

## A PRÁCTICA ESCÉNICA LORQUIANA

*Ricard Salvat i Ferré*  
Universidade de Barcelona

Estamos no ano do centenario do nacemento de Lorca e, España, o teatro español, aínda non 'explicou' ó mundo cómo é o Lorca dramaturgo, cáles foron as súas verdadeiras contribucións. Ninguén se preocupou demasiado por definir cál sería a maneira axeitada de representa-lo gran poeta granadino. Non demos conseguido co seu teatro, que é unha das achegas máis importantes deste século e de toda a historia do teatro español, algo semellante ó que fixo cos clásicos galos a Comédie Française ou o Piccolo Teatro de Milán con Luigi Pirandello, Carlo Goldoni ou Carlo Bertolazzi, sobre todo nos seus primeiros anos de existencia (1945-1968); ou o Teatro Nacional Inglés ou a Royal Shakespeare Company cos clásicos ingleses e, tamén, o Berliner Ensemble nas épocas de Bertolt Brecht e Heiner Müller, coas obras do primeiro e as do repertorio realista por el elixidas, sen esquecer, tampouco, na penúltima etapa, as obras de Müller.

Non demos creado uns espectáculos canónicos, unhas postas en escena que estean aí en repertorio, que poidan servir de 'Modell', que explique cómo

Lorca xorde dunhas realidades xenuinamente andaluzas e de todo o froito das tradicións teatrais, pictóricas e musicais españolas. Lorca no fondo é, en gran parte, un continuador de Lope de Vega (sen esquecer nunca a Calderón), e soubo aprender del as súas mellores leccións de teatralidade, aquel último e particular sentido do teatro poético tan orixinal e tan difícil de resolver escenicamente. Como Lope aquí e fóra de aquí é un gran descoñecido, falla a raizame, o tronco e as pólas de toda unha tradición de textos teatrais e de espectáculos.

É moi significativo que máis de sesenta anos depois da súa morte, Granada ou outra poboación andaluza non teñan un Festival Lorca cada ano. De feito, a estas alturas da nosa democracia debería existir unha compañía parecida ó que foi e aínda é o Berliner Ensemble, dedicada exclusivamente a montar obras de Lorca e dalgúns coetáneos ou contemporáneos de aventuras estéticas. De existir unha compañía con estas características si poderíamos encontrar unha 'imaxe' de Lorca que sería, tamén, o que poderíamos convir en chamar a 'imaxe'

da xeración do 27, da República, dun dos momentos clave da nosa historia. Hai quen fala, non o esquezamos, do segundo Século de Ouro.

Só se montamos varias veces e desde tódalas perspectivas as obras de Lorca crearemos esa 'imaxe' á que nos estamos a referir, eses espectáculos 'Modell' dos que partir, para que novas xeracións poidan seguielos ou poidan ampliar-los seus presupostos estéticos, ou ben, por qué non, negalos ou tentar destruílos se se cre oportuno.

Dentro desta orde de preocupacións que intentamos expoñer, pensamos que habería que potenciar eventos como o que tivo lugar en Granada desde o 23 de febreiro ó 4 de xuño de 1995. Baixo o título global de "Lorca desde Granada" programáronse seis espectáculos, en xeral todos eles dirixidos por creadores moi novos, e representáronse as obras polas que parece que o público máis mozo sente maior interese. Vexámola programación: *Retablillo de don Cristóbal*, polo Teatro de la Jácara (Sevilla), baixo a orientación de Alfonso Zurro; *Así que pasen cinco años*, por Atalaya Centro de

Arte (Sevilla), con posta en escena de Ricardo Iniesta; *Comedia sin título*, pola Compañía Sara Molina (Granada), con proposta escénica da propia Sara Molina; *Cuatro Diálogos*<sup>1</sup>, un espectáculo de Miguel Serrano; *El público*, pola Compañía de Teatro del Sur (Granada), con dirección de Francisco Ortuño. Aínda se programou un espectáculo de autoría colectiva titulado *Lorca y la ciudad* no que interviñeron actores, colectivos voluntarios e compañías teatrais de Granada baixo a dirección de Francisco Ortuño.

Este tipo de festival debería celebrarse cada ano e quizais nunha cidade andaluza distinta. Houbo algúns espectáculos moi interesantes, e algún mesmo podería marcar un fito, en concreto para a maneira de entender *Así que pasen cinco años*, un dos textos máis difíciles e inaccesibles da rica produción lorquiana. A proposta de Atalaya Teatro foi absolutamente enriquecedora e arriscada.

Hai seis momentos fundamentais na práctica escénica lorquiana:

1. Os espectáculos que se estrean en vida de Lorca. Desde 1920, a súa

1 É interesante reproducir-lo título dos catro diálogos: "La doncella, el marinero y el estudiante", "El paseo de Buster Keaton", "Diálogo con Luis Buñuel" e "Diálogo del Amargo". Tamén é moi revelador para ve-lo cambio de sensibilidade valorativa dos últimos directores, o que se escribe no programa: "Un gran autor teatral se distingue del resto, entre otras cosas, porque no cesa de provocar sorpresas a sus lectores: por bien que creas conocerle, en cualquier momento te sorprende con un texto inédito, al menos para ti, y en el que renuevas tu admiración por él, a la par que experimentas el placer de situarte frente a algo verdaderamente interesante".

"Con estos 'Diálogos' que proponemos nos sucedió algo parecido. Hasta ahora los considerábamos englobados en un apartado, verdadero 'cajón de sastre', que Claude Couffon tituló 'Teatro Breve', condenándolos a ser leídos como un conjunto de pequeñas piezas independientes, cuyo sentido global empezaba y acababa en la brevedad de sus páginas. Sin embargo, un estudio en profundidad de cada uno de ellos, considerándolos como un conjunto de puntos de vista sobre la misma cosa, casi como instantáneas —radiografías— que pillan al modelo por sorpresa y apresan sus rincones, mostrándolos con un lenguaje no común, surreal, libre —desde el sueño—, confiere a estas 'piezas breves' el valor de cualquier otra de las llamadas 'mayores'". Programa do festival "Lorca desde Granada" editado polo Excmo. Concello de Granada e pola Xunta de Andalucía. Granada, 1995.

primeira estrea da man de Gregorio Martínez Sierra, ata *La casa de Bernarda Alba*, en 1945, dirixida por Margarita Xirgu en Bos Aires, cando esta cidade era a capital do teatro español (no exilio).

2. Os espectáculos estranxeiros cando Lorca estaba prohibido nos escenarios españois. Desde 1938 ata 1960 e, se se considera oportuno, ata os nosos días.

3. Os espectáculos españois, desde *Yerma* de Luis Escobar a *Así que pasen cinco años* de Miguel Narros. Postas en escena entre 1960 e 1978.

4. O gran momento do teatro surrealista, desde Victoria Espinosa a Lluís Pasqual (1954-1998).

5. Lorca enfrontado ás novas xeracións. Desde *La Bernarda es calva* en 1994, de Magda Puyo, en diante.

6. Lorca nos espectáculos do Centenario.

## PRIMEIRA ETAPA

De feito, sabemos ben pouco sobre este momento. As nosas informacións proceden das nosas conversas con María Teresa León, Santiago Ontañón, Rafael Alberti, Olivier Brachfeld, Amelia de la Torre, Ana Mariscal, Alberto Closas, Gonzalo Torrente Ballester e Luís Seoane.

Como sinalou moi atinadamente Antonio Gallego Morell:

Lorca es un escritor entero, sin posibilidades de trocearlo. Su teatro es una manifestación más en su mundo. El Lorca poeta lírico, prosista, autor dramático, conferenciante, músico, pintor, cultivador del género epistolar, juglar en suma, son facetas —y no distintas— de una cierta manera literaria de entenderse con la vida desde niño. En Lorca no es posible establecer cuándo el pintor de sus dibujos infantiles está soñando, entre lápices de colores, las decoraciones para la escenificación de sus obras; cuándo las manos sobre el teclado del piano fuerzan su poesía o su teatro hacia la ópera y la zarzuela.<sup>2</sup>

Lorca é, ante todo e sobre todo, un artista total que cultiva diferentes xéneros literarios, que se apaixona por diferentes linguaxes artísticas, que logra, con última e refinada sabedoría, aplica-las experiencias que extrae do seu comercio ou do seu frecuentar todas esas linguaxes diferentes polas que se interesa tanto. Pero aínda vai máis aló, aplica as experiencias dunha linguaxe a outra e viceversa. Así, poderíamos dicir que escribe teatro desde a plástica ou desde os seus debuxos, e poesía desde a música, e que pinta e debuxa desde a literatura. Non hai que esquecer nunca, ademais, unha das súas fundamentais actividades: a súa condición de director de escena. É máis, atreveríámonos a afirmar que debeu de ser un gran director de escena, no sentido de gran creador de signos escénicos.

<sup>2</sup> Antonio, Gallego Morell, "El teatro de Lorca y su mundo", incluído en Fernanda Andura e Ana Izaguirre, *Federico García Lorca y su teatro*, Col. Cuadernos de Exposiciones núm. 1, Teatro Español, Madrid, 1984, pág. 13.

Se tomamos en consideración os documentos (filmes, fotografías, bosquejos) que se conservan e escoitámo-lo que nos explicaron as persoas que traballaron con el, deberíamos acabar convindo que Lorca estaba no camiño de se converter nun verdadeiro creador escénico na liña dun Richard Wagner ou dun Gordon Craig.

Aquela gran muller de teatro que foi Margarita Xirgu tivo unha enorme capacidade para o risco, a aventura estética e a investigación teatral. Ela fixo posible que García Lorca estreara as súas obras nuns climas e nuns ambientes teatrais que eran bastante hostís ás propostas renovadoras de Federico. Isto convén lembralo porque se está forxando un pouco a lenda do éxito absoluto e inmediato do teatro de Federico, e non foi así. En todo caso, estas estreas corresponden á actitude que expresamos, hai un anaco, da man do profesor Gallego Morell. Un teatro de palabra, pero asemade un teatro moi pictórico, de ritmos visuais, de luces contrastadas que axudaban a lles dar ós personaxes un aquel de retablo popular ou medieval. Margarita Xirgu comprendeu, como productora e animadora cultural, esa multiplicidade creadora de Lorca e sóboa potenciar a través dun colaborador de excepción, Cipriano Rivas Cherif.

García Lorca tiña tan profesionalmente arraigado o sentido da totalidade expresiva que naquela estrea da súa primeira obra quixo compartila empresa

incluso como actor. Interpretou o papel de Autor cunha capa pintada de estrelas. De Martínez Sierra e de Rivas Cherif aprendería moito Lorca como director teatral.

Rivas Cherif, non o hai que esquecer, foi un dos introdutores en España da moderna posta en escena xunto con Ricardo Baeza e o xa mencionado Gregorio Martínez Sierra. Eles foron os encargados, como o fixera antes en Cataluña Adrià Gual, de acabar co tradicional aburguesamento do teatro madrileño dos últimos anos vinte e os primeiros anos da década dos trinta, que era moi tosco e totalmente falto de horizontes culturais.

