

AULA DE TEATRO

14

Cuadernos de Estudios Teatrales



Seminario de Estudios Teatrales

Federico García Lorca. El Hombre y su Misión

IAN GIBSON



La Barraca y Federico García Lorca

LLUIS PASQUAL

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA, DEPORTES Y PROYECCIÓN EXTERIOR

TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTÁBRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

1999

IAN GIBSON

(1939)

Ian Gibson, nacido en Dublín, es hoy ciudadano español y uno de los hispanistas más conocidos mundialmente. Llegado a Granada en 1965 con el objetivo de escribir una tesis doctoral sobre las raíces del universo poético de Federico García Lorca, no imaginaba que terminaría redactando un libro sobre el asesinato del poeta. Pero así fue. Publicado en 1971 por Ruedo Ibérico, la mítica editorial española del exilio parisiense, *El asesinato de García Lorca* ganó en 1972 el prestigioso Premio Internacional de la Prensa de Niza, y fue traducido a más de diez idiomas. Prohibido en la España de Franco, aun así pasó masivamente la frontera, ante la rabia e impotencia del régimen.

Este texto, ya clásico, ha sido llevado al cine por Marcos Zurinaga, con Andy García en el papel del poeta y el título de *Muerte en Granada*. Gracias a ello la magia del poeta y la tragedia de su desaparición han conmovido a un gran público antes ajeno a su mundo, a la vez andaluz y universal.

Después de historiar el asesinato de García Lorca, Gibson emprendió la magna tarea de escribir la biografía completa del poeta, radicándose a estos efectos en España en 1978. El libro se publicó en dos tomos entre 1985 y 1987 y luego en distintas ediciones extranjeras, cosechando un notable éxito de crítica y de lectores. En 1998, año de la conmemoración del centenario del nacimiento del poeta, la editorial Plaza y Janés publica la edición más actualizada y completa, *Vida, Pasión y Muerte de Federico García Lorca 1898-1936*. En el camino vieron la luz otros trabajos, relacionados con el contexto histórico del poeta, entre ellos *En busca de José Antonio*, *La noche que mataron a Calvo Sotelo*, *Paracuellos: cómo fue* y *Queipo de Llano*.

Paralelamente con sus trabajos de investigación, Ian Gibson ha llevado a cabo en España y en el extranjero una intensa actividad periodística, además se congratula de vivir hoy en la patria chica del poeta, cuya muerte empezó a investigar hace ya más de treinta años, siendo una de sus mayores satisfacciones haber sido nombrado, en 1995, delegado de cultura y medio ambiente de su municipio, El Valle, ubicado a caballo entre Granada y el Mediterráneo.



Seminario de Estudios Teatrales

Federico García Lorca. El Hombre y su Misión

IAN GIBSON



La Barraca y Federico García Lorca

LLUIS PASQUAL

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA, DEPORTES Y PROYECCIÓN EXTERIOR

TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

1999

Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Vicerrectorado de Cultura, Deportes y
Proyección Exterior.
Teatro

Tfnos.: 95 213 11 25 - 95 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

Director de Edición:
Francisco J. Corpas

Coordinan:
Francisco Valcarce y Francisco J. Corpas

Este catorceavo Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro, se terminó de imprimir en la imprenta IMAGRAF de Málaga y se realizó su presentación pública dentro de los actos de la XXIX edición de la Feria del Libro de Málaga, el viernes 4 de junio de 1999.

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.1.34-6.221

Introducción

Con este número 14 de los Cuadernos de Estudios Teatrales, colección singular dentro del panorama teatral español y que concitó la colaboración de las Universidades de Cantabria y Málaga, además de la Escuela Superior de Arte Dramático de esta ciudad, se cierra el ciclo dedicado a la ingente figura de Federico García Lorca, completándose así la obligada aportación efectuada desde estas páginas al centenario del genial poeta y dramaturgo granadino.

A los nombres de Antonio Sánchez Trigueros y Juan Antonio Bardém, se suman ahora los de Ian Gibson y Lluís Pasqual, personalidades imprescindibles en cualquier aproximación a la vida y obra de García Lorca. El primero de ellos, insigne hispanista –irlandés de nacimiento y español de vocación y nacionalidad desde 1984–, ha dedicado buena parte de su vida a estudiar, indagar e investigar todas las circunstancias y aspectos que conformaron la trayectoria vital del autor de *Bodas de sangre*. Desde su primer libro, *El asesino de Federico García Lorca*, hasta la magna biografía compuesta por dos voluminosos tomos, Gibson ha ido siguiendo los pasos del poeta por España, Estados Unidos, Argentina y Uruguay, hasta convertirse en uno de los máximos especialistas en Lorca.

El trabajo que publica ahora estos Cuadernos, *F.G.L. El hombre y su misión*, es una modélica síntesis de los amplísimos conocimientos que posee. A través de cinco capítulos, denominados sugerentemente calas como si se trataran de pedazos de una fruta jugosa, de sondas que recorren la profundidad de una herida o de paisajes escarpados de una geografía humana, escala al fin y al cabo de un apasionante viaje, el escritor hispano-irlandés realiza una sentida y documentada travesía por algunas estaciones esenciales en la existencia y universo lorquianos: la Granada natal, el compromiso social, el amor, Nueva York y la República.

Por otro lado, para cualquier mínimo aficionado al teatro, Lluís Pasqual no necesita presentación alguna. Se trata, sin duda, de uno de nuestros principales hombres de escena, un director que ha recorrido un itinerario profesional de una brillantez apabullante. Desde sus inicios en el Teatre Estudi de Reus y en el Grup d'Estudis Teatral d'Horta, esta catalán universal, al frente de instituciones tan prestigiosas como el Teatre Lliure, el Centro Dramático Nacional o el Théâtre de l'Europe, ha ido confeccionando una carrera ejemplar jalonada por varios hitos en la reciente historia teatral de nuestro país. Uno de ellos, para muchos el mayor de todos, lo constituye el estreno absoluto, en 1986, de *El público*, uno de los textos más apasionantes de García Lorca, en donde éste inventó una nueva formulación del hecho teatral, un "teatro bajo la arena" que construyera una inédita estructura orientada a conmover las amodorradas conciencias de los espectadores de los años treinta. Se trata de la obra de su autor más alejada de los tópicos y lugares comunes que en torno a él se han fabricado y, por tanto, de la que goza de una mayor vigencia, elevándose al más alto rango de la contemporaneidad dramática.

Federico soñó en *"El público"* una pesadilla delirante en torno al amor, el teatro y la muerte, erigió un monumento a la capacidad de sugerencia del arte escénico y trazó las líneas más precisas sobre la atracción del enigma y la seducción del abismo. Con este imposible poema dramático que llegó hasta nuestros días incompleto, aunque inteligentemente restaurado por la competente labor de Rafael Martínez Nadal, Lorca nos dejó una precisa huella de su inagotable talento.

La puesta en escena que realizó Lluís Pasqual supuso un acontecimiento cultural de primera magnitud que hizo justicia a un ingente esfuerzo de la imaginación para llenar de luz las sombras de un misterio. Sobre un espacio que remitía a una surreal playa azul, o a un alucinante desierto, o a un insinuante paisaje lunar, el director creó un subyugante espectáculo en el que se respiraba un inusual aire de renovación y se apreciaba la sinceridad con que fue abordada la complejidad extrema del texto.

En este Cuaderno Lluís Pasqual se introduce en el marco de La Barraca de Federico, como el espacio escénico donde con una "profunda intuición" García Lorca se adelanta de nuevo en el tiempo y redescubre desde su propia práctica, el Teatro que ya él sabía poéticamente escribir y así "enseñarlo a los demás" con dos claros objetivos llevar el Teatro al pueblo y que se convierta en un arte de todos.

