

Federico García Lorca en Buenos Aires

Pedro Larrea Rubio

Madrid, Spain

Master of Arts in Spanish, University of Virginia, 2008

Licenciado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada,
Universidad Complutense de Madrid, 2004

A Dissertation presented to the Graduate Faculty
of the University of Virginia in Candidacy for the Degree of
Doctor of Philosophy

Department of Spanish, Italian and Portuguese

University of Virginia

August, 2012

Andrew A. Anderson

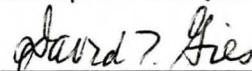
Herbert Tico Braun

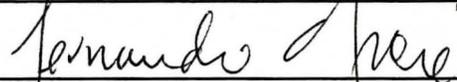
David T. Gies

Fernando Operé









© Copyright by
Pedro Larrea Rubio
All Rights Reserved
August 2012

Abstract

This dissertation deals with Federico Garcia Lorca's sojourn in Buenos Aires, Argentina, from October 1933 to March of 1934. In the first chapter, it offers a detailed account of Garcia Lorca's life experiences related to this period, filling the gaps left by previous biographers by paying attention to a myriad of Argentinean periodicals that scholars have overlooked so far. In the second chapter, I study the Argentinean theater of the first three decades of the 20th century in order to understand the dramatic art of the period and the context in which Garcia Lorca's plays were well received by critics and public. I also pay attention to the international, Spanish and Argentinean plays contemporary to Garcia Lorca's stay in Buenos Aires, focusing on those that Garcia Lorca saw performed, linking them with the poet's own final plays and studying the interactions between them. In the third chapter, I study the reasons for the success of *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* and *Mariana Pineda* in the teatro Avenida in Buenos Aires, focusing on the reactions of critics, journalists and how Garcia Lorca's plays fit in the horizon of expectations of Buenos Aires audiences. In the fourth chapter, I study those writers and intellectuals who became friends with Garcia Lorca and those who left written testimonies about the life of the Spanish poet in Buenos Aires. Finally, in the fifth chapter I focus on texts for periodicals written by Argentinean intellectuals as a reaction to Garcia Lorca's assassination, paying special attention to the image of the poet that those intellectuals offered, mainly related to his political thinking and his former status as "representante de la nueva España". In conclusion, I try to offer an overview and

an explanation for the importance of this stage, his stay in Buenos Aires in Garcia Lorca's life, works and myth.

Table of Contents

Acknowledgements.....	v
Introducción.....	1
Capítulo 1. Biografía, ideas e imagen pública de García Lorca en Argentina a través de la prensa bonaerense.....	11
Capítulo 2. Aproximación histórica al teatro en Buenos Aires desde <i>Juan Moreira</i> hasta el final de la estadía de Federico García Lorca en la Argentina.....	59
Capítulo 3. Impacto mediático y razones de la apreciación del teatro de García Lorca en la escena bonaerense: <i>Bodas de sangre</i> , <i>La zapatera prodigiosa</i> , <i>Fin de fiesta</i> y <i>Mariana Pineda</i>	119
Capítulo 4. Amistad, relaciones y contactos entre García Lorca y personalidades argentinas de la cultura y la vida literaria porteñas.....	181
Capítulo 5. Imagen de Federico García Lorca en textos periodísticos de intelectuales argentinos tras su muerte y durante la Guerra Civil española.....	234
Conclusión.....	286
Bibliografía.....	292

Acknowledgements

Debo el devenir de esta tesis al profesor Andrew A. Anderson, cuya paciencia y disponibilidad infinitas han aligerado y optimizado el proceso de escritura. Desde la primera concepción de la idea hasta los últimos pasos de corrección y limpia, me ha guiado por este camino, Virgilio dedicado, que de otra forma hubiera estado sembrado de inconvenientes. Con él, con su sabiduría, su siempre atinado consejo y su amistad, estoy, pues, en permanente deuda.

A los profesores David Gies y Fernando Operé les debo más que su ardiente apoyo. Ellos, quizá más que nadie, me han demostrado que el rigor académico y el vitalismo son perfectamente aunables. Frente a ellos he sido capaz de identificar ciertas limitaciones personales y poner en práctica planes de acción intelectual para solventarlas. Su dimensión humana me ha impactado tanto o más que la académica, pues han alentado no sólo mi carrera sino mi capacidad para la esperanza y la alegría. Han sacado lo mejor de mí. Sin ellos, poderosos ángeles de la guarda, yo me habría perdido. Me han tratado siempre en hermandad, y como a dos hermanos mayores les quedo, por innumerables razones que ellos saben, eternamente agradecido.

Al profesor Randolph Pope, que ha sido en mi carrera como estudiante el maestro de maestros indiscutible, le debo la capacidad de pasión intelectual, que él supo avivar en mí de forma definitiva.

Los profesores Gustavo Pellón, Joel Rini y Donald Shaw son maestros que han dejado en mí una huella indeleble. A ellos mi más sincero reconocimiento y amistad.

El profesor Michael Gerli ha contribuido decisivamente durante largos años a que yo alcanzara una estabilidad que me permitiera dedicarme en cuerpo y alma a la labor académica y a que desarrollara mis potenciales, y por ello le quedo verdaderamente agradecido.

El profesor Tico Braun ha sido siempre una fuente de aliento y consejo desinteresado que ha estado ahí durante casi seis años. Fue para mí un honor que aceptara ser mi lector externo y estoy en deuda con él.

El profesor Niall Binns ha seguido con mucho interés el proceso de escritura de esta tesis y con la generosidad de un amigo íntimo ha tenido a bien aconsejarme y ofrecerme su apoyo incondicional. A él, de siempre, toda mi gratitud.

Esta tesis no hubiera sido posible sin Amy Alson, Bill Anderson, Sarah Bogard, Peter Castiglione, Tony Cella, Daniel Chávez, Howard Crumpton, Chad Freckmann, Alicia López Operé, Chicho Lorenzo, Zachary Rockwell Ludington, Margarita Muñoz, Stephen Silverstein, Joanne Sumner y Holly Tawil. Estoy en deuda con todos ellos porque me levantaron cuando caí y me dieron fuerzas para continuar.

Holly Tawil ha sido mi dulce compañera en el proceso de escritura de esta tesis. Sin ella la soledad del escritor habría sido simplemente inaguantable. A ella, mi amor y gratitud.

Shawn Harris y Tally Sanford han sido guías imprescindibles en el proceloso mar de la administración y la burocracia. A las dos, gracias por lidiar con mi torpeza.

Dedico este trabajo a mi madre, María Cruz Rubio Vallejo, con quien estoy en deuda eterna por todos los sacrificios, ánimos, luchas y desvelos que han sido necesarios para que yo llegara hasta aquí. Todo te lo debo. Esto es por ti y para ti. He llegado. Hemos llegado. Gracias por siempre. Te quiero.

Introducción

La fama actual de Federico García Lorca es tan apabullante que, al preguntarnos por las razones que la crearon y conformaron, podemos señalar múltiples respuestas, que van desde los méritos intrínsecos de su obra literaria hasta aspectos biográficos muy concretos como su trágica muerte al principio de la guerra civil española. Ahora bien, existe una razón para la fama y prestigio de García Lorca que los estudiosos no han abordado sistemática y satisfactoriamente hasta ahora: el paso del poeta por la Argentina entre octubre de 1933 y marzo de 1934. No exagero al afirmar que esos seis meses son una bisagra, un antes y un después en la carrera literaria de Federico, como explicaré más adelante.