Rivas Cherif estudiara en Italia; coñeceu as grandes intuicións do gran visionario Gordon Craig e colaborou coa Xirgu desde 1928 ata 1936. Aínda que se afirmou que traballara con Gordon Craig directamente, Enrique Rivas desménteo:

Si su encuentro en 1907 con Valle-Inclán fue posiblemente de gran peso para su vocación, la permanencia de Rivas Cherif en Bolonia, como becario en el Colegio de San Clemente de los Españoles de 1911 a 1914, le puso en contacto vivo, a los veinte años de su edad, con lo más activo del teatro italiano —ópera y comedia— y en contacto intelectual con Gordon Craig, de quien —sin conocerle personalmente a pesar de vivir entonces en la cercana Florencia— fue profundo admirador en tanto que lector de su revista de teatro *The Mask*<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Enrique de Rivas, introducción a *Cómo hacer teatro. Apuntes de orientación profesional en las Artes y Oficios del Teatro Español*, Valencia, Ed. Pre-Textos, 1991, pág. 10.

En calquera caso Cherif aspiraba a crear en Madrid un Teatro de Arte seguindo o modelo do Teatro de Arte de Moscova, que dirixiron Konstantin Stanislavski e Nemirovitch-Danchenko. Cando Rivas Cherif estreou *La zapatera prodigiosa*, o 24 de decembro de 1930, no Teatro Español de Madrid, García Lorca colaborou moi estreitamente na súa posta en escena. Margarita Xirgu que observaba, como é lóxico, con grande atención e con moita ilusión os seus amigos e colaboradores mentres traballaban, fixo o seguinte comentario sobre Federico: "La pauta la daba siempre Federico, que tenía un sorprendente sentido musical. ¡Ah! y también un sorprendente sentido plástico. Veía la escena como pintor y el desarrollo de la acción como un músico"<sup>4</sup>.

Moi acertadas estas observacións da grande actriz e directora. Parece que é un feito que a escenografía e os figurinos de *La zapatera prodigiosa* foron inspirados polo mesmo Federico, que considerou fundamental a realización plástica das súas obras. Dos bosquejos encargouse Sigfrido Burman, que os deseñou buscadamente infantís e estridentes para acentualo carácter de farsa lorquiana<sup>5</sup>.

Cómpre, para achegarse á práctica escénica lorquiana, lembra-los seus

colaboradores primeiros. En *El maleficio de la mariposa* (1920) contou coa dirección de Martínez Sierra, con Mignoni para os decorados e con Rafael Pérez Barradas para os figurinos. Entre as actrices e bailarinas cabe destaca-la Argentinita, Amalia Guillot e a gran Catalina Bárcena.

En 1923, el mesmo decora e fai os figurinos do seu teatro de monicreques. As cabezas dos mineiros realizounas o augafortista Hermenegildo Lanz<sup>6</sup>.

En 1927 estrea *Mariana Pineda* no Teatro Goya de Barcelona, con decorados e figurinos do seu amigo Salvador Dalí e del mesmo.

En 1934, *Yerma* estréase con decorados de Sigfrido Burman. Nunca nos quedou claro por qué ó cabo non os realizou Alberto Sánchez. Foi unha gran mágoa e Alberto Sánchez nunca quixo contárnolas razóns do seu afastamento, cando tivémo-la sorte de coñecelo en Moscova en 1962, pouco antes de finar. En todo caso, Alberto Sánchez foi un dos mellores tradutores plásticos ou recreadores do mundo de Federico. El fixo en 1956, dirixido por Ángel Gutiérrez, os decorados e mailos figurinos de *Mariana Pineda* en Moscova e, logo, a súa inmejorable proposta plástica para *La casa de Bernarda Alba*, tamén en Moscova, en 1958.

4 Valentín de Pedro, "El destino mágico de Margarita Xirgu", na revista *Aquí Está*, Bos Aires, 19 de maio de 1949.

5 Fernanda Andura e Ana Izaguirre, *op. cit.*, páx. 71.

6 É conveniente, para coñece-la dimensión de director de escena de Federico, lembra-la elección de textos e músicas dos tres espectáculos do Teatro de Cachiporra Andaluz:

1. *Los habladores* de Cervantes, con música de *Historia del soldado* de Igor Stravinski. 2. *La niña que riega la albahaca* e *El príncipe preguntón*, dialogado e adaptado por Federico con música de Debussy, Albéniz e Pedrell. 3. *Auto de los Reyes Magos*, con transcripcións musicais de Pedrell e Romeu. A instrumentación para clavicémbalo, clarinete e laúde correu a cargo de Manuel de Falla que, así mesmo, interpretou as composicións ó piano.

En 1935, *Doña Rosita*, con escenografía de Manuel Fontanals e cartel de Grau Sala. Un ano despois repúxo a Margarita Xirgu, pero esta volta con decorados e figurinos de Sigfrido Burman.

Dez anos despois, Santiago Ontañón encárgase da visualización de *La casa de Bernarda Alba* en Bos Aires.

No momento de escribirmos estas liñas acaba de publicarse o libro de José Luis Plaza Chillón, *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*. A achega de Plaza Chillón fíxose esperar moito pero á fin temos un estudio dos espectáculos de Lorca durante a súa vida, feito con alto rigor, cunha información de primeira orde que inclúe a xeito de apéndice un 'testemuño gráfico' de gran valor. Por todas estas razóns, pensamos que o traballo do profesor Plaza Chillón será unha das contribucións máis importantes do ano do Centenario<sup>7</sup>.

## SEGUNDA ETAPA

A partir de 1939, Francia, Alemaña e Italia empezan a senti-la atracción e a fascinación do teatro de Federico. Os máis significativos espectáculos foron do gran director A. G. Bragaglia, que estreou *Bodas de sangre* en 1939, e o de Vito Pandolfi, que puxo en escena *La casa*

*de Bernarda Alba* en 1947. Esta mesma obra foi reconcebida por Giorgio Strehler en 1955, aínda que os nosos colegas italianos non a consideran como un dos seus mellores espectáculos.

Tamén é salientable, seguindo en Italia, a estrea en 1950 de *Mariana Pineda*, en Pontedera, dirixida por Dilvo Lotti. En 1961, unha compañía italiana, o Piccolo Teatro de la Fonte Maggiore, presentou *El amor de don Perlimplín y Belisa en su jardín*, dirixida por Sergio Sagni, no marco do IV Ciclo de Teatro Latino (Festival Internacional de Teatro de Barcelona), que orientaba Xavier Regàs. Foi un pequeno acontecemento porque se representou con portelo aberto ó público, nun momento no que Lorca aínda tiña status de autor prohibido pola censura.

Para nós, dada a proximidade con Francia, as representacións de París foron as que nos achegaron a unha posible 'imaxe' de Lorca, unha imaxe que non sempre correspondía a unha axeitada visión da obra nin do seu contexto histórico-social. Con Lorca sucedéuno-lo mesmo que con Valle-Inclán ou Buñuel, vímoslo primeiro en París (aínda que fora de forma moi discontinua) ca no noso país. Existiu unha 'lectura' estranxeira antes ca nacional.

Resultáronnos fundamentais algúns espectáculos que por idade e polas dificultades de conseguir pasaporte non puidemos ver. Pero lembramos

<sup>7</sup> José Luis Plaza Chillón, *Escenografía y artes plásticas: el teatro de Federico García Lorca y su puesta en escena (1920-1935)*, Granada, Fundación Caja de Granada, 1998.

que estudiámo-las poucas fotografías que nos chegaban, as críticas, os programas. Tiñan todos eses documentos connotacións case que míticas.

Hai que mencionar especialmente a estrea no Théâtre de l'Atelier de *Bodas de sangre* na versión de Marcelle Auclair, a grande introductora de Lorca en Europa, con quen colaborou Jean Prevost. A posta en escena foi de Marcel Herrand e a estrea tivo lugar en 1938. Segundo François Nourrisier, Marcel Herrand: "Achegou a esta estrea (a de *Bodas de sangre*), a forza discreta e a preocupación de *grandeur* que caracterizaba o seu talento. Case tódolos comediantes novos que participaron nesta empresa uniron despois o seu nome ó teatro"<sup>8</sup>. Entre os actores estaban Germaine Montero, que estivera moi preto dos traballos experimentais de Lorca en Madrid, e o autor de alto *boulevard* e de grande éxito André Roussin, que naqueles anos tamén actuaba.

Maurice Jacquemont tomou o relevo do gran pioneiro Marcel Herrand. Jacquemont estreou *Don Perlimplín* en 1948. No mesmo ano presentou *Yerma* en colaboración con Jeanne Guyon; logo daría a coñecer *Bodas de sangre*, en 1951, *El retablo de don Cristóbal*, en 1952, e *La casa de Bernarda Alba*, en 1953. Como indica Nourrisier:

As postas en escena de M. Jacquemont están dominadas por unha dobre preocupación de hispanismo levemente trasposto e de poesía nocturna.

Habería que verificar se o autor acadou sempre os seus fins. Polo menos, e fose cal for a opinión que se poida formular sobre o seu estilo, non se lle pode negar-llo mérito de que fixo coñecer ó público a maioría das obras do dramaturgo.<sup>9</sup>

Haberá que estar moi agradecido á contribución de Jacquemont, como lorquistas e como directores de escena. El fixo o que non se podía facer en España: potenciar desde París o nome e as grandes obras teatrais de Lorca. Non hai que esquecer que nos anos durante os que el traballou, París era a capital cultural (e teatral) do mundo. Ela dictaba modas e impuña nomes nos mercados internacionais.

En 1949, Vittorio Rietti puxo música a *Don Perlimplín*, con dirección de Yves Robert e María Morales. En 1954, Luigi Nono converte a obra en ballet que coreografou Tatiana Gsovsky e estreouse na Ópera de Berlín en 1954.

Un dos mellores espectáculos lorquianos deuse en 1952 no Théâtre de l'Oeuvre. Claude Régy, un excelente director, puxo en escena *Doña Rosita* (con adaptación de Marcelle Auclair e Jean Prevost), con Silvia Monfort, Philippe Noiret, encarnando o Profesor de Economía e Gianni Esposito, o sobriño.

Tamén foi interesante a proposta de Guy Suarès e René Lafforge con *Yerma* en 1954. En xeral, polo que podemos deducir despois de estudiámo-los documentos que se conservan e por algunhas reposicións destas postas en escena

8 François Nourrisier, *Les grands dramaturges: Lorca*, París, L'Arche editeur, 1955, pág. 156.

9 François Nourrisier, *op. cit.*, páxs. 156-157.

francesas, poderíase afirmar que eran moi 'literarias', bastante estáticas e cunha tendencia a unha *grandeur* que conseguía converter en falsamente poéticas as propostas, que sobre o papel eran moi ben intencionadas. O esteticismo era a súa gran tentación. Pero debemos insistir en que gracias a estas postas aprendemos a admirar a Lorca. Toda esta tradición cristalizou nun traballo de moita calidade que se estreou en 1964, en París, baixo a dirección de Bernard Jenny. Referímonos a *Bodas de sangre*. Neste espectáculo interpretou o papel de nai, cunha autoridade impresionante, Germaine Montero. Curiosamente, había vintecinco anos que participara na montaxe de Marcel Herrand, onde representara o papel de noiva. Jenny fixo un traballo moi medido, cunha grande unidade de ton e unha marcada vontade por restituír Lorca a unha imaxe esencialmente española, practicamente sen ningunha concesión á España de "castañola e pandeireta" á que se recorría tan a miúdo en postas anteriores. La Luna, interpretada por un home, Jean Pommier, resultaba impresionante, un acerto total.

O problema destas postas (as francesas, as italianas e as alemáns, que son as que máis frecuentamos) é a falta de coñecemento da nosa realidade e da nosa riquísima tradición cultural. Francia inventou un Buñuel desde *Cahiers du Cinéma* e reinventou un Lorca, un pouco a través do *Théâtre Populaire*.

