

GARCÍA LORCA, PERSONAJE DRAMÁTICO

MARIANO DE PACO
Universidad de Murcia

RESUMEN:

La figura de Federico García Lorca es personaje principal de algunas obras de nuestro teatro actual. Este artículo analiza el tratamiento argumental y escénico que en ellas recibe.

RIASSUNTO:

La figura di Federico García Lorca è il personaggio principale di qualche opera del nostro teatro attuale. Questo articolo analizza la trattazione argomentale e scenica che in esse riceve

PALABRAS CLAVE:

Federico García Lorca. Personaje dramático. Teatro español actual.

PAROLE CHIAVE:

Federico García Lorca. Personaggio drammatico. Teatro spagnolo attuale.

La celebración del centenario del nacimiento de Federico de García Lorca ha favorecido la proliferación de espectáculos, conciertos y recitales en torno al poeta y dramaturgo más que la representación de sus obras teatrales. El fenómeno es comprensible, aunque quizá no siempre justificable. La creación de esos espectáculos lorquianos, muy meritorios en algunas ocasiones, comenzó, sin embargo, hace no pocos años; recordemos, como diferentes y ya lejanos ejemplos, *Los palos*, que La Cuadra presentó en mayo de 1975 en el X Festival Mundial de Teatro de Nancy; y *Duende*, subtítulo "Poema fantástico para Federico García Lorca, que Lindsay Kemp estrenó en España en 1982¹. Pero en el campo estrictamente literario y dramático la atención a García Lorca ha sido, en general, menos circunstancial y predeterminada.

La figura de Federico fue casi desde el mismo momento de su muerte cantada por poetas de dentro y fuera de España². "El crimen fue en Granada" proclamaba Antonio

1 En cuanto a los casi innumerables concebidos con ocasión del centenario, bástenos mencionar sólo una muestra: la versión musical de *Diván del Tamarit* que Carlos Cano estrenó en el Teatro Romea de Murcia el 30 de abril de 1998, en la clausura del Curso Internacional "Federico García Lorca, poeta y dramaturgo".

2 En este trabajo, del que presenté un resumen en el Curso "Federico García Lorca, poeta y dramaturgo", no

Machado³ y su voz se convirtió en guía de tantos otros sentidos lamentos⁴. En el teatro no ha sido tan frecuente su tratamiento, pero contamos con una decena de textos en los que Federico es personaje central. El primero de ellos es *Viznar o Muerte de un poeta*, que José M^o Camps publicó en 1961⁵. Años después, también en el exilio, apareció *La muerte de García Lorca*, de José Antonio Rial, y con posterioridad se editaron o representaron los de Fina de Calderón, Lorenzo Píriz-Carbonell, Fernando H. Guzmán o José Gerardo Manrique de Lara; mientras que otros han permanecido inéditos.

Tuve noticia del texto de Camps por el prólogo que Antonio Buero Vallejo escribió para *El Edicto de Gracia*⁶. Buero, que algunos años antes (en 1972) había evocado al final de su discurso de ingreso en la Real Academia, el *espectro* del poeta granadino⁷, despertó en mí el deseo de conocer la obra cuyo estreno en España hemos tenido ahora ocasión de presenciar⁸.

voy a tratar el tema de Federico personaje en su propia obra, como sucede en el fragmento del “Diálogo con Luis Buñuel” que Manuel Fernández-Montesinos editó por vez primera en 1985 (*Tres diálogos*, Granada, Universidad) o en “Muerte de Antónito el Camborio”, del *Romancero Gitano*; tampoco, en lo que de él pueden tener el Autor, el Director o el Poeta de algunos de sus textos dramáticos.

3 En el apartado II del poema, “El Poeta y la Muerte”, Federico dirige a ésta sus palabras. Vid. en Antonio Machado, *Poesías Completas*, edición de Oreste Macrí, Madrid, Espasa-Calpe-Fundación Antonio Machado, 1989, pp. 828-829.