A fecha de hoy, sólo existen tres libros dignos de mencionarse que han tratado de ofrecernos la imagen del poeta en Buenos Aires. En primer lugar, el de Ian Gibson, que dedica un capítulo de su mastodóntica biografía a las andanzas de García Lorca en las capitales del Plata. Gibson ofrece un acertado panorama de la vida del poeta en Buenos Aires pero, al leerlo, uno tiene la impresión de que el acercamiento es bastante general. Eso se debe a que Gibson no consultó, quizá por falta de tiempo, todas las fuentes de información disponibles que podían arrojar luz sobre esos seis meses, en especial la prensa porteña del día, de la que el irlandés seleccionó solamente los diarios más visibles, sin atender a toda una miríada de publicaciones de la época que, hasta ahora, habían quedado arrumbadas en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires. En segundo lugar, tenemos el libro de 1986 de Pedro Villarejo *García Lorca en Buenos Aires*. Este título

prometía un detallado seguimiento y estudio de García Lorca y su obra en el contexto argentino. Nada más lejos de la realidad. El libro de Villarejo no es un trabajo de investigación formal, puesto que se trata de una obra desprovista de rigor y aparato críticos, de tono apologético y escritura impresionista, casi carente de apoyos bibliográficos, sin plan general y deslavazada en sus partes. Brindaba, además, bastante menos información de peso que el capítulo de Gibson. Aún así ofrecía el valor de ser el primer intento de encuadrar la experiencia porteña de García Lorca. En tercer lugar, tenemos la obra de Pablo Medina *Lorca, un andaluz en Buenos Aires*, de 1999. Sin tratarse de un trabajo estrictamente académico, Medina ofrecía un salto de rigor y calidad cualitativo y cuantitativo con respecto de Villarejo, estableciendo una cronología bastante afinada y estudiando, sobre todo, la relación de García Lorca con figuras importantes del panorama literario, intelectual y teatral del Buenos Aires con que se encontró el granadino, al mismo tiempo que evidenciaba un mayor ahondamiento en la consulta de fuentes bibliográficas y ofrecía una importante colección de materiales gráficos. Pero seguía tratándose de una obra de divulgación, orientada más a un público no especializado. Más allá de estos tres autores, hay que mencionar los artículos de Martínez Cuitiño “Un andaluz triunfa en América: García Lorca en Buenos Aires” y “La obra y el mito lorquianos en poetas y dramaturgos argentinos”, recogidos ambos en *América en un poeta*, editado por Andrew A. Anderson. En el primero se aclaran algunos puntos biográficos del poeta, mientras que en el segundo se relaciona la obra del granadino con la de autores argentinos, en términos de la influencia del primero sobre los segundos. Pero el formato limitado en espacio del artículo no permite a Martínez Cuitiño extenderse

en un tema que, como poco, necesitaría la amplia tribuna del libro. Es aquí donde entra en juego la presente tesis.

¿Por qué fue trascendente la estadía de García Lorca en Buenos Aires? Para responder a esta pregunta hay que enfocarse en quién era el poeta antes y después de su viaje a la Argentina. Antes, García Lorca era, fundamentalmente, el autor del *Romancero gitano*. Fue esta colección la que inició su gran fama en España como poeta, al mismo tiempo que, a ojos del público, le limitaba en cierta manera atribuyéndole un gitanismo que el poeta rechazaría durante toda su vida. ¿Y la obra dramática? Antes de 1933, no puede decirse que García Lorca hubiera descollado en España como dramaturgo. En su haber tenía el estrepitoso fracaso de *El maleficio de la mariposa*, la discreta valoración de *Mariana Pineda*, la aceptación de *La zapatera prodigiosa* y el acierto, contenido, de *Bodas de sangre*. Fue esta última obra la que le procuró su verdadero primer éxito en la escena española, si bien no se trató de un triunfo absoluto. En resumen, García Lorca, justo antes de embarcarse para Buenos Aires, era el gran poeta del *Romancero gitano* y el autor de la bien acogida *Bodas de sangre*. Su fama era templada y justa. Ahora bien, ¿qué pasó en la Argentina durante esos seis meses? Sencillamente, el éxito, el total éxito comercial, literario y popular del escritor. De la noche a la mañana, García Lorca pasaría de ser un poeta y autor bien valorado en su país de origen a ser un fenómeno de masas en Buenos Aires. Y el origen de tal cambio hay que buscarlo en el estreno de *Bodas de sangre* por la compañía de la actriz hispano-argentina Lola Membrives en el teatro Maipo de Buenos Aires en el invierno austral de 1933. La obra, que había venido siendo anunciada y recomendada por una serie de críticos bonaerenses afines a Federico, causó

furor entre el público porteño. Este hecho impulsó a Membrives y a su marido, el empresario Juan Reforzo, a invitar a García Lorca a Buenos Aires para estar presente en el reestreno de *Bodas de sangre* al comienzo de la nueva temporada de la actriz en octubre de 1933. El poeta aceptó y, con ello, aceptaba su entrada a la consagración total. En Buenos Aires, la gente le paraba en mitad de la calle para pedirle autógrafos, las mujeres le acechaban, se le aplaudía en sus conferencias, en sus estrenos teatrales, en sus recitales, se celebraba su presencia donde quiera que fuese, bien en el estreno de la obra de otros autores bien en los innumerables ágapes y homenajes de que fue objeto. Viajó para una estancia de dos meses y se acabó quedando seis. Se reeditó su *Romancero gitano* en dos ediciones que se agotaron con rapidez. Cosechó éxitos también con sus piezas *La zapatera prodigiosa*, *Mariana Pineda* y con su adaptación de *La dama boba* de Lope de Vega. Sus conferencias se encontraron con aforos completos. Buenos Aires fue el espaldarazo de su teatro y de su figura pública y, para cuando quiso volver a su país, su reciente y prestigiosa fama le precedía y le acompañaba. Era el autor de *Bodas de sangre*, la obra que, en Buenos Aires, realmente le consolidó y le abrió las puertas del triunfo comercial. Y es este hecho más que un detalle. Con el triunfo comercial de su teatro vino, por primera vez en toda su vida (y no hay que olvidar que el poeta tiene ya 35 años), la independencia económica de su familia, que tanto obsesionaba a Federico. En sus cartas a sus parientes desde Sudamérica no deja de insistir en el asunto: cómo usa sus beneficios, cuánto dinero está ganando, cuánto dinero va a enviar a sus padres, los regalos que está comprando para su madre... En cierto modo, Argentina le ofreció la oportunidad de hacer ver a su padre, quien, por otra parte, siempre le había apoyado, que era posible ganarse la

vida con su dedicación a la literatura. Esa independencia económica le acompañará ya durante toda su vida, y supone uno de los cambios claves que le reportó su estancia porteña.

Ante la profunda significación de esta etapa de la vida de García Lorca, cabía emprender un estudio profundo de la misma, y esta tesis es el resultado de tal estudio. Han sido múltiples las maneras de abordar estos seis meses. En primer lugar, era necesario consultar y sacar a la luz toda la información sobre el poeta que pudieran aportar los medios de comunicación escritos en la prensa argentina no consultados, completando así muy sustancialmente la semblanza de Federico en Buenos Aires que habían trazado, insuficientemente, otros biógrafos. El primer capítulo de esta tesis ofrece no un mero panorama sino un seguimiento, tan minucioso como las fuentes inéditas lo han permitido, de los pasos del granadino y de la imagen que la prensa porteña genera de él y la que él mismo proyecta, una imagen que le señala como representante esencial de la “Nueva España”, esto es, de la España de la Segunda República, y como autor ejemplar de la juventud creadora española. La inmensa mayoría de los periódicos porteños de la época muestran una gran simpatía y aceptación hacia García Lorca, y así se va forjando una imagen pública muy positiva del poeta, que sin duda contribuyó a su popularidad. Esta inmersión en la prensa, que ni siquiera Gibson había abordado, me ha permitido sacar a la luz información vital sobre Federico, específicamente revelando dos viajes de los que no teníamos noticia, uno a La Plata con Lola Membrives y su compañía y otro, relámpago, a Montevideo para pronunciar una conferencia. Del mismo modo, he podido establecer y ordenar la cronología de toda la maraña de ágapes, homenajes,

comidas, fiestas, tributos y demás actos en los que estuvo presente Federico, evidenciando sus preferencias sociales en Buenos Aires. También ofrezco algunos textos de prensa, sobre el poeta o que recogen sus palabras, que habían quedado olvidados en las hemerotecas porteñas y, siempre que es necesario o lo pide la novedad, los incluyo extensamente. Mi propósito ha sido, en suma, rellenar los huecos que los biógrafos habían dejado por su poca atención a la prensa y aclarar muchos de los días vividos por Federico, con sus ocupaciones, en Buenos Aires.¹