Quizais non era o noso Lorca: nós daquela non o podíamos facer, pero o máis desacougante é que agora tampouco o facemos, e isto é terrible. Francia non chegou a inventar un Valle, e isto pagouno ben caro o teatro de Valle e por desgracia o teatro español. Atinadas ou non, as postas en escena lorquianas de París axudaron a impoñer Lorca no mundo. Valle-Inclán aínda hoxe non se dá imposto no mundo teatral internacional, no que chamamos, seguindo a Sigfried Melchinger, o *Welttheater*. Naqueles anos as únicas personalidades de relevo eran Lorca e Buñuel. Foi a época en que Dalí sufría un duro ostracismo e era obxecto de grandes críticas. Lorca dominou os anos corenta e cincuenta. Buñuel os decenios seguintes.

Tanto un coma outro eran analizados como feitos illados, como productos nados en España, un pouco por casualidade. Eran descontextualizados da súa realidade e da tradición que os nutrira. Os artistas franceses e, en xeral, europeos non sabían demasiado qué significara a xeración do 27. Descoñecían tamén, moitos deles, qué papel desempeñou a xeración do 98 e os grandes vangardismos de Barcelona, Madrid, Bilbao e A Coruña, que posibilitaron o gran cinema, o teatro e a pintura surrealista en España nos anos trinta.

En Alemaña aínda se chegou máis lonxe ca en Francia<sup>10</sup>. Tendeuse a levar a cabo uns espectáculos que a miúdo

10 Karl Heinz Stroux montou no Schlossparktheater de Berlín *La casa de Bernarda Alba*; en Göttingen estreou *Yerma*. En Austria, Heinz Hilpert, xa en 1935, estreara no Burgtheater de Viena *Doña Rosita*, con decorados do gran Teo Otto e figurinos de Erni Knippert.



resultaban inconcibibles na súa dimensión española. Descoñecendo o contexto do cal partía Lorca, os homes de teatro alemáns fixérono seu e retrotraérono á súa tradición, coma se dun autor romántico se tratara.

Quixeramos lembrar, verbo disto, unha posta en escena de Werner Kraut que vimos no Teatro Nacional de Mannheim (Kleines Haus) un 28 de marzo 1964. Esta proposta, coma antes a de Karl-Heinz Stroux, resultounos moi reveladora e axudounos a entendedos problemas que suscitaba poñer en escena Lorca no estranxeiro. Aí atopámonos cun Lorca absolutamente descontextualizado, un Lorca fóra do seu tempo e da súa circunstancia. Totalmente separado do máis mínimo sentido do contexto ibérico.

Noutras palabras, o texto que recitaban os actores era máis ou menos o de Federico, ó noso entender moi adecuadamente vertido por Enrique Beck, a pesar de que agora sexa criticado dun modo tan excesivo. Pero o espectáculo, os tons e recitados que utilizaban os actores eran máis propios do teatro de Kleist ou Hebbel, da súa atmosfera e clima poético, ca do noso poeta.

Os directores alemáns, se coñecían a Lorca, coñeceráno só a través da tradición académica e moi de carreira, polo que non lles preocupaba poñer en relación a Lorca co contexto social e político en que nacera. Vin varias postas en escena de obras lorquianas en países centro-europeos e, segundo a miña opinión, practicamente todas cometían o mesmo erro. O Lorca que representaban, que

visualizaban e que tentaban entender, era un Lorca case metafísico, moi afastado, que suscitaba unhas problemáticas moi abstractas, un Lorca descrito segundo as coordenadas da *grandeur*, insistimos, un Lorca irrecoñecible para un espectador español. *Grandeur* ou grandeza, Lorca tena case sempre no seu teatro, pero vai por de dentro, non é nunca formal nin pretenciosa. É máis, atreveríamonos a afirmar que se alguén montara Lorca desde perspectivas minimamente realistas, non sería aceptado. Era un Lorca máis aló do tempo e do espacio. Sobre este particular problema fixemos unha experiencia en 1963, no Teatro Municipal de Aquisgrán. Puxemos *Yerma* en escena coa compañía deste teatro. Antes da nosa posta en escena, neste teatro víranse varias obras de Lorca.

Decatámonos de que para os actores da compañía, Lorca era un autor bastante coñecido. O traballo cos actores resultounos moi difícil nos primeiros días porque eles tiñan unha idea preconcebida de cómo representar Lorca, a que levaran a cabo en anteriores postas da súa obra. Aquel Lorca *sub specie aeternitatis* do que xa falamos. Eles recitábano con *grandeur* e desde os 'coturnos', cando o que nós queríamos era un Lorca real e popular. Semellaba un clásico grego visto desde Winckelmann. Logo, fósomoslles explicando que aquilo que estaban a facer, aquela "distancia" na interpretación, non cadraba coa realidade. Intentamos que comprenderan que en *Yerma* había un mundo vivo, autenticamente real, moi cotián, un mundo de frustracións e de desesperacións; *Yerma*

non debía só entenderse como a traxedia da esterilidade en abstracto, senón como un conxunto de tensións psíquicas, políticas, sociolóxicas, moi concretas e determinadas. Noutras palabras, *Yerma* non tiña nada que ver coa *Pentesilea* de Kleist.

Sen coñecer a fondo cál era a situación da muller nos anos trinta e cómo era de dura e difícil a inserción da muller española naquela sociedade, non se poden entende-los motivos que levan a Yerma a mata-lo seu home. Lembro que naqueles anos, cando en Alemaña ninguén quería ter fillos (agora a situación inverteuse un pouco, ou moito), explicarlles ás actrices o grave drama que comportaba para unha muller ser estéril, resultáballes case imposible de entender. Tivémoslles que explicar varios feitos reais, dicirlles que a maioría das historias de Lorca teñen un substrato verídico, foron feitos de crónica ou comentarios entre veciños (*La casa de Bernarda Alba* ou, mellor aínda, *Bodas de sangre*). Converteuse en algo urxente retrotrae-la historia á realidade e a sensibilidade españolas.

Dezasete anos despois montamos de novo *Yerma* en Atenas co Theatron Kessarianis. A experiencia alí foi totalmente diferente de como fora en Aquisgrán. Os actores entenderon desde o primeiro día o grao de realidade e o nivel de transposición poética que pretendiamos. Máis aínda, cando para a escena do castrón lles quixemos ensinar



Posta en escena de *Yerma*, Teatron Kassarianis. Dirección Ricard Salvat, Atenas, 1980.

cómo era o rito da fecundación da terra, que rastrexamos en Andalucía e que sabiamos que estaba vixente nos países do Sahel, un dos actores díxonos que non nos preocupamos, que coñecía moi ben o rito porque na súa poboación (un lugar de alta montaña) aínda se celebraba.

Con todo, diriamos que en Alemaña se conseguiu unha posta en escena admirable, unha proposta moi próxima á que podería ser unha versión modélica dunha obra de Lorca. Referímonos á espléndida versión do Deutsches Theater de Berlín Este (RDA), que vimos en Venecia no Palazzo Grassi (22 de setembro de 1971), con dirección de Siegfried Höchst e Horst Sagert. Os decorados e figurinos foron do gran creador plástico valenciano Josep Renau<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> O 12 de outubro de 1971 publicamos en *Tele-Expres* este comentario sobre a posta en escena de *Doña Rosita*:

"Los días 24 y 25, el famoso Deutsches Theater de Berlín (Teatro del Estado de la RDA), presentó un interesantísimo trabajo a partir de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, de García Lorca. Los directores



*Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores.* Dirección Horst Saegert, Venecia, 1971.

Renau, coa axuda do artista arxentino Pedro Galarza, soubo dar esa exacta dimensión realista-surrealista que tal vez sexa a axeitada. Se algún día fose posible que existira unha Compañía Lorca en Granada, este sería un espectáculo para

recuperar, mesmo con sabio criterio arqueolóxico, como *Yerma* de Víctor García ou *Bodas de sangre* de Alberto Cavalcanti. Sería unha homenaxe a Renau e a toda unha investigación feita polos nosos exiliados na República

Siegfried Höchst y Horst Sagert enmarcaron el lamento lorquiano, mejor dicho, la protesta a favor de la mujer que no puede realizarse en una sociedad llena de tabús y ancestralismos, en la investigación lingüística de Lorca. Varias veces hemos dicho que Lorca es un perfecto desconocido en nuestro país y en el Welttheater. De hecho cuando se representa a Lorca se le adscribe, o bien a una tradición folklorística, epidérmica y a menudo banal, como ha pasado en la mayoría de las puestas en escena lorquianas o bien se le representa incorporándolo a la tradición teatral del país que lo pone en escena. Así, por ejemplo, en Alemania, Lorca se visualiza a la manera de Hebbel o de Kleist. Este no es el caso del trabajo de Siegfried Höchst y Horst Sagert quienes, contando con la ayuda del pintor José Renau y del hombre de teatro argentino Pedro Galarza han querido recuperar la tradición ibérica, sin la cual Lorca nunca queda justificado, y sobre todo el mundo surreal en el que Lorca y parte de los componentes de la generación del 27 la potenciaron llevándola a una dimensión inolvidable. El trabajo de los dos directores del Deutsches Theater era bellissimo y a la vez muy contradictorio. Por un lado se comentaba, con incisos surreales y con adición de otros textos lorquianos, la trayectoria rectilínea de la pieza, por otro se daba un tratamiento chejoviano al tercer acto de la obra. El paralelo con *El jardín de los cerezos* era obligado y realmente muy sugestivo. En la conferencia de prensa que siguió al estreno se habló si Lorca conocía o no el teatro de Chejov. La verdad es que no supe opinar sobre el particular ni pude añadir ninguna luz nueva, pero conociera o no Lorca a Chejov, la experiencia del Deutsches Theater era apasionante. Nunca vi tan clara la desesperación, callada y resignada, de Rosita, su escondida rebelión, como en el espectáculo de Höchst y Sagert."

Publicado en Ricard Salvat, *El teatro de los años setenta*, Barcelona, Ed. Península, 1974, pág. 253.

Democrática Alemana. Un traballo hoxe totalmente esquecido e que teriamos de recuperar.

### TERCEIRA ETAPA

Para explica-lo que representou a volta do teatro de García Lorca, a operación *recupero* de Lorca (como din os italianos), pensamos que hai que se referir a un excelente artigo publicado por Ángel Fernández-Santos en *Primer Acto*, en 1963. Coidamos que é moi conveniente que as novas xeracións coñezan estas razóns do gran crítico:

Mientras estuvo apartado de nuestros escenarios y los programas oficiales ignoraron sistemáticamente sus obras, Lorca fue, especialmente para las generaciones que no lo vieron vivo, el símbolo de muchas cosas importantes que brillaban por su ausencia en nuestro teatro de consumo. Simbolizó la reincorporación de nuestros clásicos a las corrientes modernas, simbolizó el llamado espíritu de renovación, simbolizó la universalización de muchos de nuestros valores estéticos locales y simbolizó, sobre todo, la permanencia del pueblo español en la poesía dramática, el teatro popular verdadero.

Pero ahora que Lorca ha vuelto a esos mismos escenarios donde durante casi treinta años fue ignorado y que sus obras son expuestas al juicio de todo el mundo, hay mucha gente, especialmente entre los miembros de esas citadas generaciones de posguerra, que

opinan de su teatro todo lo contrario de lo que antes se decía que simbolizaba. No hay que andar mucho para oír cosas como esta: el teatro de Lorca es reaccionario; su lenguaje, retórico y vacío; su visión del pueblo es pura mixtificación, muy apropiada para franceses, ingleses y, en general, para todo tipo de turistas.