Desde los ámbitos del estudio documentado y de la práctica escénica, áreas fronterizas unidas por el común denominador de la investigación, se presentan estos dos trabajos, con los que los responsables de los Cuadernos de Estudios Teatrales esperamos haber contribuido, aunque sea modestamente, a desentrañar las claves de la creación lorquiana, y aspiramos también humildemente, a continuar derribando paredes para que el teatro ocupe el lugar que merece en la sociedad. Hacemos nuestras las palabras del Director en *"El público"*: "Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse viendo, por sus propios ojos, que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre".

Francisco Valcarce

Director del Aula de Teatro de la Universidad de Cantabria.

Federico García Lorca. El Hombre y su Misión

Ian Gibson

Federico García Lorca. El hombre y su misión

Primera cala: «Granada, su Granada»

En 1931, poco antes de la llegada de la República, Lorca declaró:

“Yo creo que el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos: del negro, del judío, del gitano... del morisco que todos llevamos dentro”.

Granada es una ciudad trágica, una ciudad de alma ausente. Fue percibida así por los románticos, que la descubrieron a principios del siglo XIX, con Chateaubriand y Washington Irving a la cabeza, y fue percibida así por Federico García Lorca. Último baluarte del Islam en España al entregarse a los Reyes Católicos en 1492, Granada se había convertido a lo largo de los siglos en una de las sociedades más avanzadas de Occidente, caracterizada por una convivencia de tres culturas única en el mundo. Todo acabó con la Toma en 1492. Para empezar, a los judíos, estimados en unos 20.000, se les dio la opción de decidir en cuatro meses entre la conversión al cristianismo o el destierro. La gran mayoría se fueron. El barrio judío luego fue destruido. Hoy, muy pocos granadinos saben donde estaba ubicado.

En cuanto a los musulmanes, los terminos de las **Capitulaciones** eran generosos, y Fernando e Isabel les dieron su palabra de respetar su religión, sus costumbres y sus propiedades. ¿Engaño? Tal vez. En unos pocos años todas, de todas maneras, las promesas se olvidaron. Para finales del siglo la elección era conversión al catolicismo o destierro. Se cerraron los baños públicos, se echaron abajo los minaretes y el fa-

nático cardenal Jiménez de Cisneros quemó en una hoguera los libros de la famosa universidad musulmana de Granada, estimados en unos 80.000.

Después de la caída de Granada, y la política de **purificación étnica** -antecedente de la SOLUCION FINAL DE LOS NAZIS- y de repoblación que le siguió, la represión, la persecución y la suspicacia se convirtieron en elementos permanentes de la vida española. Los cristianos nuevos, los moriscos, los criptojudíos y los criptomusulmanes temían permanentemente por su vida, y **disimular** se convirtió en manera de ser. Recordemos las palabras de Peribáñez en *Peribáñez y el comendador de Ocaña*:

“Yo soy un hombre aunque de villana casta
limpia de sangre y jamás de mora ni de hebrea manchada”.

La decadencia de Granada empezó en seguida; el comercio decayó, la horticultura se abandonó. A diferencia de Sevilla, conquistada dos siglos antes y, con el Descubrimiento, uno de los puertos más florecientes de Occidente, el reino de Granada se convirtió de repente en poco más que una provincia, y una provincia pobre. Había perdido su alma. Por ello Lorca canta en «Baladilla de los tres ríos»:

Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino.
Por el agua de Granada
Sólo reman los suspiros.
¡Ay amor que se fue
por el aire!
¡Ay amor que se fue y no vino!

La última entrevista conocida de Lorca se publica en *El Sol* de Madrid, el 10 de junio de 1936. Se trata del diario liberal más leído de España. Conduce la entrevista el famoso caricaturista Luis Bagaría, a quien se le ocurre preguntarle a Lorca por la Toma de Granada en 1492. Lorca insiste en contestar por escrito. Quiere tener la absoluta seguridad de que, en momentos de intensa crispación política, con asesinatos diarios y el temor a un inmediato golpe militar, sus palabras se reproduzcan literalmente. Bagaría le pregunta:

-¿Tú crees que fue un momento acertado devolver las llaves de tu tierra granadina?

-Fue un momento malísimo, aunque digan lo contrario en las escuelas. Se perdieron una civilización admirable, una poesía, una astronomía, una arquitectura y una delicadeza únicas en el mundo para dar paso a una ciudad pobre, acobardada; a una 'tierra del chavico', donde se agita actualmente la peor burguesía de España.

Decir esto entonces en *El Sol* era todo un reto, no sólo a la burguesía granadina del momento sino a la España fascista que preparaba la destrucción de la democracia. Y lo que vino después:

-¿No crees, Federico, que la patria no es nada, que las fronteras están llamadas a desaparecer? ¿por qué un español malo tiene que ser más hermano nuestro que un chino bueno?

-Yo soy español integral, y me sería imposible vivir fuera de mis límites geográficos; pero odio al que es español por ser español nada más. Yo soy hermano de todos y execro al hombre que se sacrifica por una idea nacionalista abstracta por el solo hecho de que ama a su patria con una venda en los ojos. El chino bueno está más cerca de mí que el español malo. Canto a España y la siento hasta la medula; pero

antes que esto soy hombre del mundo y hermano de todos. Desde luego no creo en la frontera política.

1492 dividía entonces, y sigue dividiendo en no poca medida, a los españoles. Parece ser, además, que todavía no se explica clara y objetivamente, en las escuelas, como fue la Edad Media española. Hace poco tiempo llamó mi atención en *El País* el titular: «LA MAYORÍA DE LOS LIBROS DE TEXTO TERGIVERSAN LA HISTORIA DE AL-ANDALUS, DICE UN ESTUDIO DE ARABISTAS». Según tal estudio, elaborado por tres arabistas y publicado por Asuntos Exteriores, hay en los libros de texto actuales una marcada tendencia a «**eludir una mención expresa y profundizada de la herencia musulmana**» y a minimizar la tragedia que supuso la expulsión. El manual para 3º de BUP de la editorial SM de 1989, por ejemplo, califica a los moriscos de «**quiste inasimilable**». En Granada se sigue celebrando la Toma cada dos de enero. Los socialistas, con tiempo de sobra, no modificaron la fiesta. El Partido Popular se niega a cambiarla. Una plataforma con más de 2.000 firmas la quiere «reciclar» como afirmación de la convivencia y reivindicación de una España culta, plural y tolerante. El presidente Aznar no está de acuerdo. El 14 de enero de 1996 declaró:

“El alcalde de Granada, Gabriel Díez Berbel, hizo lo que tenía que hacer el 2 de enero. Celebrar la Toma de la ciudad por los Reyes Católicos; una fiesta que simboliza la unidad de España, a pesar de lo que diga un grupúsculo de intelectuales necios que firman manifiestos absurdos en contra de la celebración”.

Segunda cala. «Yo protesto»

La publicación en 1993 de los escritos juveniles inéditos del poeta -casi 1.500 páginas impresas de poemas,

prosas y teatro- ha arrojado una nueva y penetrante luz sobre las raíces del compromiso social de Lorca.

1. *Inicio de compromiso social.* El texto «Mi pueblo» demuestra que ocurre durante la larga infancia del poeta en Fuente Vaqueros. Véase el capítulo «Mi amiguita rubia», evocación de una familia pobre del pueblo que vivía en un «antro de miseria y honradez»:

“Por mucho tiempo que pase, por muchas cosas que pasen por mi alma, nunca se borrará de mi corazón la figura de la madre aquella. Los huesos rompiéndole las ropas y su mirar de más allá, sobre todo su mirar, serán en mí recuerdo eterno, por ser la primera impresión trágica que tuve de la miseria... En Andalucía, en sus pueblos cargados de olor y sonido, todas las mujeres pobres mueren de lo mismo; de dar vidas y más vidas. Los hogares pobres de los pueblos son nidales de sufrimiento y vergüenza. Nadie se atreve a pedir lo que necesita. Nadie osa a rogar el pan, por dignidad y por cortedad de espíritu. Yo lo digo, que me he criado entre esas vidas de dolor. Yo protesto contra ese abandono del obrero y del campo”.