Ya que el triunfo de García Lorca y este momento de su vida están tan ligados al éxito de su teatro, el segundo paso, una vez establecida y completada su biografía y cronología, es abordar, en mi segundo capítulo, el estudio del teatro que el poeta se encontró en Buenos Aires, con un objetivo final triple: en primer lugar, trazar el mapa del teatro argentino de las cuatro décadas anteriores a la visita de Federico, apuntando a los géneros dramáticos sobresalientes, sus obras clave, y las modalidades escénicas que estuvieron en boga desde finales del siglo XIX hasta 1933. El propósito de esta operación es mostrar el caldo de cultivo del teatro que se estaba forjando en Buenos Aires por autores argentinos. En segundo lugar, identificar qué obras se estaban representando en la ciudad entre 1933 y 1934, tanto las extranjeras como las españolas, así como las nacionales, con el objetivo de aclarar y ofrecer el panorama de estrenos que tuvo a su disposición García Lorca y que le permitiría conocer buena parte de las tradiciones teatrales de la escena bonarense, así como seguir en contacto con la obra de dramaturgos

¹ Dejo fuera de mi trabajo el breve período que el poeta pasó en Montevideo desde el 30 de enero hasta el 16 de febrero de 1934. Remito al lector al libro de Pablo Rocca y Eduardo Roland *Lorca y Uruguay. Paisajes, homenajes, polémicas*. Véase la bibliografía.

de la talla de Eugene O'Neill, George Bernard Shaw, Luigi Pirandello o Arthur Schnitzler, al mismo tiempo que le daría la oportunidad de refrendar sus actitudes frente al teatro de Jacinto Benavente, Carlos Arniches o Eduardo Marquina, los más relevantes autores españoles representados en Buenos Aires en esos meses. Al cabo, he realizado, en la última parte del capítulo, un estudio de las obras a las que he demostrado que asistió Federico, y el impacto que éstas tuvieron en su propio teatro. Se trata de obras del alemán Ferdinand Brückner (*El mal de la juventud*), del italiano Luigi Pirandello (*El gorro de cascabeles*), del uruguayo Justino Zavala Muñiz (*La cruz de los caminos*), y del porteño César Tiempo (*El teatro soy yo*). De las dos primeras, señalo testimonios que nos permiten conocer la admiración que García Lorca tuvo por ambas, y de todas ellas el impacto que pudieron tener en, sobre todo, *La casa de Bernarda Alba*.

Una vez expuesto el teatro que encontró Federico en Buenos Aires, había que explicar los motivos por los cuales el teatro del granadino tuvo un éxito tan resonante, y a esto se dedica mi capítulo tercero. En cuanto a *Bodas de sangre*, he procedido analizando la obra a partir del libro de Ángela Blanco Amores de Pagella *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea*. Creo que esta obra es fundamental para la comprensión del tremendo éxito del drama de García Lorca porque expone brillantemente qué novedades ofrecían obras europeas como *Bodas de sangre* en el teatro porteño. En otras palabras, ese libro nos permite poner la obra de Federico en el contexto teatral de Buenos Aires, iluminando los motivos formales y temáticos que hicieron del drama un éxito desde la perspectiva argentina. Respecto de *La zapatera prodigiosa* (sin olvidar su colofón, el *Fin de fiesta*) y de *Mariana Pineda*, he procedido analizando minuciosamente

toda la crítica teatral que ambas obras generaron en la prensa durante la estancia del poeta. *La zapatera prodigiosa* tuvo éxito, esencialmente, por dos motivos: porque se trataba de una nueva obra, inédita en la Argentina, del autor de *Bodas de sangre*, y porque ofrecía al público un tipo de pieza relacionada con la tan exitosa modalidad teatral porteña del “grotesco criollo”, en forma de farsa. También porque, unos días después del estreno, se incluyó en la representación un epílogo o *Fin de fiesta* que volvió a atraer al público al teatro Avenida, lugar de estreno de las piezas de Federico. En cuanto a *Mariana Pineda*, he podido demostrar cómo su relativo éxito estuvo orquestado por los críticos favorables a García Lorca, como Pablo Suero, y por la misma Lola Membrives, que hizo coincidir el día del estreno con el día de su propio beneficio, operación que garantizaba la afluencia masiva del público, ansioso por participar en el homenaje a la que era una de las actrices más exitosas del momento. En el caso de la recepción de ambas piezas, de nuevo la prensa no consultada hasta ahora ha resultado más que iluminadora.

En el cuarto capítulo, tomando como punto de partida el trabajo de Pablo Medina, me he encargado de ofrecer las semblanzas, tan completas como la bibliografía y mis pesquisas lo permiten a fecha de hoy, de todas aquellas figuras intelectuales y artísticas con las que alternó García Lorca en Buenos Aires. El poeta, fiel a su personalidad, desplegó todos sus encantos sociales, que le granjearon multitud de amigos, infinidad de conocidos, y una miríada de admiradores. Aquí selecciono a aquellas personalidades que constituyeron el grupo más cercano a Federico, trazo una semblanza de cada uno y, fundamentalmente, recojo todos sus testimonios sobre el granadino, desde el dato

biográfico hasta la anécdota, que pueden redondear la imagen de García Lorca en Buenos Aires. En general, estas personalidades de la cultura porteña se dividen en actrices e intelectuales. En el primer grupo incluyo la figura que más influencia tuvo en el viaje de Federico, el motor de su triunfo: la actriz Lola Membrives, sin la cual García Lorca no habría, quizá, llegado a la Argentina. También me ocupo de Eva Franco, con quien el poeta trabajó muy de cerca para el estreno de *La niña boba*, su versión de la comedia de Lope. En el segundo grupo, mucho más nutrido, se incluyen dos periodistas, piezas clave en el mecanismo que puso en marcha la fama de Federico: Pablo Suero y Edmundo Guibourg; el poeta Pablo Neruda, que se convertiría en el que quizá fue el amigo más íntimo del granadino en Buenos Aires y cuya relación fue decisiva para ambos; los poetas Oliverio Girondo, Norah Lange, José González Carbalho, Raúl González Tuñón, Pablo Rojas Paz, Ricardo Molinari, César Tiempo, Conrado Nalé Roxlo y Ricardo Molinari; Sara Tornú y la prestigiosa intelectual Victoria Ocampo, que, durante la estancia de Federico, editó en su Sur dos ediciones del *Romancero gitano*. Todos ellos, como muestro en cada caso, compartieron con García Lorca algún momento decisivo en la vida porteña del granadino. Ahora bien, a la muerte de Federico pocos dejaron escritas sus memorias y todos fueron parcos en sus evocaciones junto al poeta. Por tanto, son pocos los testimonios que dejaron tras de sí. En cualquier caso, ofrezco en el capítulo todos los que he podido hallar.

El quinto y último capítulo es el único que no se centra en el período comprendido entre octubre de 1933 y marzo de 1934, sino que avanza en el tiempo hasta los años 1936-1938. En él ofrezco un estudio de la imagen de García Lorca en los

escritos de autores argentinos o relacionados con la Argentina dedicados a la muerte del poeta. Tras la desaparición de éste, se van a multiplicar las páginas en prensa centradas en su figura. Pueden dividirse en dos amplios grupos: en primer lugar, los textos en verso y, en segundo, los compuestos en prosa. Los primeros son, en su inmensa mayoría, elegías dedicadas a Federico, mientras que los segundos varían de tema, e incluyen panegíricos, evocaciones, e incluso críticas negativas, pero todos tienen en común el intentar ofrecer una imagen muy concreta de García Lorca, en especial, una imagen relacionada con el, cuando menos, complejo pensamiento político del poeta, ya que cada escritor, salvo contadas excepciones, va a intentar acercarse al granadino a su propia posición ideológica.

Así, mis objetivos últimos son indagar a fondo en todos los aspectos de la vida y obra de García Lorca en Buenos Aires, señalar su imagen pública, rastrear los motivos del éxito de su teatro y las posibles relaciones con el teatro porteño del momento, ofrecer testimonios sobre su vida privada en Argentina y completar el trazo de su personalidad, y estudiar el impacto inmediato de su muerte en la prensa escrita por argentinos. Y, sobre todo, completar la bibliografía existente sobre el poeta respecto de un período de su vida que, como creo haber demostrado con la presente tesis, sería una de las mayores inflexiones en su carrera literaria y en su andar personal. En ambas, Buenos Aires juega un papel crucial: le dio a Federico la independencia total, íntima, profesional y familiar. El poeta no volvería a ser el mismo después de su estancia en Sudamérica. Veamos por qué.

Capítulo 1.

Biografía, ideas e imagen pública de García Lorca en Argentina a través de la prensa bonaerense.

