salvador Dalí, Pepín Bello, Luis Buñuel, Emilio Prados, José Moreno Villa, José Antonio Rubio Sagristán, Ricardo Orueta... Se matriculó en 1920 en la Facultad de Filosofía y Letras. Frecuentó muchas tertulias literarias.

El primer estreno:

Estrenó ese mismo año un texto delicioso, demasiado avanzado para su época, *El maleficio de la mariposa*, dirigida por el gran director y autor Gregorio Martínez Sierra. Según cuentan algunos testigos, se le organizó ya previamente un pateo, que fue exagerado, descomunal, muy cruel. Federico soportó con gran entereza esta dura experiencia. Es importante señalar que todos los estrenos de Federico obtuvieron grandes reticencias y cuando se produjo el éxito, fue después de duras luchas y todo tipo de dificultades.

Cadaqués y la familia Dalí:

El 1925, fue a Cadaqués a pasar el verano invitado por la familia de Salvador Dalí. Conoció a Ana María Dalí con quien tuvo una muy especial relación. Descubrió el Mediterráneo y se fascinó con su luz y con la particular atmósfera de Cadaqués: "Este mar es mi mar, Ana María". Entabló relación con los movimientos vanguardistas de Cataluña. Leyó a la familia Dalí, Mariana Pineda y, un año después, publicó *Oda a Salvador Dalí* en la *Revista de Occidente*.

Federico, que en 1926 había dado una memorable conferencia en el

Ateneo de Granada titulada "La imagen poética de don Luis de Góngora", participó un año después en el homenaje a Góngora que tuvo lugar en Sevilla. Allí se ha convenido que se inició la llamada *Generación del 27*, una de las más importantes en la historia cultural española, una generación que para algunos estudiosos, constituye un segundo Siglo de Oro, al completar y potenciar a la generación anterior, la del 98.

En 1929 viajó a Nueva York, un poco escapando de los represivos ambientes del teatro profesional y de las relaciones, a menudo hostiles, contra su aportación poética y teatral. Necesitaba hacer un alto en su imparable camino de éxitos y conocer otras maneras de entender el teatro y la vida.

En una carta del 8 de agosto, el poeta escribió a su hermano Francisco. No tenía dinero. Su padre le mandaba cien dólares mensuales y él pidió que le cobrara y girara: "El dinero de mis libros para tener para ir a los teatros, cosa que me interesa enormemente, pues aquí el teatro es magnífico y yo espero sacar partido de él para mis cosas". En otra carta del mes siguiente, dijo que esperaba el dinero de la *Revista de Occidente* (sin duda, los de *Romancero gitano*): "pero ese dinero lo guardaré para ir al teatro, que aquí es muy bueno y a mí me interesa en extremo". Pasó, luego, una corta temporada en Eden Mills, con Philip H. Cummings, uno de sus mejores amigos.

"Todo lo que existe ahora en España está muerto":

Sin duda ninguna, Lorca asistió a las espléndidas revistas negras que se representaban en Harlem. Allí había teatros muy cerca de Columbia. Eran el Lafayette, el Lincoln y el Alhambra. En una carta a sus padres les comentó que "...la revista negra va substituyendo a la blanca... Cuando un actor blanco quiere absorber la atención del público se pinta de negro. Al Jolson. La gran carcajada del norteamericano —una carcajada desganada, violenta, casi ibérica— es arrancada siempre por un negro".

También vio teatro chino. Todo hace pensar que fue el de Sun Sai Gai en el Gran Street, al sur de Manhattan. Es probable que pudiera ver también a Mei-Lang-Fang, el más grande actor chino de este siglo, el creador que al asistir al mítico Congreso de Moscú, en 1936, obtuvo la admiración de Erwin Piscator, Bertolt Brecht, Konstantin Stanislavski, Lillian Hellman, Joseph Losey y, ayudaría a los primeros a encontrar los principios de la teoría de la llamada *distanciación* o efecto de alienación, base del teatro épico y del teatro anti-ilusionista.

Todas estas importantes experiencias le llevaron a escribir: "Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se acaba para siempre. No hay otra solución".

En Nueva York y, más tarde, en Cuba, Lorca restañó las heridas que como dice Ian Gibson le produjeron las “amargas experiencias con Salvador Dalí y, luego, su rotura con Emilio Aladrén, así como el hecho de tener que llevar, a consecuencia de su homosexualidad, una vida doble”. Recordemos que, antes de que Lorca viajara a Nueva York, se produjo el distanciamiento, físico y afectivo de Dalí y que Aladrén entró en relación con Elonora Dove, la inglesa con quien se casó en 1931. Lorca llegó a Estados Unidos sintiéndose, además, traicionado por Dalí y Buñuel, quienes a su juicio quisieron satirizarlo en *Un chien andalou*, película que no había podido ver todavía, pero de la cual tenía precisas noticias y cuyo guión pudo leer pronto en diversas revistas. Esta desazón cuaja en varios poemas del ciclo neoyorkino —especialmente, tal vez, en *Fábula y rueda de los tres amigos*— y, con mucha probabilidad, formó el sustrato del que surgió *El público*.

Es importante tener en cuenta estos hechos y lo que comentó Juan Larrea en México. Fue el primero que se atrevió a hablar de la homosexualidad de Lorca en relación a un gran poema, *Poeta en Nueva York*, de la grave crisis que sufrió antes de ir y durante su estancia en Nueva York. Esta cuestión ha sido olvidada incluso en la actualidad. J. Alfaya se escandalizó en la mítica revista *La Calle*, en 1980, de que Ángel del Río no mencionara para nada el tema homosexual a propósito de *Poeta en Nueva York*. En 1988, en una excelente emisión de TVE, coetáneos, amigos y colaboradores de Lorca parecían querer negarlo o, como mínimo, olvidarlo.

En La Habana se serenó. Reencontró allí su Andalucía, pero en otra dimensión. Los mismos colores, la misma arquitectura, una idéntica posición ante la vida. Allí conoció a los personalísimos hermanos Loynaz: Dulce María, la gran poetisa galardonada con el Premio Cervantes en 1992, Flor y Carlos Manuel. Con Flor tuvo una relación de gran ternura, parecida a la que sintió por Ana María Dalí. Ella negó años más tarde que estuvieran enamorados, arguyendo: “Federico era feo, muy feo, pero tenía un gran magnetismo”. Gracias a Flor se recuperó la auténtica versión de *Yerma*, con el final que Lorca quería, en donde Yerma mata a Juan de una dentellada en la yugular. Ese final, por lo visto, Lorca lo cambió por consejo o petición de su madre Doña Vicenta.

Es un hecho que Lorca quedó tan fascinado por Cuba que fue por unos pocos días y se quedó durante unos meses. Estuvo un año fuera de España. Cuba le inspiró estas consideraciones: “El barco se aleja y comienzan a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América Española. ¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? Es el amarillo de Cádiz, con un grado más, el rosa de Sevilla, tirando a carmín, y el verde de Granada con una leve fosforescencia de pez”.

