

Sobre el teatro de García Lorca

Escribe: JORGE ZALAMEA

Estas líneas no constituyen un artículo y, mucho menos, un ensayo sobre la obra teatral de Federico García Lorca. Son apenas unas notas escritas a petición de un estudiante colombiano que prepara una tesis sobre Federico para presentarla al Instituto de Romanística de Leipzig y quien me solicita informaciones y opiniones inéditas y personales. En estas notas, escritas sin ningún apresto literario ni pretensión crítica alguna, digo a mi corresponsal:

La crónica de los años inolvidables de mi amistad intelectual con Federico García Lorca, daría motivo para un extenso libro, pues esa época constituyó una larga, fecunda y casi siempre difícil experiencia de lo que debe y puede ser el diálogo y la convivencia de dos hombres vocados inexorablemente a la creación artística. Aunque el uno de ellos —Federico— tuviese características y alcanzase expresiones parciales y composiciones globales lindantes con lo genial, y el otro —yo mismo— no fuese entonces sino lo que sigo siendo ahora: un aprendiz de escritor.

Voy, pues, a limitarme a dos informaciones que se refieren directamente a la disertación que usted prepara sobre el teatro lorquiano. Aunque se trate de anécdotas muy personales, acaso sirvan como punto de oteo para la investigación de ese aspecto de la creación literaria de Federico.

La primera atañe a *Bodas de sangre*.

En los años de mi trato personal con el poeta —1928-1933—, Federico se trasladaba invariablemente a Granada al comenzar el verano. El resto del año, lo repartía entre Madrid —dando a la capital la parte leonina— y las provincias españolas a las cuales lo llamaba su frenética —pero ordenada— curiosidad por todos los aspectos de la vida popular y todas las expresiones del arte espontáneo de las gentes innominadas. La temporada madrileña —asaz turbulenta— y las correrías por todo el territorio peninsular, constituían una época acumulativa durante la cual el poeta almacenaba y acarreaba toda suerte de imágenes, expresiones, actitudes, escenas y experiencias ajenas o propias. La temporada granadina, en el “carmen” paterno, era la de creación.

En el otoño de 1932 regresó Federico de Granada trayendo el manuscrito de *Bodas de sangre*. Me atrevo a creer que, con Rafael Martínez Nadal, fui el primero en escuchar —excepción hecha, desde luego, de sus hermanos Carmen y Paco y tal vez sus padres— la lectura de esa obra.

En el ascético, aséptico y dignamente pobre departamento de Rafael Martínez Nadal, sin más succulentas y estorbosas viandas que unas lonjas de jamón serrano, unos trozos de aceitoso queso manchego y una gruesa perdigonada de aceitunas, pero con abundancia del áspero y espeso vino de la sierra de Gredos que por entonces nos entusiasmaba, Federico nos “representó” su obra. No se puede decir que Lorca *leyera*. Como de todo tenía conciencia y, particularmente, de lo que *él mismo era*, se regodeaba declamando con su voz pastosa unas veces, agudas otras, sus propios textos. Y en cuanto comenzaba la recitación de ellos se producía el fenómeno que años más tarde me sería dado contemplar directamente con Charles Chaplin. Cuando este gran artista preparaba su película *Un rey en Nueva York*, tuvo la generosidad de leerme algunos fragmentos del *script*. A medida que los leía, el lector se convertía en mimo y, abandonando las páginas escritas, comenzaba a *vivirlas*. Entonces, tanto en el caso de Federico como en el de Chaplin, la palabra se hacía acción; la ficción literaria se hacía vida...

Aquella noche, pues, Federico hizo ante Martínez Nadal y ante mí el milagro de la multiplicación de las almas. Concluida la portentosa multi-figuración de sí mismo y tras el necesario descanso —jamón, aceitunas, queso y vino— surgió forzosamente una de las más ardidadas de nuestras habituales polémicas en torno a la motivación, la materia y la composición de la obra artística.

En referencia directa a la obra que Federico acababa de leernos, me parecía que el cuadro del bosque —primero del tercer acto— adolecía de muchos de los defectos de la poesía simbolista, y que la enjuta, dura y lancinante concisión española de escenas tan genialmente logradas como aquella de la “pedida de mano”, corrían el riesgo de naufragar entre las aguas violentas de la escenografía propia de Maeterlinck. Dentro de la arquitectura andaluza de cal, sal y arena, aquella escena con luna, brujas agoreras y muerte de utilería venía a ser —y hoy sigo pensando lo mismo— una especie de sabañón simbolista, de absceso romántico que rompía un tanto grotescamente la línea auténticamente trágica —y por ende realista— del resto de la composición teatral.

Mis observaciones produjeron la descontada explosión de Federico. Y después de varias horas de furor poético lorquiano y de intransigencia crítica zalameística —uno y otra estimulados por el vinillo de Gredos y por el soplo, aún más fino y embriagante de la madrugada— *Bodas de sangre* quedó para siempre en los textos impresos conforme a la inspiración inicial del autor.

(También en *La casa de Bernarda Alba*, obra postrera de Federico, el autor incurrió, a mi parecer, en una falla de la misma especie: ciertas intervenciones arbitrarias de la abuela insana. Dicho sea de paso, es curioso advertir que un escritor tan zahorí como Federico García Lor-

ca en el descubrimiento y la denuncia de lo "curso" (ahí está probándolo esa pequeña obra maestra del *romanticismo crítico* que es *Doña Rosita la soltera*) incurriera a veces en la cursilería, aunque supiera redimirla con versos tan admirables como aquellos que nos hacen "tragar" la escena del bosque en *Bodas de sangre*.