El sábado 23 de septiembre de 1933 Federico García Lorca se encontraba en Madrid haciendo varios recados concernientes a su inminente viaje a Sudamérica. Carlos Morla Lynch, que le acompañó para tales menesteres, deja constancia de ellos: obtener el visado de pasaportes en la Dirección General de Seguridad y en la embajada argentina, contratación de pasajes... y comprar una maleta. Morla Lynch se queja de esos “trajines” pero para él el día ha merecido la pena: García Lorca le ha cantado las melodías de los poemas “Despedida”, “El cazador”, “Canción tonta” y “Canción de jinete”.²

La noche del 23 la pasa el poeta en casa de los Morla Lynch. No hay constancia de quién asistió a esa velada, pero sí se sabe que García Lorca interpretó algunas piezas musicales. Se tocaron cuecas chilenas y después el poeta, diestro en la guitarra, da una audición de cante jondo e interpreta algunos cantares armonizados por él mismo: “El café de Chinitas”, “Las morillas de Jaén”, “Los peregrinos”, “Los cuatro muleros” y “Anda, jaleo”. No mucho tiempo después, García Lorca preparará dos de estos cantares para la escena bonaerense: “Los peregrinos” y “Los cuatro muleros”, a los que añadirá otro romance, como veremos más adelante. Estaban, pues, bien frescos en su mente en vísperas de su embarque para la Argentina.

² Morla Lynch, 1958, pp. 369-370.

El miércoles 27 de septiembre, Morla Lynch va a despedir a García Lorca a la estación de Atocha, donde se reúnen “todos los amigos” y el grupo al completo de “La Barraca” para despedir al poeta, que se dirige a Barcelona, donde habrá de embarcar. Es de suponer que a esa reunión de despedida asistió Eduardo Ugarte, compañero de García Lorca en esos momentos. En fin, Morla Lynch recibirá un telegrama que Federico le ha escrito antes de embarcar en el que dice: “Me voy con vosotros. Abrazos. Besos.” Necesariamente debieron quedar taciturnos aquellos “todos los amigos” por la partida del poeta. Y ni siquiera sabían que García Lorca pasaría en Sudamérica mucho más tiempo del que planeaba en un principio.³

No he podido registrar los pasos del poeta desde su llegada a Barcelona hasta embarcar en el Conte Grande, barco en el que haría la travesía acompañado del escenógrafo Manuel Fontanals (conocido entre los porteños por ser autor de las decoraciones de la Ópera de Buenos Aires durante una temporada de Catalina Bárcena). Es plausible que, de quedarle algunas horas libres antes de subir a bordo, se encontrara con algunos de los amigos que había hecho en anteriores estadías en la ciudad, donde gozaba de la simpatía de varios cenáculos, o quizá fuera atendido por la familia de Fontanals, que residía en Barcelona.⁴ Algunos hermanos del escenógrafo les acompañaron al puerto. De todas formas, desde que sube al tren en la estación de Atocha de Madrid no volvemos a encontrar su rastro hasta que, ya en el trasatlántico, escribe a su familia una postal fechada el 2 de octubre, cuando el barco debió hacer escala en Las Palmas. En ella, García Lorca hace mención de su “precioso camarote que da a cubierta,

³ Morla Lynch, 1958, pp. 371-372.

⁴ Anderson, Maurer, 1997, pp. 766.

con cuarto de baño y toda clase de comodidades”.⁵ Efectivamente, el Conte Grande era un fastuoso barco en el que García Lorca debió sentirse tranquilo. Juan Reforzo, empresario teatral, marido y representante de la actriz Lola Membrives, que le había gestionado el billete en agosto del mismo año, le aseguró que viajaría en un “buen barco”. Así fue. Durante los días previos a su llegada a Buenos Aires, los periódicos porteños publicaban la noticia de la próxima venida del Conte Grande, incluyendo algunas fotografías tanto exteriores como interiores del barco.⁶ En algunas de ellas puede apreciarse el lujo con el que viajó García Lorca.⁷ Evidencia de su conformidad con la elección de Reforzo son las palabras del poeta a su familia, indicando que “el barco no se mueve nada y es como un pueblo lleno de gentes de todas clases: viejos, niños, pájaros en jaulas y mucha alegría”.⁸ Uno de los grandes miedos del poeta era el de naufragar, de ahí su gusto por un “buen barco” como el Conte Grande.

El lunes 2 de octubre García Lorca se encuentra en Las Palmas, ciudad en que hace escala el Conte Grande y que Federico visita por primera vez. Sabemos por el propio poeta que bajó durante unas horas, tiempo que aprovechó para escribirle una segunda carta a su familia y una postal a Rafael Martínez Nadal.⁹ El mismo día debió partir la nave para Río de Janeiro, segunda escala del viaje. Son pocas las noticias que tenemos de García Lorca durante la travesía del Atlántico, casi todas recogidas en sus cartas. Aparte del lujo de que gozó en el Conte Grande, parece ser que la travesía fue

⁵ Anderson, Maurer, 1997, p. 765.

⁶ *El Pueblo*, 3 de octubre de 1933, p. 1. / *El Mundo*, 3 de octubre de 1933, p. 9.

⁷ Por ejemplo, el 3 de octubre el *Diario Español* publica un artículo completo sobre el Conte Grande, dando cuenta de sus camarotes y amenidades.

⁸ Anderson, Maurer, 1997, p. 765.

⁹ Anderson, Maurer, 1997, pp. 765-766.

animada por diversas fiestas que tuvieron lugar en el barco. En carta a su familia fechada el 9 de octubre cuenta cómo celebraron el paso del Ecuador con una fiesta en la que al parecer García Lorca y Fontanals se disfrazaron de primera comunión, es decir, de marineros. La figura, tema y símbolo del marinero van a estar muy presentes durante toda la estancia del poeta en Argentina, como veremos. Por otra parte, en la misma carta el poeta afirma que ha tenido “tiempo de trabajar, de hacer una conferencia nueva muy interesante, y de pulir y arreglar las que llevaba hechas”.¹⁰ Fueron días también, pues, de trabajo, recogimiento y seguramente de amistad con Fontanals, a quien encomia en su correspondencia. La conferencia de que habla es, seguramente, *Juego y teoría del duende*, que será la primera, de cuatro, en ser pronunciada en Buenos Aires. Del mismo modo, es plausible pensar que García Lorca dedicó tiempo a avanzar en la escritura de *Yerma*, puesto que llevaba consigo el manuscrito que contenía, cuando menos, uno o dos actos más o menos terminados.

Si la travesía fue tranquila, monótona, para el poeta, no lo fue tanto la fama de su nombre en la Argentina. Los periódicos bonaerenses no dejaban de publicar noticias sobre García Lorca y de dar cuenta de su viaje y pronta llegada.¹¹ No se deben pasar por alto estas informaciones, puesto que en ellas encontramos ya un esbozo de la imagen pública de García Lorca en Buenos Aires. El periódico *Crítica*, en artículo del 2 de octubre, califica a Federico como “extraordinario poeta” que “se ha puesto a la vanguardia de los jóvenes comediógrafos de España” con ‘Bodas de sangre’”. El mismo

¹⁰ Anderson, Maurer, 1997, p. 768.

¹¹ *El Mundo*, 3 de octubre de 1933, p. 26; *La Razón*, 3 de octubre de 1933, p. ¿?; *Crisol*, 4 de octubre de 1933, p. 3; *Diario Español*, 7 de octubre de 1933, p. 3; *Noticias Gráficas*, 8 de octubre de 1933, p. 12.

día, el periódico *Noticias Gráficas* afirma que García Lorca es “una de las mentalidades más firmes de la moderna literatura de habla castellana” y que “ha penetrado como ninguno en la hondura de la raza”. Sus obras están “impregnadas de savia española”. Son estos los primeros indicios de la posterior y rotunda identificación de García Lorca con España, no sólo con la “raza” sino con la “nueva España”, es decir, la España de la Segunda República, como veremos más adelante. De igual forma, se indica ya que García Lorca es el autor de *Bodas de sangre*, denominación indeleble en la prensa de los meses siguientes. Los diarios de la época, pues, arden con la noticia de la inminente estancia de García Lorca en Argentina. El día 7 de octubre el *Diario Español* insiste en llamar al poeta “maestro” y menciona su capacidad para crear nuevas formas teatrales, y el éxito y la calidad de *Bodas de sangre*. También se dice que “su labor que ensalza el nombre de España y lo adentra en los linderos de la inmortalidad merece ser apreciada en su justo mérito”.¹² De nuevo, la identificación García Lorca-España. Al mismo tiempo, en los diarios se avanza que, después de *Bodas de sangre*, se estrenarán *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*. En resumidas cuentas, existen dos imágenes de García Lorca para el público argentino: la primera es la del poeta del *Romancero gitano*, de fulminante éxito, y la segunda es la del autor de *Bodas de sangre*, con la que ha triunfado en la escena de la Argentina. Y, enlazando las dos, el binomio España-García Lorca, lo español-lo lorquiano.