A su regreso se dedicó al Teatro Universitario. Con La Barraca trató de encontrar esos públicos populares que tanto le habían emocionado en las

revistas negras que había podido ver en Harlem.

En 1933 estrenó *Bodas de sangre*. Consiguíó un éxito extraordinario. Se llegó a las treinta y ocho representaciones. Fue su primer éxito de taquilla y el comienzo de su libertad económica tan ansiada. Luego, viajó a Buenos Aires. Allí estrenó varias obras y dirigió *La dama boba*, de Lope de Vega. Tuvo éxitos enormes. Con motivo de las cien representaciones de *Bodas de sangre* en Buenos Aires, sus amigos le dieron un homenaje.

Los enigmas del asesinato de Lorca:

Siguieron los éxitos en Madrid y Barcelona. El 13 de julio de 1936 viajó a Granada. Fue asesinado en Viznar, parece ser que el 19 de agosto. No se sabe dónde está enterrado. Se contó en 1995, en ocasión de los Premios Lorca, que llevaba un brazalete de oro. Quizá por esto se podría reconocer excavando en las fosas comunes. Pero como alguien de la familia dijo, quizá sea mejor no saber dónde están sus restos. Todo fue y sigue siendo demasiado doloroso.

Se han dado diversas explicaciones, según las épocas, sobre la muerte de Lorca. Venganza de los guardias civiles, venganza de los homosexuales vergonzantes de Granada que no le perdonaban sus invectivas, ni su franqueza, desidia o delación de los hermanos Rosales. La mayoría de estas versiones con el tiempo se han ido derrumbando. La mayor injusticia se cometió con el gran poeta Luis Rosales, que tuvo un comportamiento modélico. Siempre calló para no decir quien fue realmente la persona que sin querer denunció dónde estaba escondido Federico que fue en casa de la familia falangista de los Rosales. Dulce María Loynaz siempre explicó la verdad y defendió a Rosales.

Hubo demasiadas gentes y grupos interesados o cómplices de la muerte de Lorca. Posiblemente fue un alto crimen de Estado. Una eliminación fría y muy meditada desde las altas esferas del poder. Las últimas hipótesis y documentos van en ese sentido (Gibson, Bardem, José Antonio Rial...).

En un artículo modélico y valiente, "El pensamiento de Federico" de Charles Marcilly, publicado en *ABC*, en ocasión del cincuenta aniversario de su asesinato, propuso un acercamiento a la ideología real de Federico que "constituye una denuncia ejemplar de los crímenes a la marginación. Marginación de la libertad de invención poética simbolizada por los gitanos del *Romancero*. Marginación de la fantasía juvenil y femenina en *La zapatera prodigiosa*.... Marginación patética, socialmente determinada, la de *Doña Rosita la soltera*... Marginación psicológica y fisiológica de la maternidad frustrada de *Yerma*... Marginación familiar de las hijas de Bernarda... Marginación colectiva, fruto amargo de la explotación económica y del racismo, la de los negros de Harlem en *Poeta en Nueva York*, en el ghetto de la música..."

En esta perspectiva contestataria general es como hay que interpretar la denuncia de la marginación más dolorosa y personal, la del amor homosexual que se confiesa en los poemas del *Diwan del Tamarit* y los *Sonetos del amor oscuro*, para llegar a su cumbre de libertad expresiva en la escenificación provocativa del "teatro imposible" sin representar.

Esta actitud de protesta y acusación contra un orden moral, que resulta también un orden político, da pleno sentido a la participación de Federico en todas las manifestaciones antifascistas de los años treinta.

Quién era quién en el llamado Teatro Poético:

Eduardo Marquina (1879-1946), representante del llamado *Teatro Poético inspirado* en temas históricos, co-dirigió con Federico García Lorca el estreno de *Bodas de sangre*. Fue un representante del autor para el star-system. Cuando Marquina estrenó con la Xirgu, *La ermita, la fuente y el río*, le sacaron en hombros a la calle. La gran actriz catalana le estrenó varias obras suyas y le hizo diversos encargos como *Alimaña* (1919), en el que dio un tipo complejo de mujer enferma con el que se lució la Xirgu. Realizó la adaptación de *La niña de Gómez Arcos* de Calderón de la Barca (1922), en la que la Xirgu fue Dorotea. Tradujo *Los sabios no ven* de François de Curel, *Fidelidad* de Josep Maria de Sagarra y *Elektra* de Hugo von Hofmannsthal.

García Lorca le entregó el manuscrito de *Mariana Pineda* para que lo diera a la Xirgu. Marquina se demoró, pero fue la gran cuentista cubana Lydia Cabrera quien agilizó el trámite. Ya el texto en su poder, Margarita Xirgu aconsejó el estreno, por lo que cuenta Rivas Cherif: "Ayer, después del gran éxito de *La ermita, la fuente y el río* se desbordó (él, no el río) en elogios a tu persona con Margarita Xirgu. No dejes, pues, de escribir a los tres (Xirgu, Margarita Nelken que también hizo de valedora y Marquina). Marquina afirmó que se cortaba la mano derecha si la obra no era un clamor en Hispanoamérica". Marquina, en colaboración con Hernández Catá escribió *Don Luis Mejía, el hijo del diablo*, estrenada en 1925, una curiosa variante del mito de Don Juan. *Fuente escondida* (1931), drama en verso, es considerada como una de sus obras más acabadas. El crítico Díez Canedo dijo que el personaje principal era el verso, un verso corto, octosílabo de romance o aconsonantados, y una escena de romancillo. Fue uno de los grandes triunfos de la Xirgu. Fue Marquina quien llevó el manuscrito de *Bodas de sangre* por voluntad de Federico a Josefina Díaz de Artigas. Él no quiso, aconsejado por algunos amigos, que ella —Margarita— lo estrenara. La gran actriz tuvo un gran disgusto. En 1965, José Montero Alonso publicó *Vida de Eduardo Marquina*.

José María Pemán (1898-1980), dramaturgo, conferenciante, poeta y articulista, en 1933 estrenó *El divino impaciente*, obra emblemática para la

derecha española. Fue el mismo año del estreno de *Bodas de sangre*. Encontramos dos obras que simbolizan el enfrentamiento de las dos Españas. Cultivó el teatro histórico en verso, *Cuando las Cortes de Cádiz* (1934), *Cisneros* (1934), *La Santa Virreina* (1939). Esta obra fue ya el símbolo o norte de lo que debía ser el teatro del franquismo. El propio Pemán escribió en el programa: "La gran lección de España fue aquella de sentarse / sobre las piedras milenarias y / las tumbas: y estarse allí consigo misma y Dios". Escribió, durante la Guerra Civil, una obra de propaganda, *De ellos es el mundo* con Fernando e Isabel de protagonistas. Fue uno de los representantes del teatro oficial y consiguió grandes éxitos como *La casa* (1946). A finales de los cincuenta pareció cansarse de tanta oficialidad y dio un curioso giro a su producción. Escribió dos excelentes obras, muy divertidas y con cierto sentido del descaro: *Los tres etcéteras de Don Simón* (1958) y *La viudita naviera* (1960).