La segunda información que puedo suministrar a los exégetas y críticos de la obra teatral lorquiana se refiere a la permanente elaboración, recreación, ampliación y variaciones de la que creo yo fue la obra predilecta de Federico. O, al menos, el teclado en que preparaba sus manos y ejercitaba sus dedos para la ejecución de sus obras mayores. Me refiero a *Los títeres de cachiporra*, de los cuales apenas se publicó un fragmento en la edición de las *Obras completas*, dirigida por esa momia erudita que fue Guillermo de Torre (Editorial Losada, Buenos Aires, 1938). Tal fragmento aparece allí bajo el título de *Retablillo de don Cristóbal*, empleado por el propio García Lorca para presentar, en teatro de marionetas y en la capital argentina, algunas de las escenas de esa obra clave.

Por lo que pueda valer mi personal experiencia, me atrevo a decir que Federico creó cada una de sus obras teatrales en muy breve tiempo. Ignoro, claro está, cuánto durara la gestión más o menos consciente de ellas. Pero sí tengo la certidumbre bien fundada de que la redacción y corrección de los respectivos textos —así se tratase de *Bodas de sangre* o de *Yerma*— le ocupaban muy corto tiempo. La excepción parece haber sido la de *Los títeres de cachiporra*. Cuando conocí a Federico en 1928, ya me habló de ella con inocultable delectación y me recitó fragmentos como de algo que hubiese ideado, comenzado y reelaborado desde y en mucho tiempo atrás. Parece ser, en efecto, que las primeras versiones datan de 1923 y que nada menos que don Manuel de Falla colaboró con el poeta en el acompañamiento musical de algunas de sus escenas. En todo caso, lo cierto es que de 1928 a 1933, tuve el privilegio de asistir repetidas veces a la creación de nuevas escenas, a la recreación de las anteriores y a las variaciones *improntu* en torno a unas y otras.

Todo lo que en Federico había de pueblo auténtico: ironía y ternura, sinceridad y malicia, realismo y fantasía, alegría y amargura, parecía verterse a raudales en las innumerables variaciones que ejecutaba sobre el cañamazo original de su gran farsa. Que, por otra parte, le servía para defenderse de los intonsos y semiletrados y esnobistas y diplomáticos y mecenas y rastacueros que solían fastidiarlo y asediarlo.

Cuando había en su contorno gentes de tal ralea, o cuando en la charla trataba de alzar el vuelo cualquier ave pesada de pedantería y también cuando sus veleidades y pasiones conturbaban su alegre espíritu, Federico corría a refugiarse en el corro de sus títeres y realizaba con ellos las más extravagantes, hilarantes o trágicas aventuras. Nunca como entonces se revelaba al espectador atento esa casi inconcebible confabulación de cualidades artísticas e individuales que hicieron de García Lorca un espectáculo humano de difícil repetición.

Recuerdo, por ejemplo, haberlo visto en la Embajada de Chile, sentado ante el piano, rehaciendo para su propio goce las escenas de *Los títeres*

de cachiporra, mientras en los rincones de las salas tartamudeaban Carlos Morla Lynch insensateces de ebrio venido a intelectual; o se lamentaba Manuel Altolaguirre de que el comunismo hubiese acabado con el comercio (en su lenguaje convencional de ángel poético Manuel entendía por comercio las vitrinas de los almacenes); o se regodeaba Huidobro con los regüeldos de su orgullo; o se exasperaba Alfredo Córdon con los escrúpulos amatorios que lo conducirían al suicidio. Con los dedos, ora engarfiados sobre un trío blanco y negro, ora abiertos codiciosamente sobre el teclado del piano que se hallaba en el hall de la embajada, cabeceando con frenesí y pedaleando con humor, con dulzura y con rabia, Federico improvisaba incontinentemente letra y música, narrando y acotando al mismo tiempo el desarrollo de las escenas y los caracteres de los personajes, cada uno de los cuales hallaba en el declamador y el mimo insuperables su verdadero lenguaje, su inconfundible andadura. (Creo recordar que esta escena tuvo, aparte de mí mismo, otro espectador muy atento, muy sagaz y también muy atónito: Santiago de Ontañón).

Es claro que de estas improvisaciones y de las numerosas variaciones que surgían de ellas, rara vez quedaba texto escrito y que, esencialmente, solo constituían para Federico una especie de espiritual divertimento, de intelectual reposo. Por otra parte, si no me engaña la memoria, allá por los años de 1931 o 1932 el poeta perdió en un taxímetro el texto más o menos completo entonces de *Los títeres de cachiporra*. En todo caso, lo cierto es que *la obra en constante progreso* que yo vi crecer y multiplicarse durante más de cinco años, tiene muy poco que ver con el fragmento publicado en la edición de las *Obras completas* a que ya hice referencia.

Ojalá que los fervientes estudiosos de la obra lorquiana trataran de investigar si entre los papeles del poeta quedaron otras versiones parciales o totales, fragmentos, anotaciones y acotaciones de esas variaciones en movimiento perpetuo que, al menos para mí, representan el pentagrama sobre el cual escribiría sus más grandes obras.