El miércoles 11 de octubre Juan Reforzo, empresario teatral y marido de Lola Membrives, cuya compañía triunfó con *Bodas de sangre*, regresa de Santa Fe a Buenos

¹² *Diario Español*, 7 de octubre de 1933, p. 2.

Aires con la intención de recibir a García Lorca antes de dirigirse a Córdoba, donde está su compañía.¹³ Ese mismo día, Federico llega al puerto de Santos. Dos días antes, el lunes 9 de octubre, el Conte Grande había hecho escala en Río de Janeiro, donde esperaba a García Lorca Alfonso Reyes, por entonces embajador de México. En México se acababa de editar en tirada limitada la “Oda a Walt Whitman”, edición que Reyes mostró a Federico. En compañía del mejicano, el poeta granadino y Fontanals visitan someramente la ciudad durante las cinco horas de que disponen y regresan al barco. Por fin, el jueves 12 de octubre, muy pronto, arriba a Montevideo, donde lo esperan para recibirle Juan Reforzo y el periodista y traductor Pablo Suero, de origen español, uno de los artífices del éxito de García Lorca en Argentina, que también era conocido por sus facetas de autor y crítico teatral de *La Razón* y de *Noticias Gráficas*, periódico éste último que avisaba de la pronta llegada del poeta, que viene “para traernos el saludo y la representación de la joven y renovante mentalidad de España”.¹⁴

El viernes 13 de octubre se anuncia en la prensa la inminente llegada de García Lorca, que se estima entre las seis y las siete de la mañana. Los presidentes de las sociedades culturales españolas dan aviso a sus socios para que vayan a recibir al poeta a la Dársena Norte. El recibimiento es multitudinario. Aparte de periodistas y amigos, están esperando a García Lorca Gregorio Martínez Sierra y sus tíos Francisco y María. Incluso le aguardan unos viejos conocidos (una niñera de Federico) de Fuente Vaqueros que se emocionan y emocionan al poeta en un gesto de cariño. Así, los diarios de Buenos Aires

¹³ *La Razón*, 11 de octubre de 1933, p. ¿?

¹⁴ *Noticias Gráficas*, 12 de octubre de 1933, p. 12.

lanzan a los cuatro vientos la venida de García Lorca y publican notas más o menos extensas dando cuenta de ésta. *El Mundo* afirma que el poeta

supo hacer irradiar nuevos acentos y nuevas luces a las viejas letras españolas. Llega a América a modo de portaestandarte de los modernos valores literarios hispanos. Es el capitán de una nueva generación, pero, a la vez, el pintor de una nueva Andalucía [...] exenta de tradicionalismos; esencialmente andaluza y, por serlo, también española.¹⁵

La venida de Federico es un “acontecimiento artístico”, y él es el “más vigoroso y personal de los poetas modernos de España”. Es raro el periódico que no incluye en su número del día 13 de octubre alguna foto de García Lorca. No sólo su llegada se convierte en todo un acontecimiento, sino que la prensa llega a la exageración de los méritos cuantitativos del poeta. Por ejemplo, el diario *La Razón*, después de que *El Mundo* dijera que su llegada fue un “acontecimiento artístico” y que él es el “más vigoroso y personal de los poetas modernos de España”, afirma que tiene unos ocho o diez volúmenes publicados, cifra un tanto engrosada, y de que es autor de unas cinco obras de teatro. Además,

con Manuel Abril y Ángel Lázaro forma una trilogía de renovadores del teatro poético español, pero destacándose de ellos por mayor fineza de sensibilidad y más originales formas expresivas. Está considerado, por lo demás, como el poeta de la nueva generación hispana por antonomasia.¹⁶

Como puede verse, parte del éxito popular de García Lorca en Buenos Aires va a estar ligado a una intensa campaña periodística de tono laudatorio y permisivo, que muy pocos, entre ellos el periódico *Crisol*, van a intentar, en vano, combatir desde sus posturas

¹⁵ *El Mundo*, 13 de octubre de 1933, p. 16.

¹⁶ *La Razón*, 13 de octubre de 1933, p. 28.

críticas. Y es que *Crisol* era un diario de corte nacionalista que veía con malos ojos el ensalzamiento de una figura extranjera como García Lorca en lugar de las locales.

Pero incluso en los medios detractores del poeta va a caber el elogio y la aceptación de su propuesta estética. Incluso *Crisol*, el 14 de octubre, es decir, al día siguiente de llegado el poeta, le llama “el más representativo de los poetas jóvenes españoles”, y se dice que “ocupa un lugar de vanguardia en su país, sin haber caído en las detonaciones vacías de los vanguardistas”. Se afirma que ha insuflado “vida y colorido a la casi difunta poesía hispana”. En cuanto a su poética, se dice que García Lorca “logró fundir la visión del poeta con la misión del “-metier-”, desvirtuando así, por igual, a detractores y panegiristas de la técnica”.¹⁷ De nuevo nos encontramos con afirmaciones que van tejiendo el entramado de lo que será la percepción de la imagen de García Lorca en Argentina y después: un elemento inseparable de su medio, García Lorca y España, ejemplo de su representatividad y su renovación lírica.

Federico se aloja en el Hotel Castelar, en la Avenida de Mayo, en la habitación 704 del séptimo piso. Seguramente el viernes 13 fue un largo día para el poeta. Recién instalado en el hotel, marcha a Radio Sténtor para dirigir un saludo a los oyentes argentinos. Después, el periodista y amigo Pablo Suero le invita a asistir por la tarde o por la noche a la representación de la obra del alemán Ferdinand Brückner, *El mal de la juventud*, en el teatro Smart. Suero firmaba la traducción al castellano de dicha obra. Aunque no hay testimonios relativos al caso, es de suponer que aparte de Suero le acompañaran otros amigos o conocidos. Es posible que Juan Reforzo les acompañara, o

¹⁷ *Crisol*, 14 de octubre de 1933, p. 3.

quizá se encontraron después de la función en alguno de los cafés cercanos al Smart. También cabe la posibilidad de que García Lorca, agotado (había llegado a puerto a primera hora de la mañana) se retirase pronto a su hotel. Sea como fuere, sabemos que Federico recibió una gran ovación¹⁸ durante su asistencia a la obra de Brückner: los espectadores le reconocían como el autor de *Bodas de sangre*, otra de las descripciones que más se van a repetir en los periódicos en alusión a García Lorca.

El sábado 14 de octubre aparece en *La Nación* una de las primeras entrevistas que el poeta concedió, probablemente en la mañana o la tarde del viernes anterior. En ella trata, fundamentalmente, de poesía popular, de poetas españoles y de su actividad como director de La Barraca. Desde el inicio de la entrevista, García Lorca dice que va a Buenos Aires “de torero herido”, en referencia a la “lucha mitológica” que ha librado con los fotógrafos. No exagera el poeta: en los próximos días su foto y numerosas caricaturas aparecen en los más diversos medios de Buenos Aires. Por otro lado, ya desde el primer momento García Lorca, al calificarse de “torero”, está refrendando la opinión común de que el poeta representa una voz inconfundiblemente española. El mismo diario, junto a la entrevista, publica el “Romance de la luna, luna”, que tan bien se conocía en Buenos Aires en el conjunto del *Romancero gitano*. Sabemos que justo antes de esta entrevista García Lorca había recibido la visita de Amado Alonso, y que, al parecer, el poeta no se levantaba de la cama. Así lo contará con tono jocoso en carta a su familia una semana después.¹⁹ En esta entrevista también hay que resaltar un comentario de García Lorca que, de llegar a la península, no debió sentar bien en su tierra: “No sé bien si me gustan

¹⁸ *Crítica*, 14 de octubre de 1933, p. 22.