Luis Fernández Ardavín (1891-1962), autor prolífico y seguidor de la estética de Eduardo Marquina, cultivó el drama histórico en verso. De su producción destacan *La dama del armiño* (1927), *Doña Diabla* (1925) y *La cantaora del puerto* (1927). El crítico Díez Canedo comentó sobre su obra: "De puro espontáneo parece un improvisador. Improvisación en el desarrollo de los temas, en que, con algún estudio y reposo, evitaría lunares hartos visibles".

Lorca y el Cante Jondo:

Durante las fiestas del Corpus Christi, se organizó en Granada un "Concurso de Cante Jondo" subvencionado por el Excmo. Ayuntamiento de Granada y organizado por el Centro Artístico y Literario. Tuvo lugar la noche del 13 al 14 de junio de 1922 en la Placeta de San Nicolás del Albaycín (escrito con y, en el programa). Hubo sesiones de prueba eliminatoria los días 10, 11 y 12 anteriores. Se repartieron 8.500 pesetas en premios. De la mano de Manuel de Falla, Federico adquirió la mayoría de edad poética gracias a que el gran músico lo sumergió en un mundo hasta el momento apenas entrevisto, el mundo de la anti-retórica popular, de su intimidad pura y viva. Aquello que en *Bodas de sangre* se llamará *la raíz del grito*. Bajo el influjo del Concurso de Granada escribió el Poema del Cante Jondo. Algunos de los poemas fueron leídos por Federico en una manifestación que recogía los fondos para la *Fiesta*. En esa fiesta estuvieron Manuel Torres, *El Niño de Jerez*, y Don Antonio Chacón, el gran califa del cante. Estuvo en el jurado, junto al maestro Falla, el gran guitarrista Andrés Segovia. Bailó La Macarrona y los grandes gitanos del Sacromonte, La Gazpacha, La Cachucha, Frasquito el Hierbabuena, El Tenazas...

Granada se llenó de ilustres visitantes. Fue el maestro Falla quien encargó a Federico la conferencia que dio el 19 de febrero de 1922 en el Centro Artístico de la ciudad.

A Manuel Torres, Federico se lo volvió a encontrar, en Sevilla, en la casa de Pino Montano de Ignacio Sánchez Mejías. Federico se emocionó al ver entrar a Manuel Torres, *el Niño de Jerez*, al que había conocido en el Concurso de Granada. Torres cantó, "parecía un ronco animal herido, un terrible pozo de angustia", explicó Rafael Alberti. Alguien le preguntó: "¿De dónde sacas las palabras de tus cantos?", parece ser que les contestó que no sabía ni leer ni escribir.

Federico García Lorca, gran director teatral:

Es el momento de la recuperación del teatro imposible de Lorca, pero también es ahora el momento de afirmar que posiblemente él puso las bases de la moderna puesta en escena. Fue un creador teatral total. Los escasos documentos fílmicos que se conservan de alguna representación de La Barraca nos lo confirman.

Es muy revelador que el gran historiador italiano Silvio D'Amico le quisiera hacer una entrevista y comentara: "Lo que realmente valga su Barraca aún no lo sé; pero si alguien debe ocuparse de él en la historia de la escena europea, y le llama a Gordon Craig, apóstol, a Stanislavski, maestro, a Reinhardt, mago, a Copeau, asceta, a Piscator, demonio o que sé yo, García Lorca, entre todos estos peces gordos, será *el muchacho*".

Es curioso que lo compare con los grandes creadores teatrales del siglo XX, no con los autores. En Buenos Aires montó, con gran éxito, *La dama boba* para la Compañía de Ana Franco. Colaboró en *El amor brujo* de Falla con La Argentinita, La Macarrona, La Malena y con La Fernanda en la Residencia de Estudiantes. Dirigió su *Bodas de sangre* y toda la época de La Barraca, donde no sólo hizo de director y de formador de actores sino que ejerció de "dramaturgo" o adaptador crítico. Por ejemplo, en *El caballero de Olmedo* cortó las tres convencionales escenas finales, las de la venganza. Montó, asimismo, *Fuenteovejuna* interesándose sólo por la parte social, montando sólo sesenta escenas. El resto de los textos clásicos los dio siempre íntegros. Puso en marcha, con carácter parecido al de nuestros teatros independientes de los cincuenta, los Clubes teatrales. En el Anfístora, donde encontró a Pura Ucelay, intervino en los ensayos de *Así que pasen cinco años*, descubriendo a Germana Eysel, luego, Germaine Montero —que estrenó *Madre Coraje* en París con Jean Vilar—, Andrés Mejuto, Ana María Noé, Luis Arroyo —realizador cinematográfico en *Dulcinea* de Gaston Baty—, su hermana Ana Mariscal y Félix Navarro.

Una de las máximas de Federico como director era la valoración del cuerpo humano: "Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada intérprete de lo que va por dentro".

En el programa de televisión *Derecho a discrepar*, en 1988, Luis Rosales afirmó que Lorca fue un gran director: "El director que puso a punto la escena española".

El teatro en la época. Federico y la modernidad. Su lucha contra el teatro de su tiempo. El Teatro Imposible:

Francisco Umbral, en uno de sus comentarios periodísticos, situó la verdadera aportación creadora de Federico García Lorca y cómo la entendemos en este final de siglo. Lo hizo un poco de pasada y en ocasión de la publicación de un último libro de Lorca *Antología modelna*. Umbral escribió: "Lorca utilizaba *modelno* burlándose de la pronunciación defectuosa de algún amigo, y la broma funcionó entre el grupo, pero fue eso, una broma de clase y minoría. García Posada (que es quien se encargó de editar los materiales-pastiche de Lorca) ha hecho aquí, como de costumbre, un trabajo intuitivo, preciso y precioso, levantando todo un andamiaje intelectual y sabio a partir de unos someros materiales inéditos del genio" ("Los placeres y los días", *El Mundo*, 23-12-1995). Umbral que es uno de los críticos literarios contemporáneos más profundos no duda en calificar de *genio* al gran poeta andaluz.

En 1995 se ha publicado *Antología modelna* y se ha podido ver la exposición de Dalí-Lorca *Los putrefactos*, en la Residencia de Estudiantes y en la Huerta de San Vicente en Granada. En estos últimos años se han ido publicando diversos materiales suyos que permanecían inéditos como *Teatro inédito de juventud* a cargo de Andrés Lorio Olmedo (1994) o su *Teatro inconcluso* que la Universidad de Granada dio a conocer en 1987.

Por fin el teatro más arriesgado, el teatro surrealista o pre-lógico de Federico se representó adecuadamente en España (temporada 1985-86) y se ha asistido a una recuperación de esos textos admirables para los que el público español y también las gentes del teatro de su tiempo, no estaban preparados para entender y saber representar. Lorca, en esta parte de su producción, se adelantó más de medio siglo a su público, a la crítica al uso y a las gentes del teatro español.

La aparición en *ABC* de *Sonetos de amor oscuro* —impropio, inadecuado título—, nos descubrieron otro poeta, otro Lorca. Un poeta dolorido y esencial que muy poco tenía que ver con los excesos neo-populistas de *Romancero gitano*.