Sin embargo, no son los turistas quienes llenan a rebosar las salas en que se presentan las obras de García Lorca. Si dijéramos que este trueque de opiniones se debe a un cambio en los gustos o las modas del público español de teatro, sin duda faltaríamos a la verdad. Como negocio teatral, Lorca sigue vigente en España, posiblemente más vigente que hace treinta años. Ha soportado satisfactoriamente la prueba del tiempo y como moda o gusto literario se le sigue apreciando extraordinariamente. No solamente los turistas se emocionan con él.<sup>12</sup>

Este texto acompaña a publicación do texto 'íntegro' de *Mariana Pineda*. Era o mes de febreiro de 1963 e no número 50 de *Primer Acto*, dedicado integramente a Lorca, facíase ampla referencia ó traballo de Juan Antonio Bardem, que tivo a intelixencia de elixir como decorador de excepción a Antonio Saura. Foi un fito fundamental, ó noso entender, na recuperación da verdadeira imaxe de Lorca. Cando se estreou en Madrid *La casa de Bernarda Alba* aínda non se representara na capital a excelente posta en escena de Alberto Cavalcanti con decorados de Guinovart. É curioso que esta posta fora

<sup>12</sup> Ángel Fernández-Santos, "La vuelta de Federico García Lorca", en *Primer Acto*, núm. 50, Madrid, febreiro de 1963, páx. 17.

absolutamente esquecida polos tratadistas e estudiosos de Lorca. A estrea tivo lugar en 1963, no Teatro Barcelona desta cidade, pola Compañía de Maritza Caballero.

Pero imos concretar un pouco cómo se foi recuperando a imaxe de Lorca:

En 1948, *Yerma* foi interpretada por Ana Mariscal. Non atopamos case eco deste traballo na prensa. Permittede que se representara pero non se falou dela<sup>13</sup>.

Nos primeiros anos da década dos cincuenta, Ana María Noé representou *Doña Rosita la soltera* en Madrid. Destas postas é moi difícil ter información, pero é bo lembrar que se fixeron.

A honra da reincorporación débese a Luis Escobar, a Aurora Bautista e a José Caballero. A estrea tivo lugar en Spoleto, no III Festival Internacional de Ambos Mundos, en 1960. Dous anos despois representábase en Madrid e en Barcelona con grande éxito e un público

expectante. Ó ser Caballero o encargado da parte plástica, conectouse axiña coa mellor tradición pictórica dos anos trinta. Non esquecemos que en 1935 montou para La Barraca, con dirección de Federico, *El caballero de Olmedo*, que se estreou na Universidade Menéndez y Pelayo de Santander. En 1936 responsabilizouse da parte plástica de *El burlador de Sevilla*, tamén para La Barraca e Federico encargoulle os decorados de *La casa de Bernarda Alba* que non chegaría nunca, como sabemos, a estrear. Caballero estivera en contacto con Alberto Sánchez e Luis Buñuel e recibira a súa influencia. Xa falamos do seu traballo a propósito da estrea de *Bodas de sangre* en Barcelona. Con el, esa continuidade viña dada e recuperábase todo o aire e a vibración dunha época esquecida. Para sermos exactos, deberíamos dicir, brutalmente soterrada.

Luis Escobar dirixiu con gran forza e alta categoría escénica *Yerma*. Fixo un gran traballo, agás na escena fundamental da obra, a do Macho e a Hembra, que

13 Ana Mariscal, "Federico, el tiempo y yo", texto da conferencia publicada pola Escola Superior de Arte Dramática e Danza de Murcia. Publicacións curso 1986/87. É interesante lembrar estas consideracións da grande actriz e directora:

"Después, ya lo sabemos todo y se ha dicho todo de él. Todo y más. Todo, pero menos. No se ha dicho que la primera vez que se representó *Yerma* después de estrenarla Margarita Xirgu, fue en Barcelona en 1948. No puedo equivocarme porque yo misma interpreté el papel de *Yerma*. Tampoco se recuerda que Ana María Noé representó *Doña Rosita la soltera* en el teatro de Lara allá por los años cincuenta, que Bardem dirigió *La casa de Bernarda Alba*, interpretada por Cándida Losada, en el teatro Goya, muy a comienzos de la década de los sesenta; que por entonces, o antes, Aurora Bautista también encarnó la figura de *Yerma* en el teatro Eslava, dirigida por Luis Escobar y en el mismo teatro, sustituyendo a Aurora Bautista, lo hizo Asunción Sancho; ni que, en el teatro Bellas Artes, José Tamayo montó y dirigió *Bodas de sangre* con Pepita Serrador en la Madre y Paquita Rico en la Novia. Aunque parezca que el teatro de Lorca no se representó después de la guerra civil hasta la *Yerma* de Víctor García interpretada por Nuria Espert y hasta se haya afirmado en público, no es así, entre otras cosas porque el teatro de Lorca no estuvo nunca prohibido ni censurado. Mi *Yerma*, representada en toda su integridad, en plena postguerra, lo acredita. Lo que sí es cierto es que ninguna de esas representaciones hicieron bandera de su cadáver. Se representó su teatro con amor, con entusiasmo y con todos los medios al alcance, buenos repartos y buena dirección, pero sin introducir nuevos simbolismos que Lorca nunca hubiera aprobado".



*Los títeres de cachiporra*, Escola d' Art Dramàtic Adrià Gual.  
Dirección Josep-Anton Codina, Barcelona, 1964.



tivo que ser escamoteada e resultou estilizada de máis e moi arredada do rito orixinario de África ou Andalucía ó que, sen dúbida, Lorca aludía. A censura indirecta actuou nese momento dunha maneira moi dura. Con todo, lembrámo-la estrea en Barcelona como un momento certamente emocionante. Todos sabiamos que era unha noite histórica. Por fin Federico volvía pertencer ó seu país.

En 1962 estreouse *Bodas de sangre* con decorados de José Caballero, pero cun desacerto total de posta en escena e de elenco. Tamayo fixo un traballo convencional e Paquita Rico nunca soubo da-la intensidade da personaxe. Só Pepita Serrador tivo a imaxe cultural adecuada para representar Lorca.

Coa chegada de Bardem e de Saura e, sobre todo, de Cavalcanti e Guinovart, enxergáronse novos horizontes. O traballo de Bardem podía ficar como 'Modell' dunha visión respectuosa, sabiamente académica pero moi vibrante e emocionada. Saura empecía coa súa proposta visual que se caera no realismo excesivo cultivado por aqueles anos. Cavalcanti, pola súa banda, deu uns elementos de *folie* fascinantes ós momentos poéticos do terceiro acto. A aparición dos leñadores e de La Luna foron un acerto de iluminación e de maxia escénica. Curiosamente, estes dous momentos clave da posta en escena lorquiana foron levados a cabo por grandes directores de cine.

Tamén conseguíu, ó noso entender, un alto nivel de sentido lorquiano a proposta que Alfredo Mañas fixo con *Mariana Pineda* en 1967.

Así mesmo, queremos lembra-las postas en escena lorquianas que desde Barcelona impulsou a Compañía Adrià Gual na década dos sesenta. Por consello de Salvador Espriu, quen valoraba especialmente as obras curtas e de monicreques de Federico, a EADAG presentou unha "Homenaje a Federico García", enmarcada no IV Congreso Internacional de Arte Psicopatolóxico, impulsado polo profesor da Escola, o prestixioso médico psiquiatra Joan Obiols, celebrado en maio de 1964. A dita homenaxe constaba de dúas obras curtas: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, dirixida por Josep María Segarra e *Los títeres de cachiporra*, con posta en escena de Josep-Anton Codina. Os decorados e figurinos, de gran categoría plástica e alta capacidade irónica, foron do escenógrafo Josep María Espada. A familia de Lorca concedeu o permiso só para a representación no Congreso médico. O resultado foi un traballo áxil, novo, sensible e sumamente divertido. O éxito conseguido fixo que se lle pedira á Compañía Adrià Gual que presentara en Italia *Los títeres de cachiporra*, en 1965, nun acto organizado por personalidades da resistencia antifranquista que apoiaban tódolos eventos que se facían en España para denuncia-la dictadura franquista e loitar contra ela. Os actos celebráronse en Reggio Emilia e foron organizados polo alcalde da cidade italiana Renzo Bonazzi. Representáronse, xunto á obra lorquiana, *El Adefesio* de Alberti e *Antología de 25 años de poesía española* de Josep María Castellet. Para conseguí-los dereitos de representación, a familia de Lorca esixiu que quen asina estas liñas



*Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, Escola d' Art Dramàtic Adrià Gual.  
Direcció Jaime Lázaro, Barcelona, 1964.



fora responsable da posta en escena. A pesar do éxito conseguido prohibíúsenos volver representar esta versión da obra, nin o díptico presentado en 1964 en España. Uns anos despois denunciámo-los problemas que suscitaba a actitude da familia nun artigo que recentemente reproducimos<sup>14</sup>.

Finalmente, a EADAG montou *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, en 1964, con posta en escena de Jaime Lázaro.

A rotura e a posibilidade de creación dunha nova realidade escénica realizouna Víctor García con *Yerma*, en 1971, co seu decorado e a súa espléndida posta en escena anti-naturalista. Cando dicimos 'o seu' decorado dicímo-lo a conciencia porque fomos testemuñas directas da xestión deste espectáculo. A escenografía foi de Víctor García e nada máis que de Víctor García. Os vídeos, as maquetas de García mostradas en Cádiz, no Festival Iberoamericano de 1966, viñeron corroborar-la autoría total de Víctor García, que levou a cabo un dos seus máis renovadores traballos. O gran creador arxentino acabou cos elementos andalucistas e pictóricos que se foran convertendo en moeda común á hora de representar Lorca. Pódese falar dun antes e dun despois de Víctor García na maneira de se enfrontar ós textos dramáticos do autor granadino.

Esta terceira época podería rematar coa primeira versión que Miguel Narros

fixo de *Así que pasen cinco años*, en 1979, con escenografía e vestuario de José Hernández. O outro teatro de Lorca empezaba a chegar. Este espectáculo, e máis esta primeira versión cá segunda deste mesmo director, pode considerarse como un dos mellores traballos de Narros e unha excelente contribución á alma, ás esencias do teatro lorquiano.

Un pouco dacabalo entre a terceira e a cuarta etapa estarían os seguintes espectáculos: *La casa de Bernarda Alba* dirixida por Ángel Facio, en 1972, co Teatro Experimental do Porto, que despois de representarse na cidade portuguesa se deu en Salamanca, no marco da Cátedra de Teatro Juan del Encina, e en Valladolid. Aparentemente había unha gran novidade neste espectáculo, e era que a personaxe de Bernarda a interpretaba un home. Naquel momento esta lectura pareceu moi revolucionaria. A verdade é que a nós nunca nos pareceu demasiado innovador nin xustifico ese tipo de lectura psicanalítica. Durante uns anos, por exemplo, sufrímo-la 'lectura' de *Yerma* como unha explicación dun dos problemas persoais de Federico, a súa homosexualidade e, polo tanto, a súa incapacidade para ter fillos que trasladaba á protagonista.