4 Está fuera de mi propósito el referirme ahora a campos ajenos al teatral. Prescindo incluso de aquellas muestras poéticas con elementos dramáticos, de lo que puede servir de excelente ejemplo la “Égloga fúnebre a tres voces y un toro para la muerte de un poeta”, escrita por Rafael Alberti en 1942 “a la memoria de Miguel Hernández”; junto a la voz de Hernández aparecen las de Machado y Federico García Lorca (*Pleamar*, en *Obras Completas, II Poesía (1939-1969)*, edición de Luis García Montero, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 185-198). Véanse al respecto el apartado “García Lorca, tema literario” de la Introducción de Francisco Javier Díez de Revenga a su edición de Lorenzo Píriz-Carbonell, *Federico. Una historia distinta*, Murcia, Universidad, Cuadernos de Teatro, 1992, pp. 15-17; y José Gómez Vilches, “El cine en Lorca y Lorca en el cine”, en Cristóbal Cuevas García, dir., *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa*, Málaga, Congreso de Literatura Española Contemporánea, 1995, pp. 275-284. Acerca del uso y abuso de la figura de Federico en obras narrativas es de interés el trabajo de Christian de Paepe, “F. García Lorca entre amnesia y memoria”, en Patrick Collard, ed., *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas*, Genève, Droz, 1997 (*Romanica Gandensia*, XXVII), pp. 73-85.

5 *Revista de la Escuela de Arte Teatral*, Instituto Nacional de Bellas Artes de México, 4, octubre-diciembre de 1961, pp. 35-72. Citamos por esta edición. El 6 de septiembre de 1963 se estrenó en el Volkstheater de Rostock (RDA) dirigida por Erhard Marggrafs.

6 Antonio Buero Vallejo, “Recuerdo de José María Camps”, en José María Camps, *El Edicto de Gracia*, Barcelona, Linosa, 1976, pp. 10-11. Vid. para esta obra Josep Mengual Català, “El singular éxito dramático de José M^o Camps en España”, *España Contemporánea*, X, 2, otoño 1997, pp. 7-20.

7 Antonio Buero Vallejo, *García Lorca ante el esperpento*, en *Obra Completa. II. Poesía Narrativa Ensayos y Artículos*, edición de Luis Iglesias Feijoo y Mariano de Paco, Madrid, Espasa Calpe, 1994, p. 280. No podemos olvidar tampoco la presencia de Federico en el Discurso del ficticio ingreso en la Real Academia Española de Max Aub: *El teatro español sacado a luz de las tinieblas de nuestro tiempo*, edición de Javier Pérez Bazo, Segorbe, Ayuntamiento, 1993, pp. 10-11.

8 La Compañía “Andrés de Claramonte”, dirigida por César Oliva, presentó *Viznar* en la Sala Isidoro Máiquez de la Universidad de Murcia el 27 de abril de 1998, como inauguración del Curso “Federico García Lorca, poeta y dramaturgo”.

Teatralmente, singulariza *Víznar o Muerte de un poeta* la permanente presencia de Federico, que sin embargo, está siempre físicamente ausente de la escena. Porque el más impresionante hallazgo de este drama es el modo como el autor consigue que, desde la sugerencia de los primeros momentos, cuando Ramón y Gabriel hablan simplemente de *Él* y tienden las redes para su captura, hasta la mención final de la muerte de un simbólico y real *don nadie*, García Lorca esté llenándolo todo aunque su figura no llegue a aparecer.

Es esta una obra, afirma su autor, en la que todos los personajes “son ficticios mientras que la acción, en su conjunto, se atiene exactamente a la realidad”⁹. En este sentido, es un drama histórico muy peculiar, escrito “en tono de reportaje”¹⁰, que nos muestra la realidad de lo que interesadamente ha querido presentarse desde las instancias oficiales como “desgraciado accidente”. Camps consigue, en efecto, componer lo que *pudo ocurrir* en las últimas horas de la vida de Federico y las que siguieron a su trágico fin, creando un discurso dramático en el que, con suma habilidad, remite (incluso en ciertos nombres) a seres determinados, mientras que crea un opresivo ambiente en el que afloran los motivos *inconfesables* y *confesados* encubiertos ante los demás como *necesaria* actuación en tiempo de guerra: la personificación es importante pero los individuos *representan* más que *son*.