Podríamos hablar de dos Lorcas, de varios Lorcas, pero, sobre todo, del Lorca que publicó y se representó con éxito en vida del autor y el Lorca que quedó escondido. Esa poesía y ese teatro en el que Lorca hablaba desde su herida, desde su marginalidad, desde su homosexualidad. Hay una parte en la que se esconde su problema y otro en el que quiere aceptarlo y trascenderlo poéticamente. Ese Lorca que ahora recuperamos está, en relación a

su nivel creativo y adulez expresiva, junto a creadores de la talla de Jean Genet, Rainer Werner Fassbinder y Pier Paolo Pasolini.

Si realmente Lorca ha sido uno de los genios de este siglo XX, ha pagado muy caro haberse adelantado a su tiempo histórico, a la sensibilidad y a los gustos de su época. Hubo un intento desesperado por parte de Lorca de colocar al teatro español a la hora de la vanguardia europea. A finales de los años veinte y en la década de los años treinta, el teatro de vanguardia era el dadaísta, el surrealista, el futurista y el expresionista. En Alemania el expresionismo, en Italia y la URSS el futurismo. El dadaísmo, que había nacido en Suiza, se había ido internacionalizando.

Cuando Lorca escribía *Así que pasen cinco años*, *El público* o *Comedia sin título*, estos textos eran contemporáneos de las grandes piezas vanguardistas de autores alemanes o franceses que representaban en aquellos años: Roger Vitrac, Raymond Roussel, Jean Cocteau y Georg Kaiser.

Mandó uno de esos textos a su amiga y admiradora Margarita Xirgu y ella le dijo que no podía estrenarlo porque no lo entendía. Cuando leyó la obra *El público*, notó que el auditorio de "élite", el de sus propios amigos —los hermanos Loynaz en La Habana y sus próximos en Madrid— no le entendían. Por eso, cuando él mismo intentó estrenar *Así que pasen cinco años*, en la primavera de 1936 en el Club Teatral Anfistora, según testimonio de la gran actriz y gran directora cinematográfica Ana Mariscal que interpretaba el papel de maniquí, Lorca "quería que su *Así que pasen cinco años* la estrenásemos en el Teatro de La Latina, frente al Mercado de la Cebada; decía que estaba seguro de que las verduleras la entenderían mucho mejor que todos los cursis que se las daban de entendidos y eruditos. Eso se lo he oído decir yo. Y creo que tenía mucha razón. El lenguaje del arte no pasa por el conocimiento sino por las venas".

Debió de ser muy doloroso para Federico esta incompreensión, esta no conexión con sus mejores amigos. Es revelador lo que cuenta Flor Loynaz: "De sus obras yo prefiero *Yerma*; y mi hermana *Doña Rosita la soltera*, pero *El público* nunca nos pareció interesante. Recuerdo que cuando nos leía un pasaje de la obra que decía "cuando pusieron la cabeza cortada sobre la mesa del despacho, la situación se hizo insostenible. Había necesidad de romper (...)", Carlos Manuel y yo rompimos a carcajadas, sin que a Federico pareciera importarle demasiado, porque continuó leyendo el manuscrito.

En el fondo es muy posible que una carta de Dalí le diera la clave. Él había hecho un teatro y una poesía que era renovadora pero que nunca estaba a la hora europea. Conviene recordar que el teatro español era un páramo estéril de una zafiedad intelectual muy considerable. Poder imponer sus productos de teatro poético ya fue una proeza, pero Dalí sabía, y el propio Lorca también, que debía hacer un teatro y una poesía acorde con la pintura suya, la de Joan Miró, la poesía de J.V. Foix, la pintura de Maruja Mallo... Después

de la publicación y del gran éxito de *Romancero gitano*, Dalí le mandó una carta donde le decía (la transcribimos respetando el original): “Me es imposible coincidir en nada a la opinión de los grandes puercos putrefactos que lo han comentado... El día que pierdas el miedo, te cagues en los Salinas, abandones la Rima, en fin el arte como se entiende entre los puercos, harás cosas divertidas, orripilantes, crispadas, poéticas como ningún poeta ha realizado... Te invito a lanzarnos en el vacío. Yo ya estoy en él desde hace dos días, nunca había tenido tanta seguridad”.

Dalí intuyó el problema y Lorca después de su experiencia americana decidió que debía crear desde planteamientos más arriesgados. Este teatro llamado imposible y que ahora ya se representa con normalidad en todos los mejores escenarios subvencionados y universitarios del mundo, incluso en su Granada natal, era con el que conseguiría su mayor y más alta aportación.

Lorca-Dalí y los putrefactos:

Los putrefactos fue un proyecto de Dalí y Lorca en el que colaboraron Pepín Bello, Luis Buñuel y Rafael Alberti. Los dibujos eran de Dalí, el texto que debía redactar Lorca parece que nunca llegó a ser escrito.

Antonina Rodrigo, en su espléndido libro *Lorca-Dalí. Una amistad traicionada*, nos recuerda que la palabra significó todo lo caduco, lo muerto, lo anacrónico. Salvador y Federico popularizaron la palabra. Podía ser el equivalente del “carroza” actual. Sobre esta cuestión, Alberti escribió: “Dalí cazaba putrefactos al vuelo, dibujándolos de diferentes maneras. Los había con bufandas, llenos de toses, solitarios en los bancos de los paseos. Los había con bastón, elegantes, flor en el ojal, acompañados por la *bestia*. Había un putrefacto académico y el que sin serlo lo era también. Los había de todos los géneros: masculinos, femeninos, neutros y epicenos. Y de todas las edades. El término llegó a aplicarse a todo: a la literatura, a la pintura, a la moda, a las cosas, a los objetos más variados, a cuanto olía a podrido, ya por aquellos días molestaba e impedía el claro avance de nuestra época. Azorín, por ejemplo, ya por aquellos días —cosa injusta— era para nosotros un putrefacto. Y no digamos nada de un Ricardo León, de un Emilio Carrere o de pintores como Benedito Eugenio Hermoso, Sotomayor... S.M. Alfonso XIII era también un putrefacto. Y el Papa”.