Os críticos 'progres' dos anos setenta usárono moi a miúdo pero, no fondo, esta lectura sempre nos resultou elemental, simplista e de difícil xustificación científica. Algo semellante ocorría co feito de que Bernarda fora interpretada

<sup>14</sup> Ricard Salvat, "Las dificultades de poner en escena el teatro de García Lorca", na revista *Assaig de Teatre*, núm. 5-6, Barcelona, xuño 1997, páxs. 53-57. Este artigo publicouse por primeira vez no periódico *Tele/Expres*, Barcelona, 8 de xuño de 1971.

por un home. Queremos destaca-la crítica que José Monleón publicou en *Primer Acto* e na que se situou nos antípodas do que acabamos de afirmar<sup>15</sup>. Este espectáculo remontouno Ángel Facio con actores españois (Carmen Carbonell, Asunción Sancho, Julieta Serrano, Paloma Lorena, María José Goyanes, Mercedes Sampietro...) en 1977 —viuse en Barcelona, no Teatro Talía, no mes de abril, con Ismael Merlo como Bernarda<sup>16</sup>—. Merlo, desde un sentido tradicional, estivo profesional, eficaz, pero nunca posuíu ese especial ton que si tiña a montaxe portuguesa. Un moi particular ton de renovación, estivérase de acordo ou non coa proposta. Con Merlo sucedéuno-lo mesmo que coa montaxe de *La Casa de Bernarda Alba* de José Carlos Plaza, en 1984; unha serie de grandes actrices españolas, Berta Riaza, Enriqueta Carballeira, Ana Belén, Mari Carmen Prendes interpretaban excelentemente o texto lorquiano, pero cun ton tan tradicional que o espectáculo se revi-

raba contra do propio Lorca, contra das, para nós, grandes achegas que Lorca fixo no campo da traxedia.

Tentaremos explicarnos. A achega de Federico nos anos trinta foi totalmente revolucionaria, desde tódalas perspectivas, e foino tamén no eido da metodoloxía interpretativa. La Barraca foi un traballo que comportou, entre outras moitas cousas, un cambio radical de ton interpretativo. Ese cambio nunca estivo na proposta de José Carlos Plaza, no Teatro Español de Madrid, cunha excelente escenografía de Andrea D'Odorico. Sen embargo, a pesar do espléndido elenco de actrices reunidas en Madrid, entre as que había a incorporación de actrices de 'modernidade expresiva', como Enriqueta Carballeira e, en parte, Ana Belén, o resultado foi completamente tradicional, moi contrario —insistimos— ó espírito da linguaxe escénica de Lorca. Nós vímola en dúas ocasións; na última, que era un xoves pola tarde (se a nosa memoria non nos falla, pero si

15 José Monleón, "La Casa de Bernarda Alba", na revista *Primer Acto*, núm. 143, Madrid, abril de 1972, páxs. 71-72. O autor afirmaba o seguinte:

"La novedad más aparatosa de esta *La Casa de Bernarda Alba* de Facio es que la protagonista es interpretada por un hombre. La decisión se justifica ampliamente y desborda cualquier sospecha de truco o de snobismo. Se justifica en el texto, a través del cual se le asigna a la gélida Bernarda el trabajo de cuidar los campos y de vigilar a las hijas; y se justifica, sobre todo, con las imágenes resultantes, que deshumanizan definitivamente al personaje y lo transforman en una amenaza. ¿Quién podría dialogar con esa máscara vestida de negro, ambigua, asexuada, quemada de frustraciones, dispuesta a imponer el orden del silencio? La imagen teatral resulta, desde luego, muy rica. Y nos descubre algo que 'ya sospechábamos'. Que las Bernarda son seres que han perdido la consistencia biológica, la consistencia elemental de los que viven sin hacer del 'orden social establecido', del 'valor de las apariencias', una norma contra el orden biológico (...)."

16 Julio Manegat, "Doña Bernarda Alba, en pie, sobre el escenario", en *El Noticiero Universal*, Barcelona, 11 de abril de 1977. Manegat fixo as seguintes reflexións sobre o traballo de Ismael Merlo como Bernarda: "Importante experiencia la interpretación del personaje de Bernarda por Ismael Merlo, este gran actor cuando quiere serlo, y que aquí es como si deseara darse una lección a si mismo. Ismael Merlo vive con una austeridad perfecta su personaje femenino, sin que ni durante un segundo se pueda deslizar hacia el ridículo. Y lo vive con hondura trágica, con sequedad expresiva, como debe ser, sin la menor concesión al tentador 'desmelenamiento' y al posible grito inoportuno. Aquí, en este montaje concebido y dirigido con sabiduría lorquiana por Ángel Facio, tiene tanta importancia el grito como el silencio."

lembramos que non era unha sesión especial para escolares ou estudantes de bacharelato), o público ría ás gargalladas. E daba a impresión de que algunhas das actrices estaban contentísimas con este resultado e buscábano en parte, ou moito. Ver que a máxima traxedia española do século XX acabara sendo tratada coma unha obra de Muñoz Seca era moi traumatizante e viña revela-lo problema fundamental da inserción do teatro de Federico no teatro profesional que se levaba en Madrid.

Con todo, quixeramos sinalar que *La Casa de Bernarda Alba* é un dos textos lorquianos que tivo máis fortuna no teatro español. Téndose visto poucas variantes, para un home de sesenta anos houbo a posibilidade de ver cinco ou seis versións distintas: a de Bardem, a de Facio, a de José Carlos Plaza, sen esquece-la cinematográfica de Mario Camus, con elementos moi interesantes de nova lectura lorquiana, aínda que cos mesmos erros na lista de actores que había no espectáculo de José Carlos Plaza e algunhas estranxeiras nesta orde de preocupacións.

Engadimos tres lecturas importantes de *La Casa de Bernarda Alba*. As dúas primeiras déronse no Festival Internacional de Teatro de Sitges, en 1986. A máis interesante foi a que presentou o Gerguey Csiky Theatre of Kaposvar (Hungría). Pero non hai que esquece-la montaxe do Théâtre de la Cité Internationale de París, dirixida por Jean-Marie Broucaret. Resultou especialmente interesante a montaxe húngara,

con dirección de Lázár Kati, á cal só podían asistir unha vintena de espectadores por representación. Algúns críticos e profesionais que puideron acudir a vela consideraron esta montaxe como a mellor de *La Casa de Bernarda Alba* representada en España. O papel de Bernarda interpretábo un home, Jordán Tamás, pero aquí non había ningunha buscada intención psicanalista. Por último, hai que lembra-la versión inglesa que Nuria Espert fixo en The Globe Theatre, producida por Josephine Hart, o Spanish Group e o Lyric Hammersmith, con Glenda Jackson, Joan Plowright e Patricia Hayes, que contou cunha belísima escenografía de Enzo Frigerio. Aínda que curiosamente este espectáculo non se viu en España, a gravación dun excelente vídeo permitiu que o espectador medio interesado puidera acceder a esta proposta e enriquecer, desde outro ángulo, a lectura de *La Casa de Bernarda Alba*. Estreouse o 16 de xaneiro de 1987 en Londres.

Tanto se se está de acordo coma se non coa proposta de Facio antes comentada, o traballo do Porto tivo un valor revulsivo moi importante, porque por primeira vez os herdeiros de Lorca aceptaron cambios moi significativos na lectura das obras de Federico. Polo tanto, desde o punto de vista sociolóxico foi fundamental que esa lectura se levara a cabo e, logo, tivera o seu correlato con actores españois. Neste sentido quixeramos recuperar, a pé de páxina, unhas declaracións de Facio nas que xustificaba a súa peculiar visión da peza lorquiana<sup>17</sup>.

17 Moisés Pérez Coterillo, "Entrevista con Ángel Facio", na revista *Primer Acto*, núm. 152, Madrid, xaneiro 1973, páxs. 14-16. Nesta interesante entrevista Facio afirma o seguinte:

## CUARTA ETAPA

Esta é a etapa máis fascinante e arriscada. Nela lógranse grandes espectáculos dentro e fóra de España. Conséguese a recuperación do teatro, ata entón considerado menor, de Federico e, sobre todo, do teatro surrealista. Este teatro era a gran materia pendente do teatro español.

Na revista *Assaig de Teatre*<sup>18</sup> quixemos render homenaxe a Victoria Espinosa que estreou *Así que pasen cinco años* e *El público* en Porto Rico e que loitou contra tódalas incomprensións e indiferencias de Madrid, onde non puido presenta-los seus traballos, como desexaba. Estudiámo-las postas en escena de Victoria Espinosa e nos documentos e en tódolos testemuños demóstráronse que sentou as bases do que pode ser unha lectura adecuada da dimensión surrealista do teatro de Federico.

Un espectáculo con risco e cunha moi importante lectura dramatúrxica foi o traballo que Jorge Lavelli fixo no Teatro

María Guerrero (Centro Dramático Nacional), na temporada 1980/81, de *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*. O decorado era fermosísimo, absolutamente suxestivo e cunha grande intensidade poética. O elenco, como adoita ocorrer cos grandes espectáculos españois, foi irregular e Lavelli non logrou unifica-los estilos de Nuria Espert, Mario Gas, Encarna Paso ou Carmen Bernardos. Pero o traballo de Lavelli era moi valiosamente arriscado: lía Lorca desde Chéjov. Ó noso entender non era unha operación demasiado xustificada, pero si moi atractiva. Dado o ton buscadamente internacionalista que a priori tiña a proposta, estaba feita para a ampla teoría dos festivais europeos e sudamericanos, parecía coma se quixera xustifica-la importancia do teatro de Federico retrotraéndoo ás renovadoras contribucións de Chéjov, pero pensamos que o teatro de Federico non precisa, en absoluto, este tipo de operacións. Por un lado, dixeramos que dixeramos a crítica do momento e algúns estudiosos de urxencia, non temos ningunha proba importante de que Federico

"El punto de partida fue la necesidad de dramatizar lo que en Lorca estaba simplemente insinuado. A continuación emprendimos la tarea de reconstruir, pieza a pieza, cada uno de los personajes y sus relaciones mutuas, de forma que saliesen del plano difuminado en que se encuentran en el texto. De esta forma aparece una hija mayor, aislada de las demás, hija del primer marido de Bernarda, heredera de los bienes de la familia y a muy poca distancia de la figura de Bernarda, cuyo 'roll' está a punto de asumir. De las cuatro hijas restantes, la mayor es la enemiga de la heredera y protectora de las otras tres, entre dos de las cuales se establece una relación homosexual... (...).

"En el texto, lo que aparece es una relación muy peculiar entre las dos, aunque naturalmente no está explícitamente señalado este contenido lesbiano que nosotros hemos dado y que se justifica perfectamente desde el planteamiento general del montaje. Si en una casa se vive así, si solo son mujeres, si el hombre está completamente prohibido, tiene que haber alguna consecuencia, o se da una sublimación o se produce una sensación en contrario —según la terminología de W. Reich—. Puesto que sublimación no existe, porque ninguna de ellas es feliz en la situación en que vive, debe darse un desbordamiento de la energía sexual orgiástica en contra de los instintos reprimidos. Es, precisamente, ese desbordamiento el que nos interesaba analizar."

<sup>18</sup> *Assaig de Teatre*, núm. 5 e 6. Editado pola Associació d'Investigació i Experimentació Teatral, Barcelona, xuño de 1997, páxs. 13 a 51.

coñecera ben a obra de Chéjov. É máis, diríamos que a evolución lóxica da linguaxe teatral na súa dimensión realista abocaba necesariamente a un certo impresionismo e a el chegou por un lado Chéjov<sup>19</sup>, e polo lado do gran realismo español, Federico.