La contención espacial y temporal del texto (un lugar, un día) se proyecta hacia un lugar apenas mencionado (Víznar) y hacia la generalidad de unos años de envidias, venganzas y destrucción. Federico es el trágico objeto de una inicua trama que lo conducirá a una fulminante *pasión y muerte* con evidentes resonancias evangélicas. Sin esfuerzo recordamos, al leer o ver esta obra, la narración en los evangelios de la traición, el prendimiento, la condena y la muerte de Cristo¹¹. Como es habitual en el cine, donde la figura de Jesús no suele mostrar su rostro, tampoco aquí se presenta Lorca. Si esa costumbre cinematográfica puede obedecer a la imposibilidad, según las creencias judías, de ver sin morir el rostro de Dios, en teatro constituye un eficaz recurso escénico, utilizado en diversas ocasiones y, ya en el caso de Jesús, en *Las palabras en la arena*, de Buero Vallejo¹².

9 Con relación al conocimiento de los datos históricos, no olvidemos la fecha de escritura de la obra, al cumplirse los veinticinco años de la muerte de García Lorca. Josep Mengual señala en “José María Camps y Federico García Lorca: A propósito de *Víznar*”, ponencia presentada en el Curso “Federico García Lorca, poeta y dramaturgo” (inédita), que Camps sigue con fidelidad el estudio de Jean-Louis Schonberg, *Federico García Lorca. L’homme-L’oeuvre*, publicado en 1956.

10 José María Camps, “Prefacio a *Víznar o Muerte de un poeta*”, reproducido en el Programa de mano de la Compañía Andrés de Claramonte.

11 No creo casual que se reitere la expresión “ese hombre” para designar a Lorca por parte del Padre Carmona y de Gabriel Salcillo –en este caso, en cursiva– (p. 47) y que hace pensar en el “Ecce homo” de Pilatos ante Cristo azotado y coronado de espinas (Jn., 19, 5). La actuación del Comandante Valle evoca, por otra parte, la de Pilatos.

12 Aunque no cabe afirmar que Camps lo tuviera presente, parece oportuno recordar a este propósito el aprecio y admiración que García Lorca mostró siempre hacia la persona de Cristo frente a su rechazo de la naturaleza

También Lorca, ejecutado con engaños y mentiras y condenado por su obra¹³, tiene en *Víznar* sus *santas mujeres*, únicos personajes nobles y decididos, que ven fracasar sus intentos de salvación ante la maldad, el resentimiento, el cinismo, la tibieza o el conformismo hipócrita. Mientras que en todos los evangelios son ellas las primeras en conocer la resurrección de Jesucristo, anunciada por los ángeles, aquí Soledad avisa de que nada “resucita a Federico”. Pero, frente a la infamia general, se adivina erguida la invisible imagen de la víctima. Para sus asesinos, “lo importante es que la muerte de Federico haya sido posible” y el comandante Valle insiste en que están consiguiendo la victoria; sin embargo, los espectadores advertimos a lo largo de la representación que esa evitable muerte se transforma en símbolo dramático de un logrado triunfo.

José Antonio Rial, como Camps encarcelado tras la guerra civil y después exiliado, fijó en 1950 su residencia en Venezuela, donde escribe *La muerte de García Lorca*¹⁴ con un pensamiento muy definido del que no están ausentes su propia condición y la dictadura franquista: “Federico siempre ha sido para mí el símbolo del inocente frente al monstruo; una figura desvalida frente a los horrores del fascismo”. En la misma entrevista indica el sentido de generalidad que da a su texto: “Mi obra quiere ser un clarinazo. Hoy mismo en cantidad de países se sigue persiguiendo a la inteligencia, se censuran libros, películas, obras de teatro...”¹⁵. Esta voluntad previa, que Rial expresa de nuevo cuando el drama se publica por segunda vez en *Pipirijaina*¹⁶, favorece cierto esquematismo en la caracterización y el comportamiento de los personajes.

Rial, a diferencia de Camps, estructura *La muerte de García Lorca* con una visión más externa: hay un hecho inicuo, el asesinato de un insigne escritor, que es al tiempo

y actuación del Dios del Antiguo Testamento (pensemos en sus *Místicas* y en algunos textos del teatro de juventud como *Cristo* o *Jehová*), continuada por la Iglesia. Vid. la parte III de Eutimio Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir*, Madrid, Siglo XXI, 1986. La incompreensión, la vileza y la crueldad están en *Víznar* especialmente presentes en el Padre Carmona, que representa los torcidos caminos de una Iglesia cuya sabiduría defiende, a diferencia de la figura liberadora del *justo* Federico.