Poco después de escribir este renglón, Lorca visita Galicia y, en Santiago de Compostela, lo llevan a ver un hospicio para niños abandonados. Los ojos del poeta se clavan en la maciza puerta del hospicio, roída por la carcoma, y expresa la esperanza de que algún día caiga encima de una comisión de beneficencia municipal, haciendo con tan indigestos ingredientes «una hermosa tortilla de las que tanta falta hacen en España». Es, otra vez, la voz de la protesta, voz que se oirá ya en toda la obra lorquiana.

2. *Rabia contra la Iglesia y su clero; amor a Cristo.*

El Lorca adolescente admira profundamente a Jesús pero ha llegado a odiar al Dios cristiano, a quien califica de «todo bajeza y temor iracundo», y, genérica-

mente, al clero de la Iglesia Católica. Se trata de una actitud radicalmente heterodoxa, analizada por Eutimio Martín en su libro *FGL, heterodoxo y mártir*.

La denuncia, la protesta, resuena por doquier en estos escritos juveniles:

Este es reino del dolor
Y no existe el Dios de Amor
Que nos pintan.
Contemplando los cielos
Se adivina el imposible de Dios,
Dios que es eterno mudo,
Dios inconsciente, mudo,
El abismo.
El Dios que dice el Cristo
Que habita en los cielos, es injusto.
Truena sobre los buenos,
Truena sobre los malos,
Inclemente...



Foto 1

En una de sus *místicas*, el poeta de 18 años se pregunta: «¿No pudiera ser que fuéramos creados para servir de JUGUETES al Altísimo?». En este sentido le parece contundente el *Viejo Testamento*. «Parece - medita- que estamos destinados a movernos por las manos del Dios inflexible que nos tiene para su reír como metidos en una jaula». Para Lorca, el cristiano, siempre temeroso de «la leyenda del castigo eterno» que se le puede caer encima no puede en absoluto amar a este Dios de la «suprema inflexibilidad», puesto que se encuentra siempre «bajo el peso de la amenaza tremenda».

Al Dios de los castigos, que ha creado un mundo donde el sufrimiento es norma, no está dispuesto a perdonarle el Lorca adolescente. Para el poeta, Dios es tan nefasto que hasta odia a su propio hijo:

“Ten mucho cuidado con él -ordena el Todopoderoso en la obrita teatral *Jehová*, aludiendo a Jesús-; un loco así nos puede dar un disgusto el día menos pensado”.

Pero Cristo, para Lorca, no es ningún loco, sino la expresión suprema de la caridad, de la piedad y de la compasión. Este Cristo, a quien en un momento dado llama «socialista divino», es un revolucionario, un subversivo, que no solo habla del amor sino que lo practica.

“Sus ojos miraban y convencían. Sus largas andanzas por los campos las empleó en hacer amar a todos los seres. Explicó la igualdad y se llenó de pasión por la pobreza... y por eso lo amaron los humildes”.

Los primeros escritos de Lorca tienen una clara raíz evangélica y revelan una fuerte tendencia por parte del joven poeta a identificarse con el Cristo al que tanto admira.

En varios momentos posteriores de la obra lorquiana volverá a aparecer esta identificación con Cristo, este apego a Cristo, sobre todo en momentos de crisis. No cabe duda de que estamos ante lo que Salvador Dalí - que sabía lo que decía- llamaba una «borrasca cristiana», por mucho que Lorca renegara de la Iglesia oficial.

3. Militarismo y falso patriotismo

El Lorca que rechaza al Dios judeo-cristiano también ha llegado a odiar el militarismo y el falso patriotismo en una época en que las primeras planas de la prensa española traen noticias día tras día de las sangrientas luchas que se están librando al otro lado de los Pirineos, así como de los centenares de vidas españolas que se están segando en la inútil e interminable guerra española de Africa. En la temprana prosa «El patriotismo», arremete contra los que engañan a los jóvenes con nociones de la Patria incompatibles con la caridad. La alianza de la cruz y de la espada le produce especial repugnancia, y en la adulación de la bandera nacional descubre una flagrante negación de Cristo. Lo peor de todo es que el nombre de Jesús, utilizado con finalidades nacionalistas inconfesables, ha sido causa de innumerables atrocidades:

“con el nombre de Jesús se tostaban hombres. En el nombre de Jesús se consumó el gran crimen de la inquisición. Con el nombre de Jesús se echó a la ciencia de nuestro suelo. Con el nombre de Jesús ampararon infamias de la guerra. Con el nombre de Jesús inventaron la leyenda de Santiago guerrero. Toman la luz y la hacen oscuridad. Toman la paz y la hacen luchas. Toman la gloria del amor eterno y crean la fuerza para amordazar conciencias”.

La única solución radica en la escuela, en una nueva forma de enseñanza cuyo propósito fundamental será liberar a la juventud del miedo y del odio. Aquí des-



Foto 2

cubrimos sin dificultad la fortísima influencia sobre Lorca, antes de su traslado a la Residencia de Estudiantes, de Martín Domínguez Berrueta y Fernando de los Ríos:

“Debemos de formar en las escuelas ciudadanos amantes de la paz y conocedores del Evangelio. Debemos de crear hombres que no sepan que existió el desdichado Fernando el Santo, ni Isabel la fanática, ni Carlos el inflexible, ni Pedros ni Felipes ni Alfonsos ni Ramiros. Debemos de resucitar las almas niñas contándoles que España fue la cuna de Teresa la admirable, de Juan el maravilloso, de Don Quijote divino y de todos nuestros poetas y cantores [...] Hay que arrancar las nefastas ideas patrióticas de la juventud [...] Hay que ser hijos de la verdadera patria: la patria del amor y de la igualdad...”

La misión de Lorca consiste en poner sus extraordinarios dones artísticos al servicio del pueblo, al servi-

cio del progreso, al servicio de la justicia. Y en el proceso, así lo espera, conseguir su propia salvación. Pero salvación aquí en la tierra, no en un cielo inventado, según él lo ve, por la cobardía humana.

Tercera cala: el amor difícil

Parece claro que, si el poeta adolescente se rebela contra el monoteísmo, contra el Dios judeo-cristiano, es, sobre todo, porque éste, a diferencia de los dioses de la Grecia antigua -de quienes posee amplios conocimientos- no tolera el erotismo, cargando con prohibiciones mortales la sexualidad, que debería de ser fuente de gozo y creatividad:

¡ah, el sexo! Nácar divino sobre oro,
jardín de sueños irisados,
manantial grave de pecados,
genial y único tesoro.

Para Lorca sólo una deidad repugnante sería capaz de crear el deseo sexual y luego condenarlo, convirtiéndolo en causa de sufrimiento, vergüenza y angustia mortal. Se trata, y la definición es del propio Lorca, de un «calvario carnal».

El Lorca que reivindica, como «verdadera patria, la del amor y de la igualdad» está obsesionado no sólo por el deseo de experimentar la plenitud erótica sino por la seguridad de no alcanzarla nunca. Hay dos versos que llaman especialmente la atención:

Tengo en el horizonte un lucero encendido
y el corazón me impide que corra a contemplarlo

¿Qué es lo que tiene el poeta en el corazón que le impide correr a contemplar lo que tanto anhela? Para

Lorca, está claro, el sexo o la pasión amorosa son inseparables de la angustia. O dicho de otra manera, la angustia -sean las que sean sus raíces- es lo que le *impide* ir en busca de la fruición amorosa. No se trata ya de una represión impuesta desde fuera (religión, sociedad) sino, al parecer, de que la prohibición, *internalizada*, se ha convertido en angustia, ansiedad, impotencia.