Luis Buñuel empleó la palabra en un documento histórico, una carta a León Sánchez Cuesta (10-2-1926): “Excuso decirle que en España hay campo virgen para un cineasta. Lo hasta ahora existente es tan putrefacto que aleja de la pantalla a cualquier hombre de sensibilidad”

Biografía:

- 1898-1913: Aprendió a leer y escribir con su madre. En septiembre de 1909 se trasladó a vivir a Granada y empezó sus estudios en el Colegio del Sagrado Corazón.
- 1915: Mientras estudió en Granada, hizo amistad con Melchor Fernández Almagro, Manuel Ángeles Ortiz, Antonio Gallego Burín, Ismael G. de la Serna y Juan Cristoba.
- 1916: Primera excursión universitaria: Baeza, Úbeda, Córdoba y Ronda con el catedrático Martín Domínguez Berrueta. En Baeza (Jaén) conoce a Antonio Machado. En octubre-noviembre, segunda excursión a El Escorial, Ávila, Salamanca, Zamora, Santiago de Compostela, La Coruña, Lugo, León, Burgos y Segovia.
- 1922: Conferencia "El Cante Jondo" en el Centro Artístico de Granada. En junio se celebró el Concurso de Cante Jondo organizado por Manuel de Falla, Ignacio Zuloaga y Federico García Lorca.
- 1923: El 5 de enero, en su casa de Granada, primera representación de su Teatro de Cristobalico. Se licenció en Derecho por la Universidad de Granada. Primeros intentos como dibujante.
- 1924: Conoció al pintor Gregorio Prieto y éste le presentó a Rafael Alberti.
- 1925: Estancia en Cadaqués. Según Alberti fueron los días más felices en la vida de Federico.
- 1926: Leyó en Granada la conferencia Homenaje a Soto de Rojas (poeta granadino del siglo XVII).
- 1927: Participó en el homenaje a Luis de Góngora que se celebró en Sevilla con motivo del tricentenario de su muerte.
- 1929: En junio viajó a EEUU, antes pasó por París, Oxford y Londres. Se instaló en la Universidad de Columbia. Coincidió en Nueva York con Ángel del Río. Tras visitar Vermont y las montañas Catskills, volvió a Nueva York donde se encontró con Dámaso Alonso, León Felipe, Ignacio Sánchez Mejías, La Argentinita y José Antonio Rubio Sacristán.
- 1930: Viajó a Cuba. Visitó Cienfuegos, Caibarián, Pinar del Río, el Valle de Yumurí, Varadero y Viñales pero le impresionó y fascinó, especialmente, Santiago de Cuba. Conoció a Lezama Lima, Alejo Carpentier, Dulce María y Flor Loynaz y Juan Marinello.
- 1933: En verano se embarcó rumbo a América del Sur. Acompañó a Lola Membrives. Conoció a Pablo Neruda. Ambos realizaron un homenaje a Rubén Darío.

- 1934: Estancia en Montevideo, donde dio conferencias y asistió al homenaje al pintor Rafael Barradas.
- 1935: En septiembre Federico conoció en Santander a Silvio D'Amico, uno de los más grandes historiadores del Teatro.
- 1936: El 19 de agosto murió asesinado en Viznar (Granada). Enterrado en una fosa común, sus restos no han sido hallados.

Obra:

- 1917: Publicó en febrero en el *Boletín Artístico de Granada* un artículo en el que conmemoró el centenario del nacimiento de José Zorrilla.
- 1918: Publicó su primer libro *Impresiones y paisajes*. Lo dedicó a su maestro de música Domínguez Berrueta.
- 1921: Publicó *Libro de poemas*, su primer libro de poesía. Adolfo Salazar lo saludó calurosamente en el diario *El Sol* de Madrid.
- 1927: Publicó el libro *Canciones en Litoral*, en la editorial que dirigía Manuel Altoaguirre y Emilio Prados.
- Estrenó, con decorados de Salvador Dalí, *Mariana Pineda* en el Teatro Goya de Barcelona.
- Exposición de dibujos en las Galerías Dalmau de Barcelona, organizada por el crítico de arte Sebastià Gasch y otros amigos.
- 1928: Fundó con un grupo de amigos la revista *Gallo*. Aparecerían sólo dos números. Proyectó en Granada, con un gran escándalo, diapositivas de Joan Miró y Salvador Dalí.
- 1930: La Compañía de Margarita Xirgu estrenó "la versión de cámara" de *La zapatera prodigiosa* en el Teatro Español de Madrid.
- 1931: Publicó *Poemas del Cante Jondo*.
- 1932: Fundó y dirigió, con Eduardo Ugarte, el Teatro Universitario La Barraca. La primera actuación fue en Burgo de Osma.
- 1933: Estrenó *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. La Compañía de Lola Membrives estrenó en Buenos Aires *Bodas de Sangre*, *Mariana Pineda* y *La zapatera prodigiosa*.
- 1934: En mayo regresó a España. En Madrid le ofrecieron un banquete. El 11 de agosto murió en Manzanares, cogido por un toro, Ignacio Sánchez Mejías.
- 1935: Leyó *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* con motivo de las cien representaciones de *Yerma* en el Teatro Español de Madrid.

Margarita Xirgu estrenó *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* en Barcelona.

- 1936: Publicó *Primeras canciones*. Leyó el 21 de junio, en casa de los Condes de Yebes *La casa de Bernarda Alba*. La obra se estrenaría el 8 de marzo de 1945 en el Teatro Avenida de Buenos Aires por la Compañía Margarita Xirgu. En España se estrenó el 10 de enero de 1964 en el Teatro Goya con dirección de Juan Antonio Bardem y decorados de Antonio Saura.

Fechas demasiado olvidadas. Primeros textos sobre Lorca. Estrenos primeros:

- 1936: Publicación de *Bodas de sangre* en la revista *Cruz y Raya* en Madrid.
- 1937: *Los títeres de cachiporra* bajo la dirección de Felipe Lluch Garín en el Teatro de la Zarzuela.
Estreno de *Bodas de sangre* en Nueva York con dirección de Bitter Olander.
- 1938: Estreno de *Noces de sang* con dirección de Marcel Herrand en el Théâtre de l'Atelier de París. Germaine Montero fue la novia. El novio fue André Roussin.
- 1945: En el número 3 de la revista *Cuadernos de Teatro* de Granada se publica un fragmento de *Bodas de sangre* y un artículo de Miguel Cruz Hernández titulado "La técnica dramática de Federico García Lorca".
- 1945: Estreno de *La Casa de Bernarda Alba* en el Teatro Avenida de Buenos Aires por la Compañía Margarita Xirgu (es el único acontecimiento que se valora).
- 1948: *Yerma* interpretada por Ana Mariscal en Barcelona.
- 1950 (primeros meses): Ana María Noé representa en Madrid *Doña Rosita la soltera*.
- 1950: Roberto G. Sánchez publica en Madrid *García Lorca, estudio sobre su teatro*.
- 1951: Eusebio García Luengo publica *Revisión del teatro de Federico García Lorca* en la Ed. Política y Literatura, Madrid.
- 1952: Ángel del Río publica *Vida y obras de Federico García Lorca* en *Estudios Literarios* de Zaragoza.
- 1957: Charles Marcilly publica en el número de enero de la revista *Neo-*

Latines de París, "Enfin la verité sur Lorca" (Por fin la verdad sobre Lorca).

- 1958: *La Casa de Bernarda Alba* se estrena en el Teatro Stanislavski de Moscú con decorados y figurines de Alberto Sánchez.
- 1960: Francisco Olmos García publica en el número de mayo de la revista *Neo-Latines de París*, "García Lorca y el teatro clásico".
- 1962: Se estrena *Bodas de sangre* con dirección de José Tamayo y decorados de José Caballero, con Paquita Rico y Pepita Serrador. *ABC* habla de *catástrofe*.
- 1963: *Bodas de sangre* en el Teatro Barcelona por la Compañía de Maritza Caballero y dirección de Alberto Cavalcanti. Se presenta en Madrid en 1964. También en el Théâtre Athenée de París. Posiblemente la mejor versión española de la obra.
- 1965: *I protagonisti García Lorca* por Rafael Alberti. Fascículo de la colección *I protagonisti della Storia Universale*. Roma.
- 1967: Gabriel Cacho publica *Encontro com García Lorca na Casa de Alberti* en la revista *Vozes*, n. 1, 1961.