¹⁹ Anderson, Maurer, 1997, p. 770.

mis versos. A los curas de Granada, por ejemplo, no les hizo gracia”. Esta frase es ejemplar para una de mis tesis: que García Lorca va forjándose en Buenos Aires la imagen de un español acorde con los nuevos vientos de la política española, convirtiéndose así en personaje popular y bien definido a favor de la Segunda República frente a los distintos bloques de opinión y pensamiento reinantes en la España previa a la Guerra Civil.

Otros periódicos publican artículos con cierto nivel de sensacionalismo. Ejemplo de ello es *El Diario*, que afirma que García Lorca es doctor en leyes y que “su espíritu inquieto llevóle a países extraños, cuyas costumbres estampó con acierto y especial colorido”.²⁰ Sabemos que el poeta acabó difícilmente sus estudios universitarios de licenciatura y que conoció los Estados Unidos y Cuba, aparte estadías relámpago en otros lugares. O el diario *El Pueblo*, que afirma que García Lorca es, también, “novelista”. Esta misma publicación afirma que “el señor García Lorca no ha escrito su obra sobre reminiscencias literarias”. Y que “García Lorca se identifica con el pueblo, que es todo pasión”, para añadir que “todo en él es instintivo y espontáneo como si los brotes de su sensibilidad personal partiesen del árbol popular”.²¹ Así pues, en los dos primeros días quedan trazadas en los medios los rasgos que conforman lo primordial de la imagen de García Lorca en Buenos Aires: identificación con España, identificación con lo esencial andaluz, que es por ello español; reconocimiento como el “autor de *Bodas de sangre*”; percepción del poeta como representativo de la nueva España, es decir, la de la Segunda República; y, en fin, práctica de una estética arraigada en lo popular, en el pueblo. Todo

²⁰ *El Diario*, 14 de octubre de 1933, p. 8.

²¹ *El Pueblo*, 14 de octubre de 1933, p. 5.

ello le sitúan a la vanguardia de la literatura española, entendiendo “vanguardia” como “avanzada”. De ahí que el mismo poeta afirme en una entrevista que por ello va hacia el teatro, la masa, el pueblo, en oposición a la literatura.²²

Sin duda, de todos los artículos y entrevistas a García Lorca que aparecieron en esos primeros momentos de su estadía en Buenos Aires, la más espectacular fue la que le hizo Pablo Suero para *Noticias Gráficas*, probablemente realizada el día anterior, justo a su llegada al puerto de Buenos Aires o durante la travesía del Río de la Plata desde Montevideo, donde había embarcado Suero. Éste afirma que García Lorca estaba acompañado por Enrique Díez-Canedo, embajador de España en Uruguay, y que le acosaban unas jovencitas para pedirle autógrafos. García Lorca alega que se han pasado (Fontanals y él) todo el viaje trabajando y que el barco venía “cargado de momias”, lo que hace recordar a los “putrefactos” de su juventud en la Residencia de Estudiantes. Estas afirmaciones difieren de lo que Federico contaba a su familia por carta, es decir, que habían tenido fiestas y diversión a bordo del Conte Grande. Pero lo más jugoso de la entrevista se refiere a la faceta de poeta lírico de García Lorca. En ella afirma que tiene cinco libros sin publicar: *Poeta en Nueva York*; un libro de odas (quizá el gran proyecto frustrado de toda su vida); y un libro llamado *Porque te quiero a ti solamente (tanda de vales)* que jamás aparecería y que seguramente estaría compuesto de poemas al estilo de sus vales de *Poeta en Nueva York*. También anuncia García Lorca la próxima aparición de un libro suyo que “se lo regalé a un amigo que se casa... Un amigo poeta... Fue mi regalo de bodas... Para que él lo publique...” Se refiere el poeta a *Primera canciones*,

²² *Crítica*, 14 de octubre de 1933, p. 10.

que no aparecería hasta 1936, mientras que el “amigo” es el poeta Manuel Altolaguirre, que se casaría con Concha Méndez. Como hemos visto, los cinco libros a que aludía García Lorca eran cuatro, no cinco, y se quedaron en uno, *Poeta en Nueva York*, publicado después de su muerte.²³ También habla de dos obras de teatro, *Así que pasen cinco años* y *El público* que, como se sabe, el autor jamás vio representar.

La noche del sábado 14 fue un momento vital para Federico, pues es entonces cuando se produce su primer contacto efectivo con escritores de Buenos Aires. La ocasión fue una reunión de amigos en casa del escritor Pablo Rojas Paz y su esposa Sara Tornú, apodada “la Rubia”. Allí, García Lorca conoce a Pablo Neruda, Oliverio Gironde, Norah Lange, Raúl González Tuñón, Amparo Mom, Jorge Sacco, Conrado Nalé Roxlo, María Luisa Bombal y Amado Villar (éste había sido un gran propalador de la obra lorquiana en Buenos Aires) entre otros.²⁴ A algunos de éstos tratará más allá de Buenos Aires, como es el caso de Neruda, con quien volverá a coincidir en Madrid. Con todos vivirá intensamente la noche y la farándula porteñas, como iremos viendo.

El domingo 15 aparece una extensa entrevista, muy enjundiosa, en *Crítica*.²⁵ En ella dice García Lorca:

He podido apreciar en un solo espectáculo al público de Buenos Aires, viéndole escuchar con atención y seguir sin escándalo las escenas de “El mal de la juventud” en el Smart. Es admirable. El público de Madrid no hubiera tolerado las audaces escenas de esta obra, por no sé qué

²³ En una entrevista de *El Debate* de Madrid del primero de octubre de 1933, en la lista de “libros de versos” que ofrece allí, nombra: *Poeta en Nueva York*, *Tierra y luna*, *Porque te quiero a ti*. El libro que falta en la lista de Suero es, luego, sin duda, *Tierra y luna*. (“Un reportaje. El poeta que ha estilizado los romances de plazuela”)

²⁴ Medina, 1999, p. 132.

²⁵ *Crítica*, 15 de octubre de 1933, p. 11.

inferioridad que le impide ponerse en contacto con lo que no sea lo que sus autores acostumbran a darle.

No deja de notarse un cierto resentimiento hacia el público madrileño, ya que éste no le aplaudió *Bodas de sangre* del mismo modo que en Buenos Aires. Después, García Lorca explica lo que hacía la noche del primer éxito de su obra frente al público porteño:

Había llegado con La Barraca, el teatro que con Ugarte dirijo, a levantar un tablado en Ayerpe, pueblo recio y bronco. Allí enfermé de pronto y tuve que quedarme en cama, encerrado en una habitación de vieja posada española, con cuarenta grados de fiebre en una noche de calor. Todos estaban desesperados alrededor mío, hasta que les pedí que me dejaran solo, para descansar y que fuera a levantar el tablado. Cuando desperté de mi adormilamiento, encontré la blanca manta que me había echado encima, cubierta de chinches. Así son las cosas, mientras aquí me aplaudían, esa era mi situación y mi estado de ánimo.

Es evidente que aquí García Lorca está contraponiendo dos tipos de público, el mayoritario madrileño y el mayoritario porteño, dueños de actitudes diversas ante su obra dramática. Es en estos comentarios donde quizá se forjara una imagen negativa, contraria a la idea de patria, en la península. Suero le pregunta si había recibido ataques por *Bodas de sangre*, a lo que el poeta responde:

Algún burgués la acusaba de ser una obra fuera de la realidad. Yo podía decirle: “Usted, señor, se va a morir y saldrá con las manos cruzadas sobre el pecho en un ataúd. Y también estará fuera de la realidad. Esa es la realidad.”

Aquí, Suero le hace la delicadísima pregunta de si rechaza al público burgués, a lo que García Lorca contesta:

Ese que se regodea con escenas en que el protagonista ante el espejo se arregla la corbata silbando y llama de pronto a su criado: “Oye, Pepe, tráeme...”. Eso no es teatro, ni es nada. Pero la gente de plateas y de palcos hacen lo mismo todos los días y se complacen en verlo. Yo arrancarí de los teatros las plateas y los palcos y traería abajo el gallinero. En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas. “¿Trae usted,

señora, un bonito traje de seda? Pues, ¡afuera!”. El público con camisa de esparto frente a Hamlet, frente a las obras de Esquilo, frente a todo lo grande. Pero, ¡qué! Si lo burgués está acabando con lo dramático del teatro español, que es esencial en el teatro español. Está echando abajo uno de los grandes bloques que hay en la literatura dramática de todos los pueblos: el teatro español. El otro bloque es el teatro chino.