Varios pasajes de estos textos primerizos dan a entender claramente que el poeta está convencido de su impotencia, sobre todo «Estado de ánimo de la noche del 8 de enero»:

Yo soy un hombre hecho para desear y no conseguir.
¿qué tienen los labios de las mujeres? ¿por qué su
contacto me hace morir? Sin contestación»

Un poco más adelante en el mismo texto se pregunta:

¿Por qué suspiramos por lo inmenso si luego de oficientes
de amor no sabremos ser sacerdotes supremos en la mujer
ni tener los desfallecimientos que merecen sus encantos...?

En «Carnaval» (febrero de 1918) el poeta nos asegura que «las rosas que huelen a mujer» se marchitan ante su «lento sollozar». En «Canción menor» (diciembre de 1918) se considera «grotesco y sin solución» y se compara con dos famosos amantes fracasados: Don Quijote y Cyrano de Bergerac. Ve secarse los lirios al contacto de su voz. Tiene la sensación de ser un payaso empolvado. Y nota que:

el amor bello y lindo se ha escondido
bajo una araña.

En composición tras composición el «yo» de estos poemas y prosas no duda en confesar sus sentimientos de torpeza y de absoluto desánimo ante el fracaso de su «ilusión de ser grande en el amor».

Detrás de todo ello hay una experiencia amorosa dolorosa aun sin esclarecer. Las prosas juveniles de Lorca aluden reiteradamente a un apasionado primer amor que, por razones sociales, no pudo ser. La amada, nunca identificada por su nombre, es una chica rubia, de ojos azules. La primera referencia a su persona aparece en una prosa fechada el 5 de enero de 1917, «La sonata de la nostalgia», donde el poeta escribe:

“Las noches de septiembre son claras y frías. En una
de esas noches vino al suelo la balumba de mis ilusio-
nes [...] Septiembre tiene unas noches claras y con
luna azul. Mi primer amor se desmoronó en una no-
che clara y fría de ese mes”.

En otra prosa, «Estado sentimental. Canción desolada», fechada «23 de Enero» y casi seguramente del mismo año, los pormenores se acumulan:

“En el frío y la oscuridad de una noche de otoño me matas-
te con lo que decías, mi cuerpo se aletargó, mis ojos querían
llorar, y la vida futura cayó sobre mi espíritu como una
gran losa de hielo... Las terribles palabras las dijiste lloran-
do y, pasándome las tibias manos por la cara, suspiraste:
«Así tiene que ser. La sociedad sanguinaria nos separa. A
mí también se me destroza el corazón...”

Unas líneas más adelante el poeta confirma que la separación se debió a «las espantosas conveniencias sociales», y pregunta:

“¿Por qué no me puedes pertenecer? ¿Por qué tu cuerpo no
puede dormir junto al mío, si lo quisieras así? ¿Por qué tú me
amas con locura y no nos podemos amar? La sociedad es
cruel, absurda y sanguinaria. ¡Maldita sea! Caiga sobre ella,
que no nos deja amarnos libremente, nuestra maldición.

¿Qué importa que haya diferencia de clases si nosotros so-
mos una sola alma? ¿Qué importa que tu familia sea infame

y esté prostituida tu madre si tú eres pura y eucarística...? Mi pecho quisiera estallar y muchas veces llamo a la muerte... pero no puede ser... La sociedad nos separa y nos mata”.

Cuando, a mediados de 1917, surge torrencialmente la expresión poética, no faltarán ni el tema del amor perdido ni la insistencia del poeta en que está hablando de lo realmente experimentado. El 30 de diciembre de 1917 compone un poema, «Canción desolada», de título idéntico al subtítulo de la prosa que acabamos de citar. En él se apostrofa a los «poetas de falsa lira» cuyos cantos de amor son «siempre bellos/ Y casi ninguno desgarrador», porque no han vivido las experiencias que evocan:

¿Qué sabéis de amor cuando cantais
Fuerte escenas que os figurais
Alejados del mar de la vida?

Lorca da a entender que él, por el contrario, está inmerso en aquel mar y que ha amado -y perdido- de veras.

A partir de enero de 1918 se multiplican los poemas en que aparecen ambos temas -pérdida del amor, imposibilidad de conocerlo de nuevo-, a menudo mezclados. En uno de ellos, «Romanzas con palabras» (31 de marzo de 1918), Lorca habla de sus «trágicas bodas sin novia y sin altar» y evoca otra vez la separación que le redujo a la más absoluta desesperación:

Ella era dulce y vaga y sentida,
Era sagrario donde iba mi vida.
Pero una noche callada y dormida
Como princesa de cuento se fue.

La angustia sexual de Lorca, su sentimiento de ser un fracasado en el amor, desemboca, primero, en una vaga bisexualidad y luego en homosexualidad. Ya



Foto 3

por mayo de 1918 es plenamente consciente de ser sexualmente «diferente». Las alusiones en una conocida carta de este mes a Adriano del Valle son clarísimas:

“Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que, casi casi como el maravilloso Verlaine, tiene dentro una azucena imposible de regar y presento a los ojos bobos de los que me miran una rosa muy encarnada con el matiz sexual de peonía abrileña, como no es la verdad de mi corazón”.

La temática de la obra lorquiana gira obsesivamente en torno al amor que quiere ser pero que no puede. La relación con la vida del propio poeta es indudable. Lorca no puede vivir abiertamente su íntima verdad pero tratará de conseguirlo y de encontrar la manera de expresarla en su obra. Esta, también, será su misión en una sociedad donde, si la homosexualidad

es imposible, tampoco es nada fácil, por ejemplo, la posición de la mujer. No se trata de reducir la obra de Lorca a una lectura específicamente homosexual. A Lorca le preocupan los sufrimientos de todos.

Lorca empieza pronto a proyectar sus sentimientos de fracaso sobre otros personajes. En «Viejo sátiro» (25 de diciembre de 1917) aparece un «hombrecillo encorvado de cabellos de plata» que, a pesar de su edad avanzada, seguirá soñando con la «locura del sexo» hasta morir en algún desierto hospital. Pierrot, abandonado por Colombina, aparece en varios poemas juveniles, a veces identificado explícitamente con el poeta. Juana la Loca, a quien Lorca dedica una elegía, es víctima del amor no correspondido que profesa a su marido, Felipe el Hermoso. Curianito el Nene, de *El maleficio de la mariposa*, muere de pena cuando ésta recupera el uso de sus alas y se aleja para siempre. Estos y parecidos personajes son los prototipos de una larga serie de criaturas lorquianas para quienes la búsqueda del amor, siempre frustrada, constituirá el principal motor de su vida.

Los escritos tempranos de Lorca dan fe, en resumen, de una angustia sexual que atormenta al poeta, de un acuciante sentimiento de fracaso amoroso, de una «tristeza nativa» y de un tremendo conflicto entre las necesidades y urgencias de la libido del joven poeta y las fuerzas represoras puestas en marcha por su formación católica, ahora rechazadas pero fuertemente internalizadas. El joven Lorca, pese a su carisma y sus extraordinarias dones innatas, es un alma en pena.

Cuarta cala. Nueva York.