13 A Cristo se le buscan “motivos” falsos para conseguir su muerte. Los distintos evangelios hablan de conspiración y falso testimonio de los pontífices, ancianos y escribas. En cuanto a García Lorca, es decisiva en *Víznar* la insidiosa alusión del Padre Carmona al “Romance de la guardia civil española” para vencer las vacilaciones del Comandante Valle en un momento culminante de la acción: “Se trata de un poeta que adquirió cierta fama en otros tiempos, por haber escrito unos versos en los que se insulta a la guardia civil” (p. 64).

14 La obra se publicó en 1969 en Caracas, Monte Ávila. En junio de 1978, en el número 7 de *Pipirijaina-Textos* (por el que citamos, pp. 10-65), y en julio de 1982 en el número 23 de la misma revista, con motivo de su estreno en Madrid por “Rajatabla”, Taller de Teatro del Ateneo de Caracas.

15 “José Antonio Rial: Volver a contar la historia”, Entrevista de M[oisés] P[érez] C[oterillo], *Pipirijaina-Textos*, 7, cit., pp. 3 y 4. En la entrada se hace referencia al fracaso de las gestiones realizadas en 1977 para estrenar la obra en España.

16 Vid. “Por qué escribí *La muerte de García Lorca*”, *Pipirijaina-Textos*, número 23, pp. 75-79.

simbólica y real amenaza para todos. Esa muerte es un elemento que condiciona y configura la pieza desde su mismo título¹⁷. Da comienzo la obra con una *surrealista* “Obertura” que se ubica en un parque “casi dramáticamente florido” en el que Federico se encuentra con sus amigos: Salvador, Jorge, Gerardo, Luis, Vicente, Rafael y Pablo. Sigue a ella un “Prólogo” que luego se prolonga en escenas intercaladas de carácter documental y función distanciadora con un Relator y los estudiosos Gibson, Couffon y Schonberg, que ofrecen sus personales visiones de los sucesos. El texto propiamente dramático tiene lugar entre el 8 y el 19 de agosto de 1936, en la Huerta de San Vicente, en casa de los Rosales, en el Café Imperial y en el Gobierno Civil de Granada y, finalmente, en “La Colonia” de Víznar. Pone el fin un “Sueño de Federico” (que ya había tenido otro en la escena IV del cuadro segundo del acto II). La muerte recordada es la concreta y personal de Federico García Lorca, pero no sólo ella; por eso en las últimas palabras de la obra Gibson actualiza la acción y llama a los espectadores (conscientes de su condición de tales) a evitar otros ataques contra todo aquel que lleve en sí el deseo de libertad, la inteligencia o el arte:

Juicio sumarísimo y pena capital contra todo poeta, contra todo artista, contra todo el que...
(*Se lleva las manos a la cabeza.*) Inconcebible, pero era de esperar. (*Al público.*) ¿Habrá cómo impedirlo?¹⁸.

Por otra parte, en García Lorca se va produciendo a lo largo del drama de Rial una conciencia progresiva de la inutilidad de cuanto antes le ocupaba, porque “¿qué cuenta la poesía de un país, en un planeta de asesinos?” (A. II, C. II, E. VIII). Esa es la razón de que en el soliloquio del primer sueño, que es “diálogo-impresión con algunos personajes”, reniegue de su poesía y la maldiga ante el *otro* Federico:

Poetas ellos, Sanjurjo, Mola y Franco, que las veían venir, que nos preparaban estos juegos florales de pólvora africana (*Sanjurjo, Mola y Franco, en primer término, hablándose al oído.*) No habrá peor muerte que ésta que sufro ya. Reniego de todos mis lirismos, de tantas flores, de magnolias a alhelies, de rosas a mirtos, como he estado deshojando en esos libros que me duelen más que estos huesos que me van a romper a tiros. (*Suenan ráfagas de ametralladoras.*) [...] Maldigo de todos los primores retóricos, de estos surrealismos en que me entretuve bordando, mientras ellos tejían y tejían en la sombra. (*Pausa.*) Lo barrunté, pero no quise saberlo. (A. II, C. II, E. IV, p. 38).

Y al término de la obra, en “La Colonia” de Víznar, habla así Federico con el maestro de escuela Dióscoro Galindo, ante las acusaciones del banderillero Rafael Galadí, que cree que el miedo que lo atenaza es producto de su acomodada condición social:

¹⁷ El título coincide en parte con el de Camps, como sucede después con los de Guzmán y Manrique de Lara; junto a la coincidencia en la focalización de la historia, esto ha podido obedecer a un desconocimiento previo de los otros textos.