Como é sabido, nos anos setenta empezou a operación de recuperar Chéjov e, moi especialmente, polos grandes directores europeos do momento (Strehler, Stein, Krejca). Todos quixeron montar *Las tres hermanas* ou *El jardín de los cerezos*, e todos se sentiron obrigados a facelo dun xeito diferente. Deu a impresión de que Lavelli quería ir aínda máis lonxe nesta moda e converteu unha das obras de Federico nunha especie de variante dramaturxica de Chéjov. Chéjov é evidentemente un dos pais do teatro moderno, xunto a Ibsen e Strindberg, pero Lorca é un dos autores fundamentais do século XX. Para nós hai que lelo a través del e da tradición ibérica, pero nunca sometelo a unha tradición estranxeira.

Pero os grandes acertos desta etapa foron os do Centro Dramático Nacional de Madrid na época de Lluís Pasqual. Referímonos a *5 Lorcas 5*, de 1986, con vestiario e escenografía de Gerardo Vera. Este espectáculo incluía un moi imaxinativo *El paseo de Buster Keaton* dirixido por Lindsay Kemp, con música de Carlos Miranda; unha deliciosa lectura de *La doncella, el marinero y el estudiante*, dirixida por Juan Luis Castro, con música de

Paco Aguilera; un espléndido e contundente *Escena del teniente coronel de la Guardia Civil* de Joan Baixas, con música de Pablo Rodrigo, e *Diálogo del Amargo*, unha proposta eficaz e precisa de Lluís Pasqual que interpretou con paixón Antonio Banderas. Completábo, en homenaxe supoñemos á tradición de posta en escena da terceira etapa que sinalamos, *El retablillo de don Cristóbal* (farsa para monicreques) nunha inspiradísima posta de José Luis Alonso, un director histórico que contou co xenio da música de Carmelo Bernaola.

Este grande acerto repetiríase de xeito parcial en *El público*, inexplicable e inaceptablemente estreada en Milán o 12 de decembro de 1986 e que chegou a Madrid e a París en 1987. O espectáculo quizais estivo demasiado pendente de explica-lo mundo de Lorca desde unha perspectiva exclusivamente homosexual. *Comedia sin título*, en 1989, resultou un prodixio de recreación absoluta do texto. Con estes traballos, Pasqual fixo unha contribución fundamental, axudado polo último *savoir faire* de Fabià Puigserver, á hora de mostrar esa 'imaxe' cada vez máis múltiple e rica á que nos temos referido.

Para nós resultou especialmente interesante *Le Public* (1988), en versión de Jorge Lavelli, máis preocupada por descubrir-la esencialidade creadora da peza ca polas obsesións e anécdotas homosexuais que outros directores primaron na súa interpretación. Traballo cartesiano e

19 Véxase: Ricard Salvat, *Historia del Teatro Moderno*, Barcelona, Ediciones Península, 1980.

matemático non falto de forte inspiración e intensa vibración poética.

Tamén foi moi importante e decisi-va a proposta que o director chileno Alejandro Quintana, afincado na antiga RDA, fixo de *Comedia sin título* en 1987. No Berliner Ensemble, onde se representou, o texto adquiriría unha dimensión política e revulsiva increíble, brutalmente dura e impresionante. Un contrapunto a estes traballos constituíuno a hiperrealista posta en escena de *Bodas de sangre* (1985) de José Luis Gómez. Foi coma un retorno ás orixes, á dimensión de documento denunciador de parte do teatro de Federico. No mesmo sentido de retorno ós feitos históricos, cabe lembra-lo espléndido espectáculo que uns dez anos antes presentou o ballet de Antonio Gades, *Crónica del suceso de Bodas de sangre*, que puidemos ver no Teatro Español de Barcelona en setembro de 1974 e que obtivo un clamoroso éxito de público e de crítica.

Queremos sinalar, polas súas características artísticas pero tamén sociolóxicas, unha apaixonante estrea, a *Yerma* dirixida por Xosé Manuel Blanco Gil, que se estreou o 23 de outubro de 1990 no Teatro Principal de Santiago de Compostela, con escenografía e vestuario de José Rodríguez e música de Manuel Balboa. Luísa Martínez interpretou Yerma. A súa foi, sen dúbida ningunha, unha das mellores interpretacións deste difícil papel das que temos visto no noso país. Con todo, a parte máis apaixonante da proposta foi o feito de que a obra se representara en galego nunha excelente versión recreadora de Miguel Anxo

Fernán-Vello. Neste sentido, esta montaxe foi histórica. Por iso queremos traer a estas páxinas as reflexións do gran poeta e traductor:

Traducir *Yerma* ao galego foi entrar no laberinto que comunica coa textura íntima do teatro poético que Lorca fixo universal en todos os idiomas que acolleron esta traxedia da terra e da auga, do amor e da sede, da realidade e do desexo. O idioma galego, antigo e moderno signo dunha nación sementada na espiral das palabras, acolle tamén na súa axila de alombadas cadencias o texto fidel dunha Yerma, a nosa, que vén dunha alma rural atada á vida terríbel de mulleres, aquelas que levan no ventre unha estrela de gracia soterrada no fracaso dos homes sobre a terra.

Saiban público e lectores que Lorca vai alén do poema e do teatro. Un gume cintilante acaricia por veces as palabras e fai que o seu sentido se funda en mil esferas de intensidade e de beleza. Até a máis pura e reluctantante ternura. Até o vermello máis vivo palpitando detrás dunha lúa mordida cando se sente no pozo da noite o tremor do desespero: o único posíbel no clímax fatal desta tormenta humana do imposíbel.

Traducir *Yerma* ao galego foi fuxir de linguaxes neo-rexionalistas, de enxerbrismos subvencionados, de acentiños paifocos. *Yerma* nace dentro dun río de seiva que trae as palabras limpas, rutilantes como unha natación de vidros, como un alimento para as voces que elevan o clamor das sementes populares depositadas na dignidade da linguaxe. Idioma de espellos orientados

cara a raíz transparente que ten fluir de fonte e arrecendo de vella e nova cantiga.<sup>20</sup>

Curiosamente, neste ano en que Galicia ve as súas xentes de teatro enfrontadas pola conveniencia ou non de traducir Valle-Inclán ó galego, non vimos nin lemos que ninguén lembrara ese acerto de *Yerma* en galego.

## QUINTA ETAPA

Hogano é cando, por fin, a familia Lorca, os seus herdeiros, permiten que os creadores novos investiguen, 'destroquen' e reformulen a Federico, quen xa nos anos noventa é aceptado por todos como un xenio e mestre absoluto e, asemade, quéirase ou non, todos sabemos que o seu teatro e a súa creación toda se achan alén do ben e do mal estéticos.

A esta etapa pertencía o orixinal, rebordado, inxenuo e incrivelmente emocionante espectáculo mexicano que se viu en 1987 en Cádiz e Madrid, baixo a dirección de María Alicia Martínez, co Teatro Campesino e Indígena de México. Os directores mexicanos recuperaron a dimensión ritual da obra como o fixera Cuba, en 1980, da man do Teatro Estudio da Habana, que representou *Bodas de sangre* na XIII edición do Festival Internacional de Teatro de Sitges daquel mesmo ano, con posta en escena da gran directora cubana Berta Martínez e coa

espléndida actriz afro-cubana Hilda Oates nun dos principais papeis.

Estes camiños de liberdade e de retrotraemento ás fontes ocultan o sub-consciente colectivo que tamén se atopou na versión cubana de *Yerma* de Roberto Blanco, quen utilizou por primeira vez o final real da obra. A interpretación de Idalia Anreus, dunha grande intensidade, potenciou este traballo presentado en 1980. O manuscrito ó que nos referimos áchase no Museo da Habana que dirixe E. Leal. Nin antes nin despois de Roberto Blanco utilizou ninguén este manuscrito para monta-la obra de Lorca. Todos estes traballos puxeron as bases, polo menos para Hispanoamérica, dunha mestizaxe entre o teatro de Federico e as tradicións *afro* ou indias de Latinoamérica. Cremos oportuno lembrar que na mesma edición de 1980 do Festival Internacional de Teatro de Sitges, se presentou unha orixinal e arriscada *Mariana Pineda*, a cargo da compañía Grenier de Tolouse, con dirección de Jean-Claude Bastos, e *Yerma* pola compañía grega Teatron Kaissarianis, con dirección de quen asina estas liñas e música de Manos Loyzos. No programa xeral da devandita edición do Festival explicabámo-la vixencia de Lorca e a súa expansión por outros países: "...pensamos que la edición de este año presenta unas constantes bien definidas: la vuelta al autor, que lleva consigo el olvido de las formas del teatro creadas desde el colectivo; un renovado interés por Federico García Lorca, que ya es tratado en el extranjero como un clásico moderno,

<sup>20</sup> Miguel Anxo Fernán-Vello, "Yerma nun país que limita coa auga", no programa de *Yerma*, Centro Dramático Galego, Santiago, 1990, páx. 19.



*Amor de Don Perlimpin con Belisa en su jardín*, Teatrè Malic.  
Dirección Antonio Simón, Barcelona, 1998.

sobre el que se arriesgan las lecturas más personales y atrevidas;...<sup>21</sup>. Resulta curioso que en 1980 se deran tres espectáculos de Lorca e en 1998, na actual edición do Festival de Sitges, só se ofrecera un espectáculo unipersoal a cargo de Lázsló Galffi, a quen se uniron, á última hora, o actor Pepe Rubianes e o cantautor Paco Ibáñez.

En Barcelona, esta dimensión desalarizadora logrouse no traballo arriscado e, a miúdo cheo de grandes intuicións, de Magda Puyo con *La Bernarda es calva*, estreada no Teatre Malic de Barcelona en maio de 1994 e en novembro do mesmo ano no teatro Alfíl de Madrid. Despois viría a proposta de Ricardo Iniesta, a discutible pero sorprendente dirección de

Francisco Ortuño e toda unha serie de riscos, aventuras e iluminacións que auguran un futuro cheo de ilusión e de todo tipo de esperanzas.

Xa antes dos actos do Centenario, a Sala Muntaner de Barcelona, no marco do Festival Grec 97, presentou un moi atractivo espectáculo titulado *Camino de Nueva York*, ideado e dirixido por Ramón Simó, con Maite Brik e Manuel Lillo de protagonistas. Proposta arriscada, orixinal e chea de acertos que contou cun comentario musical de primeirísima orde de Joan Alavedra e o Quintet Lisboa. Pero intentemos un comentario do que está a suceder neste ano 1998.

Tamén como adianto á conmemoración do Centenario cabe lembra-la

21 Ricard Salvat, "Presentación del Programa del XIII Festival Internacional de Teatre de Sitges", Programa do Festival, Sitges, 1980.



posta en escena de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, dirixida sensiblemente por Antonio Simón, onde destacou un belo decorado de Jon Berrondo que en palabras de Gonzalo Pérez de Olaguer: "... ha ideado y resuelto una complicada escenografía que presenta tres espacios diferentes y uno final que es un jardín, todo esto en las reducidas dimensiones de este teatro."<sup>22</sup> Pérez de Olaguer refírese ó Teatre Tantarantana, onde se viu o espectáculo durante o Festival Grec de 1997, aínda que se estreou un ano antes no tamén pequeno Teatre Malic.

## SEXTA ETAPA

---

Escribimos estas liñas cando xa cruzámo-lo ecuador do ano Lorca. Este é ano de moitos centenarios, entre eles o de Bertolt Brecht que tamén nos atangue directamente.