Cuando, en julio de 1929, Lorca llega a Nueva York es ya, debido al inmenso éxito del *Romancero gitano*,

el joven poeta más famoso de España. Atrás quedan años de encarnizada lucha por abrirse camino en el teatro, atrás el amor que no pudo ser con Dalí, otro desgarrador con el escultor Emilio Aladrén. El Lorca de estos momentos, según el testimonio de Luis Rosales, está al borde del suicidio. Y es un Lorca que sabe que su obra, si va a avanzar, tiene ahora que ser expresión del mundo contemporáneo. Se lo ha dicho Dalí... y Lorca está de acuerdo. El poeta sabe de antemano lo que le espera en Nueva York: angustia y soledad, seguramente, pero también una acogida estupenda en Columbia University, donde hay miles de estudiantes de español; sabe que no le faltarán amigos, e intuye, sin duda, que con su dominio del piano, abrirá fácil paso incluso entre los negros de Harlem; sabe, además, que después de Nueva York le espera Cuba. Con todo, la soledad prevista supera lo imaginado. Lo dirá después, recordando el espectáculo dominguero de Coney Island:

“Nadie puede darse idea de la soledad que siente allí un español y más todavía si éste es hombre del sur. Porque, si te caes, serás atropellado, y, si resbalas al agua, arrojarán sobre ti los papeles de las meriendas”.

Madrid entonces, con su medio millón de habitantes, es un pueblo en comparación con la inmensa metrópoli norteamericana. Y toda Granada, como Lorca se apresura a informar a sus padres, cargando un poco las tintas, cabría en un solo rascacielos. El poeta se queda impresionado, casi anonadado, por Nueva York. Es testigo del crac de la bolsa, ve a gente tirándose de las ventanas, y se le aparece Manhattan de repente como el máximo símbolo de la anti-Naturaleza, del anti-mito, de un mundo en el cual el hombre vive separado de la tierra y en el cual se desprecia al débil. Nueva York, con su arquitectura extrahumana y su ritmo furioso, con sus inmensas torres que, cor-

tando las nubes con sus aristas, «borran el programa de la selva», se le revela como un ingente columbario; como una ciudad de muertos, de huecos, por cuyas calles deambulan trajes vacíos. En Nueva York «la aurora llega y nadie la recibe en su boca», por sucia y contaminada. No se trata ya de aquella brisa andaluza del «Romance sonámbulo» donde:

El largo viento dejaba
en la boca un raro gusto
de hiel, de menta y de albahaca.

¿Y la luna? ¿Quién en la metrópoli se acuerda de ella? En Nueva York no hay tiempo para contemplar la luna, la luna que, reloj celestial, nos da la verdadera medida de las cosas, de nuestra pequeñez y tam-



Foto 4

bién de nuestra grandeza al formar parte del misterio que, según Lorca, es lo que únicamente nos hace vivir. Por ello, desde Nueva York, el poeta evoca la luna de la Vega de Granada, la luna de su infancia:

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
no vieron enterrar a los muertos.
Ni la feria de ceniza del que llora por la madrugada,
ni el corazón que tiembla arrinconado como un cabal-
lito de mar.

Aquellos ojos míos de mil novecientos diez
vieron la blanca pared donde orinaban las niñas,
el hocico del toro, la seta venenosa,
y una luna incomprensible que iluminaba por los rincones
los pedazos de limón seco bajo el negro duro de las
botellas.

Tropezando con su rostro distinto de cada día, casi un desconocido para sí mismo, el poeta se siente uno con todos los que malviven y agonizan en esta ciudad brutalmente deshumanizada: con los animalitos aplastados por los coches, con los pobres, con los parados y, sobre todo, con los negros, prolongación de los gitanos del *Romancero*. Los negros lorquianos están deracinados, no encajan, lloran confundidos mientras sacan las escupideras de los ricos, padecen una brutal discriminación racial. Pero sus risas, sus bailes, su música, SU RITMO, como los de los gitanos andaluces, hablan de un fondo espiritual insobornable.

En Nueva York, ante la visión de tanto sufrimiento, de proporciones para él apenas imaginables antes de su viaje, Lorca lanza su denuncia contra una sociedad que encuentra intolerable, explicando después:

“LA DENUNCIO PORQUE VENGO DEL CAMPO Y
CREO QUE LO MÁS IMPORTANTE NO ES EL
HOMBRE”.

Es decir, lo más importante no es el descarnizado individualismo que representa Nueva York, el sálvese quien pueda, sino la convivencia con la Naturaleza -de la cual forma parte consustancial el hombre-, en sus múltiples dimensiones. Alguien ha escrito que los poetas son los últimos animistas que quedan en la sociedad posindustrial. Lorca, que gustaba de definirse como «poeta telúrico», es sin duda uno de los mayores animistas de este siglo nuestro que se acaba. Tengo la convicción de que, profundamente ecologista como era, Federico García Lorca tendría hoy carnet de Greenpeace.

Pero no todo en NY es destructivo. Hay excelente cine, por ejemplo. Y teatro. Y Lorca no olvida ni un minuto a la España que ha dejado atrás y a cuyo engrandecimiento social y cultural quiere dedicar su vida y su obra. «He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante -escribe a sus padres desde Columbia-. 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».

La «cosa de teatro» que ha empezado es *El público*, que terminará prácticamente en Cuba después de su descenso al infierno de Manhattan. Se trata de su obra más comprometida, más atrevida; de una obra -ya lo hemos visto- que él mismo califica de «**francamente** homosexual». Obra de personajes disfrazados que, con la excepción del Hombre Primero (Gonzalo), no tienen valentía suficiente para vivir su verdad íntima, para arrastrar la condena de la sociedad burguesa. La identificación del homosexual Gonzalo con Cristo y con el propio poeta se hace inexcusable al irse desarrollando la obra, y las últimas palabras que pronuncia antes de morir crucificado, abandonado de Enrique, son tal vez las más desoladoras de toda la obra lorquiana:

“Agonía. Soledad del hombre en el sueño lleno de ascensores y trenes, donde tú vas a velocidades inaccesibles.

Soledad de los edificios, de las esquinas, de las playas, donde tú no aparecerás ya nunca”.

Quinta cala. El poeta y la República

Lorca vuelve a España, después de cosechar un extraordinario triunfo popular en Cuba, con el renovado empeño de dedicar sus esfuerzos a la revolución del teatro. Puede parecer sorprendente, por ello, que, después de *El público* y *Así que pasen cinco años*, que le siguió, volviera a su vena popular, ya ensayada con *La zapatera prodigiosa*, y creara *Bodas de sangre* y *Yerma*. Pero el hecho es que no tuvo más remedio que actuar así ante la imposibilidad de montar sus dos obras de vanguardia. Como explicó unos meses antes de su muerte:

“en estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas”.

A lo largo de los cinco años de la República, Lorca insiste una y otra vez sobre su voluntad de escribir un teatro capaz de subvertir la moral burguesa imperante, de remover conciencias. En 1934, después de Asturias, declara que, terminada su ciclo rural, llevará al teatro:

“temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar. Aquí, lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral”.

En el otoño de 1935, en pleno éxito barcelonés, vuelve a la cuestión en otra entrevista:

“Ante la realidad social, el poeta debe apasionarse. No puede permanecer impassible de ninguna manera. ¿Cómo se pretende que el poeta pueda cerrar los ojos ante los hombres que sufren, ante la tragedia espantosa del hombre oprimido? El poeta debe sentirlo y comprenderlo, y ayudar en la medida de sus posibilidades en la conquista de un mundo más justo y más humano”.

Y Lorca le asegura a otro periodista:

“Una de las finalidades que persigo con mi teatro es precisamente aspa ventar y aterr ar un poco. Estoy seguro y contento de escandalizar. Quiero provocar revulsivos, a ver si se vomita de una vez todo lo malo del teatro actual”.

La experiencia de Lorca a la cabeza de La Barraca, que recibe constantes ataques de las derechas desde su fundación en 1931, ataques que arrecian después de las elecciones de 1933, le ratifica en la convicción de que, en una España amenazada por el fascismo, su teatro tiene una obligada misión social. A partir del estreno de *Yerma*, en diciembre de 1934, que recibe furiosos ataques en la prensa conservadora, por inmoral, antiespañol, blasfemo, soez, grosero, etc., Lorca se convierte en blanco de las peores injurias, y a *Gracia y Justicia*, revista satírica ultraderechista dirigida por Manuel Delgado Barreta, hasta se le ocurre poner en circulación el mote Federico García LOCA.