¹⁸ Sueño de Federico, E. IX, p. 65.

FEDERICO.- (*Con hosquedad, deteniéndose ante Dióscoro.*) Ustedes no pueden comprender, pero si me hundo no es por señorito ni porque mi vida fue regalada. Me rebelo contra lo que acepté, contra lo que hice.

DIÓSCORO.- (*Sorprendido.*) ¡Pero si tu vida fue un ejemplo, de creación, de confianza en la gente!

FEDERICO.- (*Sombrío.*) Esa es mi culpa. Yo debía saber lo que era España. Descubrir a los Queipo, los Valdés, los Nestares, al “Pajarero”... y en vez de ayudar con mis trinos, con mi teatro, con mis campañas de cultura cómplice, a encubrir esta trampa del odio, que estaba ahí, y que ustedes denunciaban. Me dejé ganar por la fiesta. (A. III, C. II, E. IV, pp. 56-57).

La conclusión del drama de Rial es, pues, doble: la brutalidad y la muerte acechan al artista y al hombre libre y éstos deben ser conscientes de ello y reaccionar antes de que sea demasiado tarde; lo que a Federico le ocurrió es una muestra exacta de esos peligros, por encima de detalles y precisiones. *La muerte de García Lorca* dramatiza con estimable vigor y hondura, de modo muy directo y a veces didáctico, unos hechos concretos que, sin embargo, se ven dotados de indudable valor general.

Fina de Calderón publicó en 1977 *Fuego Grito Luna*, “poema en tres letras” sobre la vida y la obra de Federico¹⁹. De 1974, publicada en 1985, es la “tragedia española en dos actos” *El crimen fue en Granada (Llanto por Federico García Lorca)*, de José Gerardo Manrique de Lara²⁰; su texto es una reacción a “la ley del silencio impuesta en España para disimular en lo posible el triste fin del poeta más famoso y esclarecido de nuestra contemporaneidad” y en él escenifica “el fecundo universo lorquiano” evitando la presencia del poeta, aunque no la de su voz. Coincide parcialmente en el título la obra de Fernando H. Guzmán, *Llanto por Federico García Lorca*, intensa y sentida elegía que se imagina representada por *La Barraca* y en la que “el personaje que llamaremos Lorca” convive con otros de carácter genérico y con sus protagonistas femeninos. Las descargas de la ejecución del poeta abren la acción, que se cierra circularmente con el fusilamiento y el sonido de campanas mientras desfilan los personajes teatrales y Lorca casi se confunde “en un solo cuerpo” con su cadáver²¹. Además de “poemas dramáticos” como éstos, que se han creado pensando de una y otra manera en la escena, y de las compuestas en el exilio, varias obras teatrales escritas dentro de España se han ocupado, antes y después, del poeta de Granada y lo tienen como protagonista.

19 Fina de Calderón (Josefina Attar), *Fuego Grito Luna*, Málaga, Litoral, 1977. El texto, en dos actos divididos en viñetas y un epílogo, está ilustrado con dibujos de Rafael Alberti y acompañado de numerosos textos introductorios de escritores y críticos.

20 José Gerardo Manrique de Lara, *El crimen fue en Granada (Llanto por Federico García Lorca)*, Madrid, Asociación de Escritores y Artistas Españoles, 1985.

21 Fernando H. Guzmán, *Llanto por Federico García Lorca*, Santa Cruz de Tenerife, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1982. El texto obtuvo el segundo premio de teatro “Ángel Guimerá”

Federico. Una historia distinta, de Lorenzo Píriz-Carbonell, se origina en “un acercamiento de ideas por parte de César Oliva” que, desde hacía tiempo, tenía “el proyecto de llevar la vida de García Lorca a las tablas”²². Pretende Píriz realizar un análisis dramático de “la persona interior de Lorca en función de sus hechos realizados”, a través de escenas trazadas desde la niñez a la muerte, en una sucesión de secuencias entre los sueños y la realidad que hacen pensar en técnicas cinematográficas²³. *Federico* es una concepción de la vida del poeta *desde dentro*, en su mismo proceso. La escena 1 (“principio del fin”) ofrece la imagen de la muerte del poeta y enlaza con la número 19 (“fin del principio”), por lo que puede pensarse en un desarrollo de los hechos en la mente del protagonista. Esta perspectiva interior de hechos conocidos por el espectador favorece la fusión de acontecimientos que la historia ha esclarecido con otros que nunca podrán dilucidarse completamente²⁴.