BODAS DE SANGRE

Tragedia en tres actos y siete cuadros

El primer acto está compuesto de tres cuadros. El segundo y tercer acto por dos cuadros cada uno.

ACTO I

CUADRO PRIMERO. Habitación pintada de amarillo. La Madre y el Novio inician la obra con un diálogo. El Novio dice a la Madre que va a la viña y le pide la navaja de la Madre. Ésta hace todo tipo de reflexiones sobre la navaja y otras armas que ya mataron a su marido y a su hijo. Hablan de la Novia y la Madre teme quedarse sola. El Novio le pide que les acompañe pero la madre le responde que no puede dejar solos a su padre y a su hermano en sus tumbas. No quiere que entierren a uno de los Félix, uno de la familia de los matadores, a su lado. Después de comentar que llevan tres años de noviazgo, la Madre acepta la pedida al domingo siguiente.

Sale el Novio y llega la Vecina que habla de un accidente laboral de un vecino al que una máquina le cortó los dos brazos. La Madre le pregunta a la Vecina por la Novia, quiere saber si tuvo algún novio antes que su hijo. La Vecina le dice que sí pero la tranquiliza, ella sólo tenía quince años y él lleva dos años casado con una prima de ella. El Novio fue Leonardo, el de los Félix, de la familia de los matadores de sus dos hombres.

CUADRO SEGUNDO. Habitación pintada de rosa, con cobres y ramos de flores populares. Una mesa con mantel en el centro. Es de mañana. La Suegra de Leonardo mece a un niño y le canta nanas que son contrapuntadas por la Mujer de Leonardo. Éste entra y les habla del caballo al que tiene que poner continuamente herraduras nuevas. La Mujer y la Suegra se extrañan de lo sudoroso y agotado que tiene siempre al caballo. Llega una muchacha que cuenta a la Suegra todas las riquezas que han comprado para la boda que será dentro de un mes. Cuando se lo comentan a Leonardo contesta agriamente. La Suegra canta una canción de sangre: "La sangre corría más fuerte que el agua". Vuelven a recitar la nana, pero la Mujer lo hace muy dramáticamente.

CUADRO TERCERO. Interior de la cueva donde vive la Novia. Al fondo cruz de flores rosa. Por las paredes abanicos, jarros y espejos pequeñas. Las puertas redondas y con cortinajes.

Llegan a pedir la Novia. Sale el Padre y hablan de las propiedades de las dos familias y de las cualidades de los novios. Conviene que la boda será el jueves siguiente. Sale la Novia y toman unos refrescos. Cuando salen la Novia queda con la criada. No muestra ningún interés por abrir los regalos que han traído. Después de una pausa la criada le pregunta si oyó la noche anterior el ruido de un caballo. Le dice que era Leonardo. La Novia lo niega. Se oye un caballo y la Novia tiene que aceptar que es Leonardo.

ACTO II

CUADRO PRIMERO. Zaguán de la casa de la Novia. Es de noche. La Novia sale al fresco para que la criada la peine y le pruebe la corona de azahar. La Novia se muestra abatida pero confiesa que ya se ha comprometido. Se oyen unos aldabonazos. Es Leonardo. Llega a caballo mientras su mujer se acerca por el camino. Leonardo pregunta si el Novio trajo el azahar. Sale la Novia en enaguas y con la corona de azahar puesta. Leonardo le pregunta que ha sido él para ella. Le recuerda su pobreza. La criada conmina a Leonardo que se vaya enseguida. Nadie se ha despertado aún. La Novia, al oír la voz de Leonardo comenta que es "como si bebiera una botella de anís y me durmiera en una colcha de mora".

Llegan los primeros invitados que cantan a la Novia. Luego sale ella con traje negro mil novecientos. Las muchachas la besan. Entra después el Novio que le pregunta porqué eligió aquellos zapatos que lleva. Ella responde que porque son más alegres. Entra la Mujer de Leonardo y luego éste. La Madre del Novio, al ver a Leonardo, se disgusta. El Padre de la Novia le recuerda que es día de perdones. La Novia pide al Novio que vayan pronto a la Iglesia. Salen todos. Quedan Leonardo y su Mujer. En una escena muy agria ella le dice que se niega a ir sola a la ermita.

CUADRO SEGUNDO. Exterior de la cueva de la Novia. Entonación de blancos, grises y azules fríos. El decorado debe tener duros acentos de paisaje de cerámica popular. La criada arregla copas y bandejas. Canta canciones

con acentos trágicos e inquietantes. Cuando llegan la Madre y el Padre les informa que Leonardo y su Mujer llegaron los primeros. La Madre, de nuevo, recuerda sus muertos asesinados. Llegan todos los invitados, ramas enteras de familia. Todo el acto es un animado cruce de figuras. En un momento, la Novia ve como Leonardo pasa por el fondo. El Novio intenta abrazarla pero ella se muestra arisca y como muy asustada. Entra la Mujer de Leonardo preguntando por él. De repente nadie encuentra a la Novia y a Leonardo. Ella había aducido que tenía un golpe en las sienes y que quería echarse en la cama un poco. Será después de un momento de consternación cuando la Mujer de Leonardo les dice que han huido a caballo: ¡Iban abrazados como una exhalación!

La Madre pide un caballo para su hijo. Ella irá detrás. Habla de los bandos. Su familia y la de la Novia: "Tú con el tuyo y yo con el mío".

ACTO III

CUADRO PRIMERO. Noche en un bosque de troncos húmedos. Oscuridad.

Aparecen tres leñadores, como un coro trágico y hablan de la suerte que pueden correr los amantes que están cercados. Uno de ellos dice que deberían dejarlos. Sólo si sale la Luna podrán encontrarles. Invocan a la Luna que está asomando. Salen y aparece la Luna vestida de leñador joven. Trae la cara blanca. Ella dice que no podrán escapar y pide entrar en el pecho de alguien para calentarse. Cuando desaparece, todo vuelve de nuevo a la oscuridad y entonces entra una Mendiga cubierta de tenues paños verdeoscuros que dice estar cansada. Lamenta que se vaya la Luna pues los amantes se acercan: "Aquí ha de ser y pronto". Vuelve la Luna y le dice que tiene que dar luz, mucha luz donde están los amantes. La Luna sólo desea que tarden mucho en morir. Entran el Novio y el Mozo 1. El Novio habla con la Mendiga (la Muerte nos aclara Lorca esta segunda vez). Es ella quien les informa que los amantes están saliendo de la colina. Se ofrece para enseñarles el camino. Salen.

Intervención trágica de los leñadores. Entran Leonardo y la Novia. Ella quiere que él escape. Finalmente se enfrentan juntos a sus ajusticiadores.