Temos asistido a varios actos, seminarios e congresos en conmemoración do poeta e dramaturgo granadino. Tamén procuramos segui-la ampla bibliografía publicada neste ano 1998, e rematamos extraendo conclusións moi pouco prometedoras, xa que pensamos que se han comete-los mesmos erros que se cometeron na Conmemoración dos actos do chamado V Centenario do Descubrimento de América, ou do "Encontro de dous Mundos" como, de

maneira eufemística, os poderes oficiais deron en chamarlle. Todo fai pensar que vai ser outra ocasión perdida. Asistimos a moito fogo de artificio, verificamos cómo algúns profesionais se aproveitan do nome e da gran sona de Federico, pero vimos ben poucos traballos formulados con rigor e profundidade. Moito *star* da investigación, moito furgar ou escudriñar nos leitos de Federico, algunha demagogia excesiva.

De todos estes actos, de todas estas pirotecnias, non vai ficar nada serio e responsable, non se vai definir paso ningún para lograr aquela 'lectura' definitiva do que foi a real achega de Federico. Esta ocasión que estamos vivindo non deberiamos estragala.

Para empezar diremos que ten habido moi poucos, pouquíssimos espectáculos de Federico nos nosos teatros. Non nos referimos á calidade, que non é tarefa nosa, senón á cantidade. ¡Que poucos espectáculos de Lorca levamos visto no que vai de ano!, e a maioría mostraron unha precipitación, e mesmo revelan unha falta de amor pola xenial contribución de Federico que resulta moi difícil de aceptar. Somos da opinión, por exemplo, de que o Teatre Nacional de Catalunya nunca debería 'improvisar' un espectáculo como o de *La oscura raíz* con Nuria Espert e Lluís Pasqual, presentado a principios do mes de febreiro. Ou se facía unha grande homenaxe a Federico, dada a relación do poeta con Cataluña e Barcelona, ou mellor tería

<sup>22</sup> Gonzalo Pérez de Olaguer, "Un Lorca lleno de encanto", en *El Periódico de Catalunya*, 20 de xullo de 1997.

sido, quizais, absterse. ¿Que sentido ten que Lluís Pasqual, nalgún momento excelente director de escena lorquiano, queira aproveitarse da súa ben gañada ascendencia nos ámbitos de Federico para autoimporse como actor? Un actor que non deu aprendido os textos de memoria nun espectáculo de duración mínima. ¿El e que non hai grandes actores en Cataluña para homenaxear a Federico? ¿Como non contou cos actores do Teatre Lliure que el formou?

¿Que se pretendeu con este precipitado 'bolo'? ¿Simplemente gañar —polo que nos informaron— cifras millonarias? Pensamos que Federico merece outro trato por parte do noso Teatro Nacional e tamén por parte de tódolos teatros nacionais que hai en España. Nin os de Madrid o representan, nin parece que o Teatro Nacional de Catalunya queira, tampouco, facelo. Lembremos que esta proposta intentaba repeti-los acertos de *Haciendo Lorca*, que se estreou no María Guerrero en 1966, con Alfredo Alcón e Nuria Espert como protagonistas, así como os de *Los caminos de Lorca*, estreada o ano anterior. Este espectáculo interpretado por Alfredo Alcón puido verse en Madrid, París, Bos Aires, Bogotá, Montevideo, Caracas, Venecia...

Moi revelador da problemática que analizamos foi o espectáculo que Miguel Narros planeou a partir de *Yerma* co Centro Andaluz de Teatro. Este escenificouse en vinteseite importantes cidades españolas durante 1997 e, en 1998, fixo

temporada en Madrid e Barcelona, así como en Vigo, Santiago e Logroño. En certo aspecto é unha proposta que recibiu unha proxección tal e un apoio que coidamos que debería ter xogado máis forte. Posiblemente *Yerma* é a gran traxedia de Federico, a máis turbia, a máis inquietante. Deixando á parte a bondade estética habitual nos traballos de Miguel Narros, cabe preguntarse: ¿Pódese seguir representando Lorca sen se atrever a mostra-lo verdadeiro final, o que se atopa —como xa indicamos— nun importante museo da Habana? ¿Pódese montar hoxe *Yerma* prescindindo da xenial contribución de Víctor García (1971) ou da gran proposta de Roberto Blanco, na Habana, en 1980, onde montou a obra co final axeitado? ¿Non é o momento de xogar con máis sentido do risco e a aventura? ¿Non deberíamos considerar *Yerma* como a entendeu xa no seu momento Salvador Dalí que afirmaba que *Yerma* é unha obra chea de ideas escurísimas e surrealistas?<sup>23</sup>

Tampouco non aparecían estas inquietudes na *Yerma* montada pola Compañía de Danza de Carmen Cortés, que puidemos contemplar no mes de marzo no Centre Cultural Caixa Terrassa.

Fronte a estas formulacións podería destacarse a montaxe de *In Five Years Time* (*Así que pasen cinco años*), no Southwark Palyhouse, no marco dos interesantes actos levados a cabo polo Instituto Cervantes de Londres durante o

<sup>23</sup> Rafael Santos Torroella (presentación, notas e cronoloxía), "Salvador Dalí, escribe a Federico García Lorca (1925-1936)", na revista *Poesía*, núms. 27-28. Madrid, 1978. Carta número XXXIX, páx. 97.

pasado mes de febreiro. Este espectáculo foi dirixido pola nova directora barcelonesa Marta Momblant, quen se encargou así mesmo, xunta Harry Chapman, da adaptación. Esperemos que axiña se poida ver nalgunha das nosas latitudes esta proposta, que desde a perspectiva puramente sociolóxica nos resulta moi importante, pois hai que empezar a impoñer nos repertorios europeos o teatro para-surrealista de Federico. Resultan moi sorprendentes algúns comentarios críticos que ese espectáculo suscitou. É divertido ver cómo nos ven e nos 'descobren' os nosos colegas ingleses, como ocorre no caso de Jeremy Kingston:

Dar vida ás obras de Lorca nunca é unha tarefa sinxela neste país. Así como a vella muller do musical *Cándido* podería dicir: "¡Son españois! ¡Tan terriblemente españois!". Pero non só iso: no mundo de Lorca atopamos animais e planetas parlantes e mesmo os seres humanos enlazan o seu discurso con sentimentos suxerindo empatía con tódalas cousas animadas ou inanimadas. Ningún outro célebre dramaturgo

escribe así, e ata a audiencia máis considerada pode por veces sentir que Lorca riza o rizo<sup>24</sup>.

Unha espléndida sorpresa constituíuna o espectáculo ...*Un rato, un minuto, un siglo... con Federico García Lorca*, coa impresionante voz de Carmen Linares e a gran presenza escénica de Lola Herrera. Este traballo de José Sámano resultounos modélico en moitos aspectos. Aí si se recuperaba a mellor tradición lorquiana. Carmen Linares recolleu o maxisterio de Encarnación López, *La Argentinita*, e actualizouno coa axuda dos seus compañeiros, músicos de primeira fila, e un director, digámolo tamén, un recompilador e entramador de textos fóra de serie. Lola Herrera soubo estar sobria, intensa, preocupada por servir ó verbo de Federico. Nunca se serviu das palabras do poeta granadino para o seu lucimento persoal. Este espectáculo, programado para poucos días, acabou sendo un éxito total, unha experiencia marabillosa. Vímoloo o penúltimo día, un 28 de maio. Un día que tardaremos ben en esquecer, non só pola definitiva calidade

24 Jeremy Kingston, "O surrealismo clarificado", en *The Times*, Londres, 17 de febreiro de 1998. Queremos tamén citar outro comentario para demostrar ata qué punto Lorca é un continente por descubrir, non só en España senón no estranxeiro.

Deste xeito se expresaba Lyn Gardner, outra comentarista londinense en *The Guardian*, do día 21 de febreiro de 1998, sobre a posta en escena de *Así que pasen cinco años*:

"O notable acerca da obra de Lorca é que semelle tan moderna. A estrutura non lineal, a fragmentada linguaxe e a dramatización de internas e externas realidades e non realidades está á orde do día. No mundo de fantasía de Lorca todo ou nada é posible.

"A beleza da misteriosa e compulsiva produción de Marta Momblant Ribas é que aceptamos totalmente este mundo de fantásticos soños. Posta en escena sobre simples táboas de madeira arrodeadas por unha grella por baixo da cal as follas secas van descompoñéndose en po, os actores están tendidos ó longo de catro bordos, durmindo e soñando ata que saltan á vida e interpretan as súas breves partes no círculo do amor e da morte.

"Os profundos e tráxicos sons dun contra baixo cortan o aire, hai un zapateado da bailadora e o tictac dun metrónomo resoa ata o infinito. A espera pode ser vivir na esperanza. Pero tal e como Lorca suxire, é tamén unha especie de lenta e desolada morte. Esta marabillosa e penetrante velada vólvenos ó mundo, mofándose da nosa propia mortalidade."

do traballo, senón pola reacción apaixonada do público. Foi increíble ver todo o público que enchía o Tívoli de pé, aplaudindo e gritando 'bravos'. Había moito tempo que non viamos nada igual<sup>25</sup>.

No eido da edición, quixeramos destaca-lo acordo de achegar ó gran público o traballo de ordenación e estruturación que Miguel García-Posada fixo para as *Obras Completas*, en catro volumes editados por Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores<sup>26</sup>. No mes de abril saíu á venda nos quioscos o *Poema do cante jondo* e *Canciones*, publicado por RBA Editores, que ofrece a versión 'popular' ou de literatura de quiosco das *Obras Completas* compiladas por García-Posada<sup>27</sup>. Con estes títulos iníciase a "Colección del Centenario". Empezouse polo volume III e cabe esperar que se planee esta bela edición cunha reestructuración, aínda máis rematada cá edición de Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores. Agardamos tamén o novo plan da edición coidada para Alianza Editorial por Mario Hernández, un dos mellores especialistas en Lorca con que contamos en España.

Con todo, hai que preguntarse ¿cando poderemos ter unha verdadeira, case absoluta edición das verdadeiras *Obras Completas*, epistolarios incluídos? Sen unha boa edición crítica nunca poderemos ver espectáculos feitos con rigor e esixencia. Aínda non temos unha edición informativa de tódalas obras de Federico. Cumpriría que a estas alturas os directores de escena puideran contar cunha edición crítica como a editada en Alemaña sobre Bertolt Brecht, onde se recollen as distintas variacións de cada texto<sup>28</sup>. Neste momento, por encargo do profesor Roger Tinell, traballamos no prólogo dun libro que reunirá as cartas que os amigos cataláns dirixiron a Lorca. Cando se publique seguiremos completando o coñecemento de Federico, ese continente aínda con demasiadas zonas por descubrir, ese continente que polos xa moitos congresos e seminarios ós que levamos asistido, nos decatamos de que, como sucede cos espectáculos, acaba indo cara ó convencional e o tradicional<sup>29</sup>. Grandes acertos —por iso os sinalamos— no campo da edición, pero qué poucos no ámbito dos espectáculos. Fóxese do traballo e do risco profundos. Caemos na ética dos 'bolos'. ¿Non tería sido lóxico en

25 En relación con este espectáculo ver: R. Salvat, "Una de les millors aportacions al Centenari del naixement de Federico García Lorca", en *Assaig de Teatre*, núm. 10-11, Barcelona, marzo-abril 1998, pág. 327-328.