A partir de esa imagen inicial asistimos a lo largo de otras dieciocho escenas al desarrollo vital de Federico García Lorca, desde su infantil atracción por el teatro y las primeras preocupaciones de su madre por su naturaleza sexual y del padre a causa de la falta de interés por el estudio. Sin embargo, el niño que es Federico en la escena segunda de la parte primera no desaparece y en ocasiones vuelve ante nuestros ojos, en un plástico y enriquecedor desdoblamiento de la personalidad del protagonista.

Federico se va *haciendo* a medida que el drama avanza. Advertimos primero su maduración sexual y, unida a ella, la adquisición de la conciencia de ser poeta. Después, ya en la Residencia (escena de particular interés por su complejidad temática), aparecen el sentimiento de lo social (“España todavía no tiene sociedad. Ha de tirarse a buscarla a los campos, entre los obreros, el pueblo que no finge porque no puede costearse la pose ni los abrigos de chinchilla: el pueblo que quiere vivir a costa y pesar de la propia pobreza, a la cual los ricos y privilegiados de la espada, la bota y la mitra lo tienen condenado”, E. 7, p. 68) y la amenaza-presagio de la muerte.

Son, en ese sentido de proceso, muy importantes las escenas 9 (“El desierto rojo”) y 10, en la que Dalí prepara los decorados de *Mariana Pineda*. En aquella, Federico

22 En el fondo de este texto se encuentra la novela de Carlos Rojas, *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*, que recibió el Premio Nadal en 1979 y se publicó en Barcelona, Destino, 1980. Especialmente significativos respecto a la novela de Rojas creemos que son episodios como el de la escena 13, en casa de la Argentinita, o la presencia en la celda del Niño y del Hombre Viejo junto a Federico, vistiendo los tres la misma ropa (escena 18).

23 Vid. Lorenzo Píriz-Carbonell, “Sobre el proceso de creación de *Federico*”, en *Romea revista*, 4, 1982, pp. 2-4. En este número, dedicado a *Federico* y a García Lorca, se publicó también el texto de la obra (como luego en *Pipirijaina Textos*, 24, 1983). La Compañía “Julián Romea”, con dirección de César Oliva, estrenó *Federico* en el XV Festival Internacional de Teatro de Sitges el 21 de octubre de 1982.

24 Con relación a la base histórica de la obra, puede verse el apartado “García Lorca, diez años después”, de la Introducción de Francisco Javier Díez de Revenga a *Federico*, pp. 12-14, edición por la que citamos.

manifiesta al Niño el presentimiento de que la Huerta “va a ser calcinada, destruida por la sangre derramada, por la injusticia impuesta, la venganza, el odio, el rencor...” (pp. 75-76). En la 10, Dalí confiesa a Federico que, mientras trabaja para su obra, se ha vuelto más pintor, y García Lorca se siente más poeta y deja ver también su creciente preocupación por Andalucía y por España: “A mi tierra hay que ponerla en marcha. Está dormida” (p. 84).

La segunda parte, tras una semisoñada visión de New York que evoca perfectamente las vivencias de Lorca en la inolvidable ciudad, se inicia con una declaración de principios de Federico (“¡Soy intelectual... un poeta del pueblo para el pueblo!”, p. 99), en una escena que pertenece al ámbito privado y sirve de poderoso contraste con el clima denso y lleno de amenazas de las que la siguen. La muerte de Ignacio Sánchez Mejías es un augurio de la suya y Federico tiene miedo; la imaginada presencia de Ruiz Alonso en uno de los planos de la representación de *La Barraca* es un aciago presagio; en la conversación poética con José Antonio se reitera el presentimiento de lo que ocurrirá en España: “José Antonio, ... algo le va a pasar a nuestra España, que ni la poesía ni las gestas heroicas serán capaces de transcribir. Presiento...” (E. 16, p. 115). Y cuando Federico ya está preso y se siente abrumado por la inminencia de la muerte, en su diálogo con el Viejo y el Niño, se despliega una pluralidad de sugerencias mientras él insiste en la esperanza y en la fantasía que casi le abandonan:

FEDERICO.- Estoy perdido.