Este comentario está indudablemente expresado para poner el dedo en la llaga no sólo teatral, sino también social, de la situación española ante los ojos de García Lorca. En cuanto a la influencia del canon dramático chino o el conocimiento que García Lorca pudiera tener de él, habría que remontarse a sus días en Nueva York, ciudad en la que habría entrado en contacto con el arte dramático del oriente.

De todas las entrevistas concedidas en estos primeros días, ninguna tan jugosa como la segunda entrevista hecha por Suero para *Noticias Gráficas* del día 15. En ella hay varios puntos a destacar. En primer lugar, las alabanzas de García Lorca para Unamuno, Machado y, sobre todo, Marañón, de quien dice

con parecido fervor habla de Marañón, este otro singular varón cuya ciencia ha traspasado las fronteras y cuyo arduo estudio no le impide hablar, leer, escribir y ser dilecto amigo de artistas y factor decisivo en la política de esta España nueva de la República....

De nuevo, las inclinaciones lorquianas parecen evidentes en materia de política, en especial en el tono con que parece referirse a Marañón como hombre de la Segunda República. Más adelante, el entrevistador nota que la conversación se acerca a lo político, y García Lorca cuenta una anécdota de cariz político:

Era apenas caído el rey. Los campesinos de Granada incendiaron el casino aristocrático. A la voz de alarma, fue toda Granada. Mi padre, mi hermano Paco y yo estábamos entre la multitud. Las llamas se llevaban todo aquello y mi hermano y yo lo mirábamos sin inquietud, casi con alegría, porque envuelto en aquellas llamas se iba algo que detestábamos. Mi padre dijo de pronto: “¡Qué lástima!”. Yo comprendí que detestaba ver destruido

aquel sitio que fue su refugio habitual de muchos años. Mi hermano y yo cambiamos una mirada. No sé cuál de los dos dijo: “Me alegre”.

Después de esta historia en primera persona, resulta difícil insistir en la posición presuntamente apolítica de García Lorca frente a los acontecimientos que tenían lugar en España a principios de los años treinta. Pero la entrevista no sólo brinda testimonios políticos, sino también estéticos. Así, sobre el proceso creativo, García Lorca dice:

En arte no hay que quedarse nunca quieto ni satisfecho. Hay que tener el coraje de romperse la cabeza contra las cosas y contra la vida. El cabezazo. Después veremos qué pasa. Ya veremos dónde está el camino. Algo que también es primordial es respetar los propios instintos. El día en que deja uno de luchar contra sus instintos, ese día se ha aprendido a vivir.

Así, el arte surge de la rebelión o rebeldía frente a lo establecido, que se supera mediante el “cabezazo”. Del mismo modo, al hablar de qué tipo de público quiere para el teatro, se está exponiendo una teoría dramática: la imaginación del pueblo frente a la anagnórisis burda de la clase burguesa y sus preferencias hacia el realismo. Al preguntarle Suero por La Barraca, García Lorca insiste:

Eso es algo muy serio. Ante todo es necesario comprender por qué el teatro está en decadencia. El teatro, para volver a adquirir su fuerza, debe volver al pueblo, del que se ha apartado. El teatro es además cosa de poetas. Sin sentido trágico no hay teatro. Y del teatro de hoy está ausente el sentido trágico. El pueblo sabe mucho de eso. Un día estaba yo en mi casa de Granada y se me acercó de pronto una mujer del pueblo que vende encaje, muy popular allí, y que me conoce desde niño. Se llama la Maximiliana. “Federiquito, ¿qué haces?”. “Pues nada, aquí leyendo. Oye —le digo—. ¿Por qué habéis apedreado el otro día a los cómicos de la compañía esa que vino?”. “Pues anda, si estás tú allí, nos ayudas a tirar piedras. Nos dieron una cosa que se llamaba *El rayo* y que no entendíamos. Y nosotros íbamos a ver dramas. Juan José, algo de eso, vamos. Dramas”. “Claro, dramas. Hicisteis bien en apedrearlos”. Eso de la Maximiliana lo he meditado mucho. El pueblo sabe lo que es el teatro. Ha nacido de él. La clase media y la burguesía han matado el teatro y ni siquiera van a él, después de haberlo pervertido. Fue entonces cuando resolvimos devolver el teatro al pueblo. Fundamos La Barraca Eduardo

Ugarte y yo. Eduardo Ugarte es un escritor teatral de mucho talento. Tiene dos obras admirables: *La casa de naipes* y *De la noche a la mañana*. Nuestra idea fue viable porque el ministro de Instrucción Pública, Fernando de los Ríos, hizo aprobar una ley. La Barraca es una institución de arte que no puede anquilosarse a pesar de depender económicamente del Estado porque sus factores son los estudiantes. En cuatro camiones llevamos los decorados, el aparato eléctrico, el escenario desmontable y el personal de la compañía, que son treinta personas, de las cuales siete son mujeres, y todos estudiantes. Durante el curso representamos y estudiamos en Madrid. Llegadas las vacaciones nos largamos a recorrer pueblos. Como abrigamos la convicción de que los clásicos no son arqueológicos, representamos obras como los pasos de Lope de Rueda, los entremeses de Cervantes, el auto sacramental de *La vida es sueño* y *Fuenteovejuna*, de Lope. Hemos comprobado así que los clásicos son tan actuales y vivos como Arniches. El auto sacramental lleva 80 ensayos. Todo lo hacemos con pasión y con energía. Y todo anónimamente. Nadie figura con su nombre. Ni los directores. Llegamos a los pueblos y representamos de noche. La gente lleva sus sillas. Generalmente se alza el tablado frente a la plaza. ¿Creerá usted que yo he salido a representar una escenificación mía del poema de Antonio Machado “La tierra de Alvargonzález” y que el pueblo lo escucha emocionado y embelesado en todas partes? Nuestros camiones con los anagramas o distintivos de la República nos expusieron a una pedrea en Estella, que es un pueblo carlista. Después de haberlos congregado y haber explicado como acostumbramos el asunto de la obra que íbamos a dar, la vida de quien la escribió y demás cosas, hicimos la obra, que era *Fuenteovejuna*, de Lope. Y al final nos aclamaron. Lo más sugestivo, lo que habla de una resurrección, son los gritos de “¡Viva España!” que acogen con frecuencia nuestras representaciones. El pueblo español es un pueblo admirable, créalo usted. En Santander representamos ante la Universidad Internacional. La Barraca produjo entre todos los universitarios del mundo allí congregados verdadero asombro.

De esta extensa cita podemos colegir que para García Lorca el teatro es del pueblo, y para el pueblo, y con el pueblo; es una herramienta de agitación social pero de cariz pacífico, de cohesión para el pueblo español. La anécdota de Estella es muy reveladora: aquí se enfrenta la misión del estado republicano con el pensamiento español más acendradamente conservador. El resultado fue armónico, pero no olvidemos el grado de idealización del suceso en palabras de García Lorca. Típico de la mentalidad de la

Segunda República es ese incidir en el carácter anónimo de La Barraca, donde no figuran nombres, así como la elección de ciertas obras para el repertorio como *La tierra de Alvargonzález*, de Machado, *La vida es sueño* y *Fuenteovejuna*, que pueden ofrecerse a lecturas muy politizadas.

El lunes 16 de octubre, tras la resaca informativa de la llegada de García Lorca, apenas se publica en Buenos Aires noticia relacionada con el autor. Tan sólo un breve artículo en *El Mundo* en que se expresa el deseo de que la estadía del poeta en Buenos Aires suponga un acercamiento entre los jóvenes escritores de España y de Argentina.²⁶ No obstante, este lunes es de gran actividad para el poeta. En primer lugar, visita al menos dos redacciones de periódicos, la de *El Mundo* y la de *La Prensa*.²⁷ Presumiblemente por la tarde da su primera conferencia en Amigos del Arte, en la calle Florida al 659, que, según una reseña del día siguiente, fue de tal éxito que el público, al final, ovacionó al poeta varias veces.²⁸

El martes 17 aparece en *Crisol* uno de los muchos ataques que este diario dedicaría a García Lorca. Compara a éste con el poeta uruguayo Fernán Silva Valdés, quien:

tuvo la viveza de aplicar los procedimientos ultraístas a los temas locales y así fundó la criolledá, como Lorca hizo con el cante jondo y la copla andaluza “de entonación moderna”. Sus pasiones las provocan entre las inteligencias superficiales. Ni Silva Valdés ni García Lorca son grandes poetas, entre unas cosas porque uno y otro ignoran el misterio, y sólo es gran poeta el que vive de él.