26 Federico García Lorca, *Obras Completas* (catro volumes), Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1997. Plan da obra: vol. I *Poesía*; vol. II *Teatro*; vol. III *Prosa* e vol. IV *Primeiros escritos*.

27 Federico García Lorca, *Poema del cante jondo* e *Canciones* (*Obras Completas*, 3), Barcelona, RBA Editores S.A., 1998. Esta colección constará de 30 volumes que recollerán os textos publicados por Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores (catro volumes), Barcelona, 1997.

28 Bertolt Brecht, *Werke. Grosse Kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag/Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1988-1998. Publicado en 30 volumes.

29 Sen embargo queremos destaca-lo ciclo de conferencias en homenaxe a Federico, "García Lorca, la originalidad cumple cien años", organizado pola Universidade da Laguna (Tenerife), que polo seu carácter periférico está plenamente xustificado. Estes actos celebráronse entre o 23 e o 27 de marzo. O seu director foi o profesor Ernesto J. Gil.

vez de tantos congresos pequenos ou de talle medio, organizar un ben grande, unha magna reunión con tódolos especialistas e, todos a un tempo e de xeito concatenado, explicar cá debe se-la maneira hoxe, case ó remate do século, de entender a Federico? Falta un plan xeral, unha idea rectora, porque chegou o momento de que os investigadores, os profesores, os directores de escena, as actrices, os actores e os escenógrafos de todo o Estado español expliquen ó mundo cómo hai que entender a Federico. Esquezámo-la ética e a estética dos 'bolos', sexamos investigadores, pois que a postura na que estamos caendo todos non conduce a ningures.

Pero aínda é tempo de reformular-la síntese destes actos e palabras, para pensar na necesidade de crear unha Compañía Federico García Lorca que, coma o Berliner Ensemble dos mellores tempos, lle explique ó mundo cómo se produciu e por qué razoar ese xenio, ese planeta fulgurante chamado Federico García Lorca. Os berlineses fixérono con Brecht; que os andaluces fagan algo parecido e que participen nesa empresa tódolos que poidan ser útiles.

No mes de maio celebrouse o seminario organizado con moi bo criterio pola Universidade Pompeu Fabra de Barcelona<sup>30</sup>, baixo a dirección de Antonio Monegal e José M. Micó. Tamén resultou moi interesante a homenaxe que Víctor Fernández organizou para Rafael Santos Torroella, na Universidade de Barcelona<sup>31</sup>.

Non queremos rematar sen facermos referencia a dous espectáculos, ó noso xuízo fundamentais, deste ano do Centenario Lorca. Referímonos a *Como canta una ciudad de Noviembre a Noviembre*, dirixido por Lluís Pasqual, con Juan Echanove, que se estreou en maio no Teatre Lliure e a *Así que pasen cinco años* que dirixiu Joan Ollé e que inaugurou o Festival Grec de Barcelona de 1998.

Echanove fixo un traballo maxistral e Pasqual reencontrou a elegancia, o tacto e a sabedoría dos seus mellores momentos lorquianos, os de *5 Lorcas 5* e de *Comedia sin título*. Esa vella conferencia convertida en espectáculo foi un acerto total. O gran crítico Joan-Anton Benach describía esta proposta nos seguintes termos:

30 O Simposio Internacional "Federico García Lorca", organizouno a Universidade Pompeu Fabra de Barcelona durante os días 11, 12 e 13 de maio, co seguinte programa: na primeira xornada (día 11), trala inauguración interviñeron nunha mesa redonda dedicada a "El teatro de García Lorca en Cataluña", Lluís Pasqual, Joan de Sagarra, Manuel Aznar e José M. Micó. A xornada completouse con conferencias de Dru Dougherty, Antonina Rodrigo e Paul J. Smith. A segunda xornada (día 12) abriuse coa mesa redonda "García Lorca y las vanguardias catalanas" coa participación de José Corredor Matheos, Félix Farés, Albert Manent e Dolors Oller. Seguiron relatorios de Luis García Montero, María Clementa Millán e Andrew Anderson. Na derradeira xornada presentaron os seus relatorios Frederic Amat, Mario Hernández, Luis Fernández Cifuentes e clausurou o Simposio o poeta Pere Gimferrer.

31 "Homenaje a Santos Torroella", Universidade de Barcelona, 29 de abril de 1998. Coa participación de Frederic Amat, Daniel Giralt Miracle, Juan de Loxa, Lluís Pasqual, Ramón Soley e Ricard Salvat. Estiveron presentes o homenaxeado e a súa esposa. A coordinación foi de Víctor Fernández.



Juan Echanove en *Como canta una ciudad de noviembre a noviembre*.  
Dirección Lluís Pasqual, Teatre Lliure, Barcelona 1998.

El poeta es una figura oscura, silueteada con nitidez sobre un cristal de luz. Casi una sombra chinesca. De entrada, Lluís Pasqual y Juan Echanove llegaron al razonable acuerdo de rechazar imitaciones. No es una imitación de García Lorca lo que el director y el actor han pretendido. Es, sencillamente, una evocación. Se trataba de evocar de qué forma, con qué gesto y acento pudo desarrollarse, presumiblemente, la conferencia “Como canta una ciudad de Noviembre a Noviembre” que Lorca dictó en Buenos Aires, Montevideo y Barcelona, a partir de 1933.<sup>32</sup>

Pero faltaba un espectáculo, non propostas de recitais ou monólogos, e

ese espectáculo foi *Así que pasen cinco años*, reformulado por Joan Ollé para inaugura-lo Festival Grec 1998. Había anos que non viamos unha inauguración do Grec con tanto público. Desta proposta arriscada o director saíu airoso e triunfante. Excelente a escenografía de Joan Berrondo que seguía os debuxos de Lorca. A escenografía era tan poderosa que algúns dos elementos que usou Ollé quedaron en evidencia e un pouco en contradicción coas formulacións de Berrondo. Sería mellor ir pola liña do decorado e sería quizais máis conveniente facer *zitate*n das vangardas españolas dos anos trinta, que apoiarse tanto en

32 Joan-Anton Benach, “Echanove en la cuna de Lorca”, en *La Vanguardia*, Barcelona, 21 de maio de 1998.

Lindsay Kemp, en Kazuo Ohno, Pina Bausch ou Robert Wilson. A cita de Wilson, por exemplo, soounos excesivamente provinciana. Preguntámonos se nestes momentos resulta moito máis moderno ou vangardista citar ou rememora-lo que pasou nas vangardas dos anos trinta —aquele Dalí, aquele Buñuel, aquele Cunqueiro, aqueles pintores surrealistas cataláns— que dedicarse a repeti-las conquistas das vangardas dos setenta, os oitenta ou os noventa. Con todo, o espectáculo de Joan Ollé foi un prodixio do sentido do risco e da aventura, nun ano en que esas dimensións do espectáculo están fallando por tódalas partes e desde tódolos ángulos. Quixeramos sinalar que foi un grande acerto que o Festival Grec 98 se inaugurara cun espectáculo catalán, nunha homenaxe a un autor andaluz tan enraizado no noso país. No Grec 98 houbo, ademais, dous espectáculos de interese aínda que de pequeno formato. Referímonos a *Lorca que te quiero Lorca*, que se ofreceu no Teatre de l'Eixample, dirixido por Juana M. Beuter. Maior sentimento da investigación e do atrevemento estético tivo a proposta de Joan Baixas e Jordi Sabatés na montaxe *El paseo de Buster Keaton (un paseo musical)*, estreado no Teatre Adrià Gual. Sabatés xa explorara o universo de Keaton, en 1997, coa súa montaxe musical *Keatoniana (Un sueño de Buster Keaton)*. Como explicaba Baixas no programa:

*El paseo de Buster Keaton* es una obra de Lorca rara, de una belleza rara. Podría no ser teatro sino una película muda.

Muda en la cual se habla, pero muda y estática como un cuadro, como un enigma. ¿Qué esconde este conglomerado de imágenes desplegadas una tras la otra en un espacio de tiempo tan corto? Ligereza, sigilo e inmovilidad de las figuras. ¿De qué hablan? Podría ser un jeroglífico de imágenes etéreas que se despliegan delante del espectador sin ninguna otra referencia que su simple enumeración. ¿Que quizá estaban desde el comienzo, desde el “Ki-ki-ri-ki”? Ausencia de pasiones, quietud, calma conmovedora. Inmovilidad de linterna mágica, con finas líneas, sutiles y temblorosas. Conozco sólo el lugar desolado donde todo esto acontece, ignoro el resto. Lejos de la intención de desvelar el misterio. Que las palabras del poeta se disuelvan con pureza, que el rito de escuchar grite al espíritu y que la música nos guíe en este paseo por el paisaje transparente.<sup>33</sup>

Aínda que tivo unha acollida inexplicablemente fría, queremos sinala-lo gran traballo de László Galffi, que recitou no Festival Internacional de Sitges de 1998 *Sonetos del amor oscuro* de Lorca, convertendo ese cume da lírica española nun espectáculo fascinante e cheo de inquietudes. Ó público e á crítica non lles gustou que se recitara Lorca en húngaro. Entón, ¿para qué serven os festivais internacionais? Galffi é un dos mellores actores da xeración intermedia de Centroeuropa e dixo os *Sonetos* de Lorca cunha furia e unha intensidade inesquecibles. Iniciou o seu espectáculo coa “Primera Égloga” de Miklós Radnóti (1909-1944), considerado o maior lírico

33 Joan Baixas, texto do programa de man de *El paseo de Buster Keaton (un paseo musical)*, Festival d'estiu de Barcelona, Grec 98 e Brothers Projections, s.c.p., Barcelona, 1998.

do antifascismo húngaro, que dedicou un dos seus mellores momentos poéticos a lembra-la morte de García Lorca.

En varias ocasións ó longo deste ano e mesmo antes, falamos da necesidade de recuperar La Barraca e todo o que representou ese admirable conxunto teatral. Polo visto, La Barraca volve percorre-las vilas de España, como explica Carmen Otto en *Cambio 16*: “Han pasado 66 años desde entonces, y un nuevo grupo de actores, que han tomado también el nombre de La Barraca, vuelve a recorrer los caminos que llevan hasta Burgo de Osma. Ahora viajan en un confortable autobús marca Mercedes, de color azul. En el lugar que ocupaba Federico García Lorca como director artístico viaja Cristina Rota, y sobre el escenario están los actores de la compañía Nuevo Repertorio”.

“Cristina Rota explica que La Barraca de Federico y La Barraca actual

tienen los mismos objetivos: acercar a todos los pueblos de España el teatro clásico español y hacer del teatro un elemento movilizador y participativo”.

Cando o pasado 25 de abril La Barraca chegou a Burgo de Osma atopáronse cun ambiente moi diferente do que recibiu a Lorca: “Había unos señores muy mayores, que nos esperaban en la plaza del pueblo emocionados porque entramos por el mismo sitio que lo hizo La Barraca original”, conta Cristina Rota. “Recordaban que tenían ocho años y habían visto pasar la camioneta, a la gente que estuvo y el lugar que habían ocupado en la plaza. Nunca olvidaron La Barraca y cuando nosotros recorrimos Burgo con los altavoces, nos siguió todo el pueblo”<sup>34</sup>.

Coa esperanza desa nova andaina de La Barraca, ficamos agardando os outros espectáculos do Centenario Federico García Lorca.



<sup>34</sup> Carmen Otto, “La Barraca: El Espíritu del Teatro”, en *Cambio 16*, núm. 1386, Madrid 22 de xuño de 1998, páxs. 62-64.