CUADRO SEGUNDO. Habitación blanca con arcos y gruesos muros con sentido monumental de Iglesia. Todo blanco, ni un solo gris, ni una sombra. Casa de la Madre.

Dos muchachas comentan que nadie volvió de la boda. Aparecen la Mujer y la Suegra de Leonardo angustiadas. La suegra ordena a la nuera que se encierre en su casa "a envejecer y a llorar". Salen y entra la Muerte que informa a las muchachas de lo sucedido con delectación, "los dos cayeron y la Novia vuelve".

La escena queda vacía y entran la Madre y una vecina. La Madre ahora podrá dormir sin que la aterren las escopetas o el cuchillo. Aparece la Novia con un manto negro. La Madre le dice que lllore pero en la puerta. Cuatro galanes traen a los muertos en el aire. La Madre y la Novia se refie-

ren, en los versos finales, al cuchillito que apenas cabe en la mano pero que penetra frío en las carnes asombradas hasta la raíz oscura del grito.

Destacados:

1— “Tengo en mi pecho un grito siempre puesto de pie a quien tengo que castigar y meter entre los mantos”.

2— “Ha llegado otra vez la hora de la sangre”.

3— “El aire va llegando duro, con doble filo”.

4— “¡Hay muerte que sales!

Muerte de las hojas grandes”.

Análisis de la obra

La acción ocurre en varios lugares. La acción se sucede en un intervalo de cinco o seis días. Hay una rotura como de teatro simbólico y abstracto en el primer cuadro del acto tercero.

Este cuadro de gran originalidad y riesgo queda muy cerca de los mejores hallazgos del llamado “teatro imposible” de Federico y recoge algunas de las novedades expresivas de *El maleficio de la mariposa*.

Hay que señalar que la obra que nos ocupa es, y pretende ser, una tragedia. Federico se alegró mucho que en el tercer montaje de *Bodas de sangre*, Margarita Xirgu, siempre tan admirablemente arriesgada, aceptó poner en todos los impresos relacionados con la obra la palabra tragedia. En aquellos años, y ahora también y quizá más, faltaba que alguien anunciara una tragedia para que el público no acudiera. Hay que recordar que durante nuestro siglo XIX hubo una inflación de tragedias que nunca fueron tales, sino melodramones pseudo-románticos, encorsetados y acartonados. Fue el género que heredaría y potenciaría Echegaray hasta sus últimas consecuencias, hasta llegar a agotar a su público.

Lorca, en una entrevista a *L'Instant* que su gran biógrafa Antonina Rodrigo ha exhumado, lo tenía muy claro: “Se trata de un verdadero estreno. Ahora verán la obra por primera vez. Ahora se representará íntegra. Imaginaros que ya han colocado en los carteles el nombre real con que había bautizado la obra *Tragedia*. Las compañías bautizaron las obras como dramas. No se atreven a poner tragedias. Yo, afortunadamente, he topado con una actriz inteligente como Margarita Xirgu, que bautiza las obras con el nombre que deben bautizarse”.

Los elementos trágicos vienen dados desde el principio, la Madre se desespera y aterra cuando su hijo pide la navaja que ha de servir para cortar uvas: “La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó” y, más tarde: “Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre”. Luego la Madre, de manera obsesiva y siempre en contraste con las alegrías ambientales, recuerda como mataron a su marido y a su hijo. La obra en este sentido tiene una linealidad implacable. El *fatum* viene dado por la Madre y por

la pasión que une a Leonardo y la Novia. Será la Mendiga, con la ayuda de la Luna, dos personajes míticos y abstractos, quienes llevarán los acontecimientos hasta el fin previsto, intuido en la premonición inicial, a través de la Madre. Hay por ello una cierta falta de unidad de tono en toda la tragedia. El verso queda muy justificado en los coros En el de los leñadores es de una grandeza trágica impresionante pero, a menudo, el salto brusco de un tipo de prosa, mas o menos poética, al verso queda muy difícil de resolver por los actores y el director. Este inconveniente resulta más acusado en *Yerma*. Es sorprendente que Lorca en *La Casa de Bernarda Alba*, la más formalmente perfecta de sus obras, la más "matemática" (es palabra que usaba Lorca) casi no recurra a los poemas ni a la versificación.

Como señaló muy acertadamente José Monleón, los fragmentos en verso daban a la obra un tono de alejamiento, de alienación, de lo que de forma inexacta se ha denominado *distanciación*. Por un lado, le impide caer en el falso ruralismo ambiente. Por otro, con el vaivén expresivo lograba situar al espectador en otro clima que el gran crítico explicó así: "¿No introduce este último (el verso) inevitablemente, por su ruptura, una dimensión que saca al espectador de cualquier actitud pasiva y limitada a la contemplación de un documento de la vida real?"

No hay que olvidar que Lorca trasciende el *documento*. Un documento terrible, la expresión de la más negra de las Españas, del más hondo y profundo Sur. El hecho real, contado por Ángeles García y Antonio Torres, en *El País* en 1985, resulta aún hoy en día lacerante. Las consecuencias igual. La novia real ha vivido encerrada años y años sin ver prácticamente a nadie. El crimen, si es como lo cuenta, fue por dinero, un crimen entre hermanas. Lorca no quiere rehuir el aspecto terrible y alucinante de relato, pero lo transmuta en materia poética. Parece ser que ya conoció las primeras variantes del romance, muy bello, que surgió a raíz de los hechos.

En esta historia, Lorca vuelca toda su ternura en el enclaustramiento de la mujer andaluza. Francisca, la novia real, quedó coja por un golpe del padre en la cuna para que callase. El padre quedó tan traumatizado por su acto que le cedió todas sus tierras y la mimó. Ella pudo ejercer su sensibilidad, dedicándose a bordar y a tareas delicadas. Aunque luego, el romance y las gentes del pueblo se volvieron contra ella. Su trágica historia, su último intento por conocer el amor y la felicidad, no podían dejar de inspirar ternura al gran poeta granadino que creó algunas de las figuras femeninas más universales, por terribles y entrañablemente andaluzas, del teatro español.