Lorca sabe que está consiguiendo provocar revulsivos, y ello le estimula a seguir en la misma línea. En el otoño de 1935 declara:

“Tengo un asunto de incesto, *La sangre no tiene voz*, ante cuya crudeza y violencia de pasiones *Yerma* tiene un lenguaje de arcángeles”.

Aquel mismo otoño, en Barcelona, Lorca habla con Cipriano Rivas Cherif de una obra muy atrevida que piensa escribir, *La bola negra*, en la primera escena de la cual un hijo revelará a su padre que le acaba de ser denegada, por homosexual, la solicitud de ingreso en el casino. «¿Qué te parece para empezar?», dice el poeta con una carcajada. Del manuscrito de esta obra, graciosamente subtitulada *Drama de costumbres actuales*, sólo se conocen cuatro páginas. Las dos primeras contienen la lista de personajes; las restantes, los momentos iniciales de la obra, en que el protagonista, Carlos, es interrogada por su hermana. Más adelante, en una lista de proyectos, Lorca dará otro título a la obra, llamándola ahora *La piedra oscura*, con el subtítulo de *Drama epéntico*. La palabra «epéntico» fue invento del poeta, y, según él, se refería a los que «crean pero no procrean». Teniendo en cuenta el sentido que daba Lorca al adjetivo «oscuro» en sus sonetos amorosos, el título y subtítulo nuevos de la obra subrayaban la naturaleza homosexual del tema de la misma, la palabra «piedra» indicando a la vez sexualidad sin procreación y el deseo de la socie-



Foto 5

dad de «apedrear» a muerte a los sexualmente marginados.

Ya por entonces, en el auge de la fama, Lorca se sabe odiado por las «fuerzas vivas» del país. En Barcelona lee el «Romance de la Guardia Civil Española» ante un teatro abarrotado de republicanos y el público se pone en pie mientras fuera, en la Rambla de Catalunya, una masa de obreros, escuchando por altavoces, grita «¡Visca el poeta del poble!». Todo el mundo está al tanto de la amistad que une a Lorca y la gran actriz Margarita Xirgu, protagonista de varias obras suyas y fervorosa partidaria de Azaña. Y Lorca escribe a su familia:

“Claro es que las derechas tomarán todas estas cosas para seguir en su campaña contra mí y contra Margarita, pero no importa. Es casi conveniente que lo hagan, y que se sepan de una vez los campos que pisamos. Desde luego, hoy en España no se puede ser neutral”.

Desde luego en la España aquella nadie puede ser, ni es, políticamente neutral. Poco después Lorca encabeza un manifiesto de unos cien intelectuales a favor del Frente Popular, y durante los pocos meses que le quedan no dejará de firmar manifiestos antifascistas ni de hacer declaraciones a la prensa en el mismo sentido. Aquel abril, sentencia en una entrevista:

“El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el Mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que estoy hablando en socialista puro?”

Y en su última entrevista hace esta profesión de fe:



Foto 6

“Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo”.

Cuando aquel nefasto 16 de agosto de 1936 Lorca fue detenido por los facciosos, quien lo llevó al Gobierno Civil de Granada, el ex diputado de la CEDA Ramón Ruiz Alonso, luego autor de un manual fascista editado en plena guerra con un prólogo de José María Gil Robles, pronunció una frase que no puedo ni quiero olvidar: Lorca, dijo, había hecho «más daño con la

pluma que otros con la pistola». Y fue, desde el punto de vista de los fascistas, absolutamente cierto. La compasión que impregna la obra lorquiana; la solidaridad del poeta con los débiles, los perseguidos, los marginados, las prostitutas, las mal casadas, los desamparados, «con los que no tienen nada y hasta la tranquilidad nada se les niega»; el ansia de libertad que grita desde cada página de su obra; las declaraciones del poeta contra el nacionalismo español, sus críticas a la burguesía granadina: todo ello y mucho más, contemplado desde el fanatismo fascista, era deleznable, abominable. Y más viniendo de un «maricón».

Lorca, como su Marianita Pineda, fue mártir de la causa de la libertad, del derecho del individuo a vivir libremente su vida y a expresarse sin más trabas que las de su propia conciencia. Sabía que el enemigo acechaba. Y siguió adelante, con valentía y con la cabeza alta. Y le asesinaron. Y antes de hacerlo, no lo dudo, le torturaron.

Me he preguntado muchas veces, y lo sigo haciendo, qué versos de Lorca podrían servir como su mejor epitafio. Los que dedicó a Ignacio Sánchez Mejías llaman mucho la atención y se han citado con frecuencia:

Tardará mucho tiempo en nacer, si es que nace,
un andaluz tan claro, tan rico de aventura.
Yo canto su elegancia con palabras que gimen
y recuerdo una brisa triste por los olivos.

Pero yo prefiero, con todo, el minúsculo elogio dedicado por Lorca a Juan Breva, a aquel gran cantaor de flamenco que tenía «cuerpo de gigante y voz de niña». Son los que dicen, sencillamente:

Era la misma Pena
cantando
detrás de una sonrisa.



Foto 7

Muchísimas gracias por su atención.

Ian Gibson
En Málaga, 9 de junio de 1998

La Barraca y Federico García Lorca

Lluís Pasqual

La Barraca y Federico García Lorca

EN ESTE PAÍS en el que el pasado lo destruimos a menudo y lo recordamos poco y mal, este es un acto importante y tierno. Ha dicho Emilio Garrigues que La Barraca se ha olvidado, se ha superado... Cuando uno lee *La Barraca*, de Luis Sáenz de la Calzada, se da cuenta de que en ese momento de España se vivió una extraordinaria intuición, debida a la formación política que tenían todos los miembros de La Barraca y, sobre todo, a un enorme sentido de la amistad. Creo que la Residencia de Estudiantes y La Barraca no se pueden entender sin un sentido no ya corporativo, sino genético, de la amistad que permite llevarse al director de escena con una cadena y arrastrarlo hacia atrás porque estaba causando aburrimiento a las gentes del pueblo(1). Esta intuición no es anecdótica, ni dentro del teatro español ni en el teatro universal.

Después de la Segunda Guerra Mundial, después del enorme baño de sangre que vive Europa, a finales de los años 40 -ya tocando los años 50- se funda en Milán el Piccolo Teatro, y en 1951 se incorpora Jean Vilar al Teatro Nacional Popular de París, lo que se llamó el TNP. Cuando uno lee los manifiestos fundacionales del Piccolo Teatro y del TNP, seguramente los dos grandes fenómenos del teatro público después de la Segunda Guerra Mundial, aparecen dos ideas básicas: «Acercar el teatro al pueblo y sobre todo nuestro riquísimo patrimonio clásico», en palabras de Jean Vilar; «Intentar hacer un teatro de arte para todos»,



Foto 8

según escribe Giorgio Strehler en 1947 cuando se funda el Piccolo de Milán. Estos dos principios, con al-

1 (Emilio Garrigues según relataba la anécdota la cual Federico García Lorca pronunciaba sus palabras de presentación de *La Barraca*, antes de las representaciones, y le ataban una cadena a la cintura para tirar de ella cuando veían que se extendía demasiado. [N. de la R.].)

gunas variaciones y explicados de otra manera, son los principios de La Barraca. La diferencia es simplemente que se pusieran en práctica veinticinco o treinta años antes. Ésa es la profunda intuición.