VIEJO.- La muerte te dará la inmortalidad deseada.

FEDERICO.- ¿Por qué pensar en la muerte?

NIÑO.- Es la única solución que existe en tu caso para los asesinos que se van a apoderar de España.

FEDERICO.- Queda todavía una esperanza.

VIEJO.- Deja ya de mentirme.

FEDERICO.- Tengo frío... en pleno mes de agosto.

NIÑO.- Es el miedo.

FEDERICO.- ... A la muerte. Siempre temí... acabar así, de repente, sin que el tiempo me lo planteara... sin quererlo.

(E. 18, pp. 124-125)

La muerte (“Fin del principio”) es el trágico colofón de esta historia extendida entre el sueño y la realidad, los datos probados y lo imaginado, lo onírico y lo documental. García Lorca es una nueva víctima de la envidia, de una política injusta y de su mismo destino. La mayor habilidad de Lorenzo Píriz-Carbonell al construir el drama es justamente la de una múltiple y compleja consideración del poeta, que se levanta sobre los personajes del guiñol con los versos de Antonio Machado: “Se le vio, caminando entre fusiles...”. *Federico* puede, por eso, ser nuestro Federico.

César Oliva escribió, también entre 1981 y 1982, *El sueño de Federico García Lorca*, versión dramática a partir de la citada novela de Carlos Rojas *El ingenioso hidalgo y poeta Federico García Lorca asciende a los infiernos*. Este texto, que permanece inédito, no llegó a representarse, sustituido por el *Federico* de Píriz-Carbonell, pero creo de interés unos comentarios acerca del mismo. Oliva reorganiza con gran fidelidad el texto de Rojas extrayendo de él la fábula, que ordena y desarrolla dramáticamente respetando la idea del “sueño” y la “representación” de las vidas de Lorca susceptibles de existencia, de las variantes de esa “autobiografía”, y, a un tiempo, la certeza de lo ocurrido. La novela de Carlos Rojas contenía un núcleo teatral de importancia; el propio Federico decía en ella a Valdés: “Los dos somos parte de un drama, cuyas razones y desenlace nos trascienden porque ya ha sucedido otras veces...”. El lector-espectador queda, como en el texto narrativo, atrapado en los desdoblamientos y, como Federico al final de la escena cuarta, puede afirmar “No sé...[...] Nunca sabré...”.

El Prólogo del texto dramático escenifica la conversación entre Sandro Vasari (supuesto creador de la novela) y Ruiz Alonso, que tiene lugar en la segunda parte de la novela y en ella se deja ver la clave de que nos encontramos ante un *sueño*. El sueño narrativo de Lorca en el solitario mundo de los infiernos (desde *la otra ribera* pero sin distanciamiento), hecho realidad en una espiral, “donde a cada muerto corresponde un teatro vacío con los telones alzados”, que se va poblando de fantasmas del pasado puesto que “la muerte no es el reposo ni el olvido sino la eterna presencia de lo vivido en el mundo y en el alma”, se cambiará aquí en un sueño compartido “en las tablas [donde] se hace presente lo ausente”.

La escena primera recrea “la espiral”, la segunda, “el prendimiento” y la tercera, “el destino”. “El juicio” se fragmenta en las escenas cuarta y quinta, pero no se concluye con los disparos en Víznar sino que un Epílogo metateatral traslada el sueño narrativo al escénico y el joven director-dramaturgo visita al autor de la novela para mostrarle el drama que de ella ha surgido; podrán con él verse los sueños en un teatro soñando nuevamente en la representación. Inevitable es el recuerdo cervantino en el texto novelesco como lo es en el dramático el de don Pedro Calderón; el Autor y el Joven lo mencionan antes de que el texto finalice con la presencia de “una larga sombra” ya familiar y la música de un piano que no lo es menos.