El crimen de Níjar

Todo empezó en el cortijo de El Fraile, el 22 de julio de 1928. Debían casarse Casimiro Pérez Pino y Francisca Cañada Morales. Él tenía veintiséis

años y ella veinticinco. El crimen pasional, base de *Bodas de sangre* ocurrió en Níjar, a 32 kilómetros de Almería. Francisca dejó plantado a su novio, horas antes de que se celebrara la boda, ya de madrugada. Huyó con Francisco Montes Cañada, su primo, a lomos de una mula. En el camino de la Serrata, cuando estaban a unos ocho kilómetros, Francisco cayó muerto a tiros, con tres balazos en la cabeza. A ella, intentaron estrangularla, se hizo la muerta y logró salvarse. La ceremonia de la boda de Casimiro y Francisca debía ser a las tres de la madrugada del día 23 de julio en la localidad cercana de Fernán Pérez. Parece ser que el propio padre de Francisca la ayudó a subir a la mula. Fueron inculpados, Francisca y su padre, el tío Frasco. Permanecieron tres días encerrados en Níjar bebiendo agua como único alimento. Nadie culpó a Casimiro porque siempre estuvo acompañado por los invitados de la boda. Carmen, la hermana de Francisca, casada con Francisco Pérez Pino, se presentó voluntariamente junto a su marido ante la justicia y se declararon culpables, si bien él declaró que no apretó el gatillo del arma, pero que tenía quien lo hiciera, que él no tenía revólver y que habían llevado otro, del que no podían decir el nombre, porque le mataría a él y a su familia. Pérez Pino, luego apodado *El Criminal*, pasó siete años en la cárcel. Al salir, murió poco después de tifus. Carmen estuvo presa quince meses. En el pueblo donde surgió el romance que aún se canta hoy en día, se contaba que fue Carmen quien disparó e intentó estrangular a la hermana sin participación del marido. Otros hablan de un misterioso personaje que huyó al extranjero. Francisca, la novia, nunca acusó a nadie y como se cuenta en los periódicos de la época, reconoció las voces de los acusados. Éstos iban enmascarados.

José Luis Gómez, con su Compañía, representó en 1985 en el Teatro Cervantes de Almería el suceso real. Acudieron familiares del novio y sus nietas. Los novios, a pesar de vivir en ese momento, no acudieron al estreno. Nunca más volvieron a verse a pesar de vivir separados por unos veinticinco kilómetros. Él en el pueblo pesquero de San José y ella en El Hualix. Casimiro Pérez Morales se casó con Josefina Segura y tuvo dos hijos.

Es curioso que Francisca, llamada Paquita, *La Coja*, no sólo tenía este defecto sino que era muy poco agraciada físicamente. En el romance la consideran muy fea.

Las dos hermanas sólo se vieron una vez. Cuando Paca cayó enferma y, pese a la oposición de la sobrina con quien vivía, Carmen consiguió entrar en la habitación de la enferma y le pidió perdón. Francisca la perdonó pero le pidió que nunca más volviera a la casa.

Personajes

En esta obra hay una ausencia prácticamente total de psicologismo. A la tragedia y al auto sacramental no le convienen las explicaciones, los vaivenes y los recovecos del alma. Más que personajes son figuras abstractas, exponentes de los males de la sociedad española.

La Madre: El más definido de los personajes es el de la Madre. Presiente la tragedia. Recuerda los tres años de compañía, de plenitud sexual con el marido. Es una fiera herida, dispuesta, preparada para la venganza. Acechando siempre. Aunque puede que toda ella sea ternura, se prohíbe mostrarla. A menudo queda un tanto esquemática: continuamente, de manera obsesiva, va recordando las muertes que ha vivido. Es resorte, bisagra, máscara de tragedia, más que personaje. Es la madre eterna, la Madre mediterránea, la Madre dispuesta a luchar contra todas las dificultades. La guardiana de la moral y del honor. En ella se incluyen resonancias calderonianas y de todo el teatro mediterráneo. Por eso, su personaje para algunos va unido a la máscara de Irene Papas, la gran presencia de la Grecia rural y ancestral en la pantalla. Irene Papas fue la Madre en aquella sensible y acertada película marroquí de Ben Barka. Es la Madre por excelencia.

La Luna y la Muerte: El personaje más conseguido es la Luna. Aunque Lorca quería que fuera "un leñador joven con la cara blanca", cabe pensar que alguien debió aconsejarle de que no fuera así. Pensar que un hombre joven, vestido de campo y con la cara blanca dijera: "¡Déjame entrar! ¡Vengo helada!" o "¡Quiero entrar en un pecho / para poder calentarme!", era pedir demasiado para la época. Parece ser que fue Santiago Ontañón quien alertó de los posibles peligros, sabiendo de los fantasmas y obsesiones sexuales del español medio de los años treinta, sobre todo pensando en los pateos organizados que había sufrido el teatro de Lorca. En el primer estreno, que dirigió el propio Lorca, el papel de Luna lo interpretó una mujer, que precisamente no gustaba a Federico como actriz, pero fue una mujer. En las innumerables representaciones que se han hecho en estos últimos años ha sido siempre mujer. Ahora es tiempo, quizá, de volver a la acotación inicial. Hay quien dice que Lorca quería un hombre para interpretar a la Muerte. La idea del leñador que ostenta el hacha fatídica que corta las vidas humanas es un gran acierto.

La Luna: El personaje trágico por excelencia. Un símbolo, el *fatum* o, mejor dicho, el instrumento del *fatum*. Es el más original y conseguido. Su complemento, la Muerte o la Mendiga es más convencional. Sigue siendo la Muerte en su vertiente implacable, pero más bondadosa. No en la dimensión casoniana, pero siempre un personaje amable. Ella redondea, precipita lo que la Madre intuye: las muertes. Es el símbolo de la fatalidad. La Luna y ella quiebran el realismo de la obra.

Leonardo: En la versión de Ontañón y en la de Lorca-Marquina lleva siempre una vara de mimbre. Es el único personaje definido. Algo cobarde, pero luchador; no emprendedor, pero capaz de arriesgar en un último esfuerzo. Es el único que tiene nombre propio. Por familia se le supone batallador y peleón pero no sabe ir adelante con la hacienda de la familia. En el fondo es presa de todos los resquemores y es capaz de gran crueldad con la mujer, a la que somete a duras afrentas. Pero cuando todo está en contra

sabrá aceptar ir hasta el final, hasta el encuentro con el otro cuchillo.

La Novia: La Novia es una figura temblorosa y decidida. Se halla perdida y se ve arrastrada por los hechos sin darse casi cuenta. Con pocas pinceladas define Lorca toda una suma de inquietudes, todo un juego de contradicciones. Es la más definida psicológicamente aunque lo sea sin pretenderlo demasiado. El Novio es muy desdibujado, un elemento narrativo necesario. Mayor interés tiene la criada, la vecina y el coro de muchachas.

Esquema de personajes

La Madre: Madre del Novio marcada por la muerte de su marido y de su otro hijo.

La Novia: Prometida del Novio cede a la pasión de Leonardo y huye con él.

La Suegra: Suegra de Leonardo es testimonio del abandono de su hija por parte de éste.

La Mujer de Leonardo: Es víctima del comportamiento de Leonardo que la maltrata durante la obra.

La Vecina: Vecina de la Madre. Sus confidencias ponen los antecedentes de la relación entre Leonardo y la Novia.

Leonardo: Desencadenante de la tragedia al huir con la Novia cegado por la pasión.

El Novio: Víctima del amor oculto entre Leonardo y la Novia. Sólo la muerte de Leonardo puede salvar su honor.

El Padre de la Novia: Ajeno a todos los acontecimientos es el contrapunto a la obsesión de la Madre del Novio.

La Luna: Figura simbólica que encauza el desenlace trágico.

La Mendiga (La Muerte): Como la Luna mueve los hilos ocultos de la tragedia.

Leñadores: Coro trágico.

Mozos y Muchachas: Acompañantes de la acción.

RICARD SALVAT, ENRIC CIURANS I NÚRIA SALVAT