Ahora nos parece una cosa fácil y hermosa pedirle un camión a un ministro de justicia de la República, ¡los autocares de la policía para ir a los pueblos!; llegar a estos lugares de apenas 800 habitantes, en España, con un porcentaje enorme de analfabetos; plantarse encima del escenario y no hacer un *Mi marido la tiene corta* de la época, sino representar a Lope de Vega, a Calderón y a Cervantes, los grandes maestros, hacer los *Entremeses* de Cervantes o, como tenía pensado Federico, *La Celestina*, un libro prácticamente olvidado que se podía haber visto por primera vez en un escenario de la misma manera que, con Falla, subió a los flamencos al escenario por primera vez. Hay un mundo de intuición que sólo se realiza en Europa veinticinco o treinta años después. No sólo por la organización, sino también en la manera de ensayar.

Para hacernos una idea del teatro español de la época, hay que situarse en el ambiente de lo que era el teatro español en ese momento. Una pequeña anécdota puede darnos una ligera idea. Hasta los años 70, en Barcelona en una librería y en Madrid creo que en dos, existía lo que se llamaba «caudal». Uno iba a buscar, por ejemplo, una obra de los años 60 no muy buena pero muy popular que se llamaba *Los blancos dientes del perro* o incluso *El caballero de Olmedo* (yo lo he visto) y pedía su «caudal». El actor decía: «Deme usted el personaje de Inés» y le daban el papel de Inés, no la obra, sino el papel de Inés con la última frase del otro actor y la siguiente. Esto se hizo durante muchísimo tiempo y aún yo tengo la casa llena de «caudales», me hacen mucha gracia.

Federico no solo exigía a sus lectores leer la obra sino que también exigía un conocimiento profundo de la misma. Que todos los actores llegaran al ensayo con la obra leída no era nada normal en ese momento. Una de las cosas que aprendí en Italia, cuando hacía de ayudante de dirección en el Piccolo, es una frase de Strehler que a mí me sonó muy rara. En el segundo ensayo dijo: «Lo he dicho mil veces. No se hacen preguntas en el teatro, porque la gente en la calle no pregunta». Los escritores tienen que poner un signo de interrogación al principio y al final para explicar que eso es una pregunta, pero la gente no pregunta. La gente pregunta con la aspiración de que le digan que sí o que no con una cierta información en la pregunta. A mí me sonó muy raro, pero entendí qué era exactamente lo que quería decir. Hoy, releendo el libro, me doy cuenta de que Federico lo había dicho antes exactamente de la misma manera. De dónde lo sacó Strehler, no lo sé. Los hombres de teatro se pasan las cosas, saltando continentes y saltando épocas.

Me contaba esta mañana Isabel García Lorca que ella asistió a una representación como único espectador, en la segunda casa de Granada en la que vivieron ocho años. Me dijo: «El hueco de la escalera hacía de escenario grande. Concha y Paco, mis hermanos, eran muy buenos actores y había alguien más que no recuerdo. Tenían unos trajes de una fiesta de disfraces que eran de moro, Arlequín y de Pierrot. Federico no quiso representarla, quiso dirigirla. Cogió un reloj grande que había en la casa, lo acercó a la escalera y de vez en cuando lo hacía sonar. No recuerdo lo que hablaban, recuerdo cómo iban vestidos y que el reloj era muy importante.» Y añadió: «Seguramente era *Así que pasen cinco años*.» ¿No es absolutamente extraordinario?

En todos los testimonios se reconoce que Federico tenía una profunda mano de director, que conocía muy bien el oficio. Él escribió muy pocas cosas sobre

el oficio de director, pero sí escribió algo que cito de memoria: «Yo no sé decir si sé lo que es la poesía, puedo decir tal vez que sabía lo que era la poesía antes de existir». Es lo más parecido a la cueva de Platón: tenía un conocimiento previo, uno de los sistemas del conocimiento humano, y en esta parte del planeta hemos bautizado con el término, un poco débil de intuición.

Federico es un poeta. Todos sabemos que lo mataron. Hay muchas razones, seguramente porque era libre; pero a mí me gusta imaginármelo como un ser de luz, como una estrella fugaz que explota y llena de energía absolutamente todo lo que toca. Y ese tipo de estrellas, ese tipo de hombres de los cuales está llena la humanidad, desde Caravaggio hasta Christopher Marlowe, desde Mozart hasta Cristo, no pasan nunca de los 40; no se sabe por qué, y yo no soy determinista ni calderoniano en ese sentido. Duran lo que duran, estallan y van convirtiendo su vida como Federico en actos poéticos. Finalmente, son seres que están un centímetro más cerca de la realidad que nosotros, son gente que llena de energía todo lo que tocan.

Dice Christopher Maurer, que ha publicado la última correspondencia completa de Federico, que cada mes, cada quince días, en el mundo aparece un dibujo, una postal, un pequeño poema, una carta de Federico... En ese momento, tres mil ojos de tres mil catedráticos del mundo lo miran con sentido crítico; y a pesar de eso, todo resiste. Un pequeño dibujo, una suma en un papel de un restaurante, todo resiste. Creo que todo resiste porque era un ser que se implicaba enormemente en todo lo que hacía, en cada acto de su existencia y, además, lo sabía desde antes. Estoy convencido de que él, innatamente, sabía dirigir teatro como sabía música, ordenar un espacio, contar una historia con sentimientos vivos, producir esa magia del acto irreplicable. Otra cosa es que después con



Foto 9

Falla aprendiera música y después con los actores aprendiera a hacer teatro. Él necesitaba, no la intuición del escritor que escribe una obra de teatro que va evolucionando, él necesitaba el taller, el obrador del pastelero, el sitio donde hacerlo con las manos y, además, enfrentarse con el público.

No voy a hablar del libro, no voy a hablar de La Barraca, ustedes lo pueden leer y sin duda lo conocen mejor que yo. Voy a recordar, simplemente, que

Federico se transforma enormemente con la Barraca. Creo que es su forma de adentrarse y tener un conocimiento del teatro. Siempre se dice «Yerma es Federico». No creo que ninguno de sus personajes sean Federico y lo son todos a la vez. Lo que sí creo es que él presta sus sentimientos a sus personajes, generalmente mujeres. Cuando uno tiene 20 años, quiere ser libre y revolucionario como Mariana Pineda y él le presta su sentimiento; y el sentimiento de los personajes de *Bodas de sangre*, y el sentimiento de los personajes de *Yerma*, hasta que llega al monólogo del tercer acto de *Doña Rosita la soltera*: «Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto, y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... ¿Es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad? Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez». Éste es el fragmento del tercer acto de *Doña Rosita la soltera*, que sería simplemente un momento altísimo de poesía dramática, de gran teatro, si Federico no pusiera inmediatamente otra frase después de poner punto: «Pero ¿por qué estoy yo hablando todo esto?».

Ahí, ya, es el poeta, y nunca más le encargará un personaje a una mujer. *La casa de Bernarda Alba* es una obra completamente distanciada en la que él se implica de otra manera. Es una terrible profecía de lo que nos vendría después. El tercer acto de *Doña Rosita* creo que representa la vida de Federico, alguien con muchísima sombra y con una luz que hacía que tuviera que vivir todos los días. Las palabras lúcidas de ese monólogo centran el acto de vivir en ese tránsito constante entre dos opuestos y la esperanza y la desesperanza, la vida y la renuncia, una manera apasionada de formular el «ser o no ser». No es más que una metáfora del hombre puesta en un poeta. Poco a



Foto 10

poco se fue implicando en *El Público*, en *Comedia sin título*. Construyó su «alter-ego» en esos personajes masculinos, el autor, el director, los únicos buenos personajes masculinos - aparte de Pepe el Romano, que no sale - en la obra de Federico García Lorca. Hizo en éste, su último teatro, materia dramática de sí mismo, él mismo se autoinmola a través de sus dos «alter-ego», como un último acto de su purificación. La Barraca fue el sitio donde él pudo meter las manos en la harina y enseñar teatro, redescubrirlo para él, que ya lo sabía, y enseñarlo a los demás y dejar esa energía, que por lo que puedo notar, persiste hasta hoy.