En *Vivir, para siempre vivir* (“Fantasía de teatro en un acto”) dramatiza también Píriz-Carbonell²⁵ un sueño, el del encuentro fantástico de García Lorca y Margarita Xirgu, cuando ésta se halla a las puertas de la muerte y aquél, su “imposible Federico”, la espera desde hace mucho tiempo “para juntos pasar a la inmortalidad”; en él se presentan pensamientos y significativos momentos de sus vidas pasadas. La pieza lleva a

25 Lorenzo Píriz-Carbonell, *Vivir, para siempre vivir*. Escrita en 1983 y estrenada en 1984, se publicó en Murcia, Editora Regional, 1990, junto con *Antonete Gálvez*.

cabo una reflexión sobre el teatro (ya apuntada en algunos momentos de *Federico*) y el lugar de la acción es un espacio ideal en el que se materializan hechos familiares y “días de gloria”, se expresan íntimas opiniones acerca del arte dramático y se representan otras acciones, como el instante de la cena o la salida final en busca de una vida que no concluya. La multiplicidad de situaciones del proceso vital de Margarita tiene un adecuado contrapunto en la polivalencia del Mayordomo y de García Lorca, que tanto es personaje como espectador interesado en la acción. El clima mágico llega a convertirse en el necesario ambiente de ese mundo irreal de los recuerdos apresados en un instante decisivo: “Sueña esto, Margarita. Cuando llega la muerte, la vida comienza con un sueño estirado de verdad” (p. 28).

Para concluir, vamos a referirnos a un texto de Alberto Miralles del que también son personajes Margarita Xirgu y García Lorca: *Centellas en el sótano del museo*, publicado en 1995²⁶. En él, junta Miralles en el Museo del Prado a una serie de intelectuales y artistas ya fallecidos en ese año (salvo en el caso de Alberti) pero que en la ficción continúan vivos y se han encerrado en una sala de los sótanos para redactar un manifiesto protestando contra la venta de la pinacoteca a una sociedad americana; con su muy avanzada edad (Ortega, 112 años; Lorca, 97; Alberti, 93; Picasso, 114; la Xirgu, 107; y Buñuel, 95) y la degradación física que conlleva, constituyen para el dramaturgo un ejemplo de testimonio moral ante el actual “silencio cómplice de la mayoría de los intelectuales”²⁷.

Durante esta *noche* de *otra guerra* en la “época actual” Miralles juega escénicamente con los tiempos, ofreciendo una pluralidad de posibilidades ficcionales y de realidades con perspectivas entrelazadas para el lector-espectador en las que la muerte de Federico posee capital importancia:

ORTEGA.- ¿Cómo te hubiera gustado morir, no sé, a los 38 años, por ejemplo?

LORCA.- Fusilado por la horda. Mirando a la luna. Y sin que se encontraran mis restos, para mayor misterio; porque hoy, si te mueres, te sacan expuesto en el telediario y arruinan la mística del tránsito.

XIRGU.- Prefiero el exilio. Es más discreto.

PICASSO.- Se muere mejor en París.

LORCA.- Nunca debimos volver del exilio.

ALBERTI.- ¿Por qué no? Nuestro regreso afianzó la democracia. [...]

26 Magda Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Alberto Miralles con l'edizione di Centellas en el sótano del museo*, Bologna, Pitagora, 1995. Citamos por esta edición.

27 De acuerdo con ideas expresadas en otros textos dramáticos y teóricos, Miralles ha escrito: “Quería decir que los hombres morales de la generación del 27 son necesarios hoy, porque estoy seguro que de vivir ahora, su actitud sería la que describo en mi obra: muy crítica con un gobierno que nos ha roto el futuro que nos prometieron y por el cual votamos con esperanza...” (p. 122).

LORCA.- Pero dejamos de ser un banderín de enganche y España se desmilitarizó ideológicamente.

ALBERTI.- Sí, eso sí. Nos dedicamos a los juegos florales y colgamos el verso en la cartuchera.

LORCA.- El mutismo de Budas consagrados nos ha hecho culpables.

XIRGU.- Hemos salido demasiado en televisión.

LORCA.- Hemos aburrido. [...] Si hubiéramos muerto jóvenes...

Con perspectivas distintas y diferentes intenciones y resultados dramáticos, aunque con elementos reiterados (lirismo, fantasía, desdoblamientos, metateatralidad...), la persona de García Lorca tiene en la escena española apreciable tratamiento. La muerte de Federico constituye el momento central de las evocaciones; pero también encontramos instantes de su vida, fragmentos de su poesía y personajes de su teatro. En ellos se nos ofrece la imagen de un poeta dolorosa e inicuaamente destruido, pero siempre vivo en un sueño imposible.