Todo se acabó, dice Doña Rosita, todo se acabó en La Barraca, todo se fue yendo porque llegó la guerra civil. Federico era alguien, lo dice su hermana Isabel siempre, que no quería aburrirse; cuando uno se aburre, aburre a los demás, y él necesitaba ser nuevo para él cada día, para no precipitarse en la sombra que se cernía sobre él todos los días.

Lluís Pasqual

Fotografías

1. *Personaje del Director:* Alfredo Alcón.
2. *Personajes de Director y Arlequín director:* Alfredo Alcón y Asunción Sánchez.
3. *Personajes de Cascabeles y Pámpanos:* Angel Pardo y Vicente Díez.
4. *Personajes de Cascabeles, Pámpanos, Emperador y Tercer Caballo Blanco:* Angel Pardo, Vicente Díez, Carlos Belasco y Tomás Alfonso Martínez.
5. *Personaje de Julieta:* Maruchi León.
6. *Personaje de Caballo Negro:* Manuel de Blas.
7. *Personajes Segundo, Tercer y Cuarto Caballo Blanco:* Carlos Manuel Díaz, Chacho y Tomás Alfonso Martínez.
8. *Personaje de Traje de Bailarina:* Paola Dominguí.
9. *Personaje de Pastor Bobo:* Juan Echanove.
10. *Personaje de Desnudo Rojo:* Juan Matute.

TODA LA SERIE DE FOTOGRAFÍAS DE ESTE CUADERNO N° 14 PERTENECEN A:

El Público de Federico García Lorca
Estreno mundial el 15 de enero de 1987.
Teatro Nacional María Guerrero del Centro Dramático Nacional. Madrid.
Director. Lluís Pasqual.
Fotos: Ros Ribas.

TÍTULOS APARECIDOS

Año 1994

1. Miguel Romero Esteo
Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.
2. Francisco Valcarce
Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica).
3. José Antonio Sánchez
Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.
4. Marianne Van Kerkhoveen
La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.

Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón
El sentido actual del teatro.
6. José Antonio Sedeño
La Puesta en Escena como proceso de investigación: "EL PÚBLICO" de Federico García Lorca.
7. Sara Molina
Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.
- Antonio Fernández Lara
Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.

Año 1996

8. Juan Ruesga
Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.
- Manuel Llanes
El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la indiferencia.

Año 1997

9. José Monleón
El Actor Mediterráneo
Salvador Távora
El teatro, su historia y el Mediterráneo
Francisco Ortuño Millán
La Materia del Actor
10. Jean-Marie Pradier
El animal, el ángel y la escena
José Sanchis Sinisterra
Por una teatralidad menor
Miguel Romero Esteo
De la dramaturgia mediterránea y sus raíces

Año 1998

11. José Luis García Sánchez
Don Ramón María del Valle Inclán y el Cine.
Ricardo Iniesta
Valle-Inclán a través del tiempo.
De la dramaturgia modernista a la contemporánea.
12. César Oliva
El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán.
Etelvino Vázquez
La Interpretación en Valle-Inclán.

Año 1999

13. Juan Antonio Bardém
De las diversas formas de morir.
Antonio Sánchez Trigueros
La Casa de Bernarda Alba: de Margarita Xirgu a Calixto Bieito
(Crónica incompleta de un itinerario escénico)
14. Ian Gibson
Federico García Lorca. El Hombre y su Misión.
Lluís Pasqual
La Barraca y Federico García Lorca.

LLUIS PASQUAL

Reus, Tarragona (1951)

Es Director de Escena desde 1968. Fundador y Director del *Teatre Lliure* desde 1976. Trabaja en Polonia, y en 1978 es ayudante de dirección de *Giorgio Strehler*. En 1983, a los 32 años es Director del *Centro Dramático Nacional (CDN)*, Teatro María Guerrero de Madrid. Es Director de *l'Odeón-Théâtre de l'Europe* en París desde el 1 de marzo de 1990. Es Director de *La Bienal de Venecia-Director de la Sección Teatro* para dos años 1995/1996, y en particular para la celebración del cincuentenario en 1995.

El Ayuntamiento de Barcelona le comisiona el "*Proyecto de la Ciudad del Teatro*" 1997/1999. Es codirector del *Teatre Lliure* desde el 1 de julio de 1998.

Recibe entre otros los siguientes Premios y distinciones honoríficos: *Premio Nacional de Teatro y Danza* 1984. *Premio Nacional de Teatro del Ministerio de Cultura* 1991. *Caballero de la Legión de Honor de la República Francesa* 1996.

Ha dirigido entre otros, los siguientes espectáculos:

- 1968 *Antígona* de Salvador Espriu - Tartana Teatre Estudi - Reus.
- 1978 *Una altra fedra, si us plau* de Salvador Espriu - Compañía Nuria Espert - Barcelona.
- 1979 *Las Tres Hermanas* de Anton Chejov - Teatre Lliure - Barcelona.
- 1980 *El Balcón* de Jean Genet - Teatre Lliure - Barcelona.
- 1981 *La Hija del Aire* de Calderón de la Barca - CDN. Madrid.
Medea de Eurípides y Séneca. Adaptación de Juan Germán Schroder. Cia. Nuria Espert - Teatre Grec - Barcelona.
- 1982 *Samson y Dalila* Opera. Teatro de la Zarzuela - Madrid.
- 1983 *Al Vostre Gust* de Shakespeare - Teatre Lliure - Barcelona.
La Vida del Rey Eduardo II de Inglaterra de Marlowe/Brecht - CDN- Teatro María Guerrero de Madrid.
- 1984 *Lucas de Bohemia* de Valle Inclán - Odeón-Théâtre de l'Europe-París.
- 1985 *Don Carlo*. Opera. Madrid.
- 1986 *Madre Coraje y sus hijos* de Bertolt Brecht - CDN. Madrid.
Dialogo del Amargo de Federico García Lorca - CDN. Madrid.
El Público de Federico García Lorca - Coproducción CDN de España, Piccolo Teatro de Milano y Odeón-Théâtre de l'Europe-París.
- 1987 *Lorenzaccio* d'Alfred de Musset - Teatre Lliure - Barcelona.
- 1988 *Julio Cesar* de Shakespeare - CDN - Madrid.
- 1989 *Comedia sin título* de Federico García Lorca - CDN - Madrid.
- 1990 *Sans titre* de Federico García Lorca Odeón-Théâtre de l'Europe-París.
- 1991 *El Balcón* de Jean Genet - Odeón-Théâtre de l'Europe-París.
- 1992 *Tirano Banderas* de Valle Inclán - Odeón-Théâtre de l'Europe - París.
- 1993 *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltés - Palau de l'Agricultura, Teatre Lliure. Barcelona.
- 1994 *Roberto Zucco* en lengua rusa con los actores del Theatre Maly de San Petersburgo y Odeón-Théâtre de l'Europe - París.
- 1995 *Los caminos de Federico* en español con Alfredo Alcón.
La Traviata. Opera. Salzburgo.
- 1996 *Haciendo Lorca* de Federico García Lorca -Sevilla-Teatro María Guerrero en Madrid, Odeón-Théâtre de l'Europe en París y en Buenos Aires.
Boris Godunov. Opera. Francfort.
- 1997 *Oscuro Raíz* García Lorca -gira (y como actor) con Nuria Espert.
Bengues Suite sobre 'La Casa de Bernarda Alba' y 'Variaciones sobre el Guernica'. Ballet: Antonio Canales.
- 1998 *Concierto Inaugural del Centenario de Federico García Lorca*. Granada - Madrid.
Como canta una ciudad de Noviembre a Noviembre de García Lorca.
Lorquiana. Poemas y canciones de F. García Lorca con Ana Belén.



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Educación y Ciencia
Delegación Provincial. Málaga

E.S.A.D.

1999