²⁶ *El Mundo*, 16 de octubre de 1933, p. 6.

²⁷ *El Mundo*, 17 de octubre de 1933, p. 16. / *La Prensa*, 17 de octubre de 1933, p. 17.

²⁸ *Noticias Gráficas*, 17 de octubre de 1933, p. 14.

Esto debió de molestar bastante a García Lorca, y una especie de revancha obtendría la tarde en que tuvo lugar su conferencia de *Juego y teoría del duende*, que versa casualmente sobre ese “misterio” de la creación del que, según el articulista de *Crisol*, carece el poeta granadino. Por otra parte, se afirma que García Lorca ha hecho escuela y que, por tanto, no es un gran poeta. Así, Alberti, Diego y Larrea están por encima del granadino, porque no tienen discípulos. El tiempo le ha quitado la razón al articulista, puesto que García Lorca es conocido por no haber creado seguidores, al menos de éxito. Quizá se refiera el articulista a la moda de los romances que no sólo era una de las grandes formas de la poesía popular española, sino también de la argentina.

Entre el martes 17 y el viernes 20 de octubre hay un hueco en que no es posible seguir las huellas de García Lorca. El día 17 *Noticias Gráficas* informa de que el poeta está trabajando en una nueva obra, *Yerma*, que, en palabras del articulista, está casi terminada, y se anuncia la posibilidad de que la represente la actriz Lola Membrives en su próxima temporada. Quizá Federico estuviera estos días escribiendo parte de *Yerma* y, al ser preguntado por un periodista, y conociendo el carácter espontáneo del poeta, le espetara que estaba poniendo fin a esa obra.²⁹ También sabemos que el día 18 escribió a su familia. En la carta,³⁰ que es un envío de recortes de periódico, García Lorca les explica su éxito, les anuncia cuándo comenzarán sus conferencias y les cuenta que ha debido contratar a un secretario, Arturo Bazán, para ayudarle con las visitas y pedidos. Son seguramente días de mucho ajetreo social, y es plausible imaginar a García Lorca

²⁹ En realidad, Federico no acabaría *Yerma*, tarea para la que Membrives le llevaría a Montevideo a principios de 1934. A pesar de la insistencia de la actriz, la obra no se terminaría sino de vuelta en España.

³⁰ Anderson, Maurer, 1997, p. 770.

siendo “traído y llevado”, como le comenta en carta a Clotilde García Picossi³¹, de comida en comida y de acto en acto. Uno de ellos fue el homenaje que le rindió el Círculo Argentino de Autores el día 20 a las nueve de la noche en el famoso restaurante Lo Prete, calle Sáenz Peña al 730. *El Diario* informa de que “concurrieron gran cantidad de autores” al homenaje, donde seguramente García Lorca alternó con figuras del arte dramático porteño, quizá César Tiempo, Cunill Cabanellas, o Samuel Eichelbaum.³² Ahora bien, antes de esta celebración, el poeta había dado su conferencia de *Juego y teoría del duende* en Amigos del Arte.³³ Al parecer, fue la primera vez que un conferenciante recibía una ovación como la que recibió García Lorca, al igual que le sucedió cuando, el día de su llegada, el público de *El mal de la juventud* le reconoció y ovacionó. García Lorca, pues, no exagera un ápice cuando escribe a su familia que en Buenos Aires es famoso como un torero.

El 21 aparece la enésima entrevista al poeta en *La Razón*, realizada por Alberto F. Rivas.³⁴ Por ella sabemos que García Lorca recibió varias visitas en su habitación del Castelar, entre ellas las de Amado Alonso, la de Martínez Arozco, agregado a la embajada de España, y la del dibujante Aristo Téllez. En esta entrevista García Lorca habla, sobre todo, del concepto de duende recogido en su conferencia, de la Residencia de Estudiantes, y de Vicente Aleixandre. Es este poeta el que más resalta García Lorca de entre toda su generación. Sin duda, el párrafo más intrigante de la entrevista es el siguiente:

³¹ Anderson, Maurer, 1997, p. 772.

³² *El Diario*, 21 de octubre de 1933, p. 8.

³³ *El Mundo*, 21 de octubre de 1933, p. 12.

³⁴ *La Razón*, 21 de octubre de 1933, p. 12.

Y siguen los versos. El doctor Martínez Orozco está haciendo repetir a don Amado Alonso los pasajes de unos versos magníficos, contruidos para la muerte de un torero. Y en el ambiente vibra la emoción de España.

Es plausible que esos versos sean de García Lorca, pero es de todo punto imposible que se trate del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, ya que el torero aún está vivo. ¿Trabajaba García Lorca en una elegía dedicada a la muerte de otro torero, quizá uno de los toreros amigos de Carlos Morla Lynch? De ser así, ¿serían los mismos versos que después, trabajados, pulidos y aumentados, compondrían el grueso del *Llanto*? Difícil de averiguar.

Otra entrevista, aparecida en el *Correo de Galicia* el día 22, es vital para indagar en el sentir español de García Lorca. Se nota que el poeta quiere congraciarse con el entrevistador, ya que habla de manera muy positiva sobre Galicia, que García Lorca afirma haber conocido y estudiado a la par que su lengua. Pero lo más significativo de la entrevista es:

Misterios de nuestra raza, decimos, para preguntar luego con una doble intención, por supuesto y, ¿usted es español?

–Claro –nos contesta: –usted, como buen gallego, me hace una pregunta con intención de gitano, y yo, como un gitano le voy a contestar; porque los gitanos, a veces, también dicen la verdad. Español por encima de todo y de todos, y después amante fervoroso de cuanto tienen de personal y característico las regiones. Qué profunda y qué respetable es la diferencia que existe entre Andalucía y Galicia, y como existe, sin embargo, una corriente subterránea de subconciencia, un eje espiritual que ata a sus hombres: el duende de quien hablo en mi conferencia, y que se manifiesta en un gesto, en un sonido, en una actitud, y sobre todo en un sentimiento, cuya forma y fondo sería larguísimo de explicar.

Esta respuesta revela la identificación del pensamiento político de García Lorca con el de la República. Así, el duende no es sólo el misterio de lo poético sino que es el espíritu de lo español puro, que cuaja en distintas representaciones según las regiones de España.

Tiene lugar, pues, una fusión entre ideal poético y político, lejos éste último de un centralismo más propio del pensamiento español de derechas de la época. Por otra parte, Federico se declara “fervoroso entusiasta de la liturgia”. Esta entrevista tuvo lugar en algún momento anterior al día 20, puesto que García Lorca dicta su primera conferencia en el proceso mismo de la entrevista y, esa misma tarde en que ésta tiene lugar, Federico tenía una cita con el embajador de España a las seis de la tarde, a la que el poeta, como de costumbre, llegaría bastante tarde. Parece ser que el poeta pasaba mucho tiempo con Alfonso Danvila, embajador español en Argentina. En el dorso de una foto que envía a sus padres el día veinte, escrita después de su primera conferencia, García Lorca les cuenta que el embajador “está muy amigo mío, y constantemente estoy en la embajada con él. Él me guía y me dice lo que tengo que hacer y ya nos hablamos de tú, a pesar de su edad”.³⁵

El 21, García Lorca y Manuel Fontanals, el insigne escenógrafo que acompañó al poeta durante la travesía hasta Buenos Aires, visitan la redacción del *Diario Español* junto a Juan Reforzo. El artículo³⁶ en que queda reseñada la visita dice:

El señor García Lorca pertenece a esa pléyade de hombres jóvenes españoles, que en tan grande número se han venido revelando en estos últimos años como creadores de ideas. A su fuerza de pensamiento y sensibilidad de artista, se une otra gran fuerza de entusiasmo para desplegar su acción y propender así a expandir las corrientes culturales desencadenadas con tan saludable eficacia en esta época de renovación española.

Este es uno de los pilares de la imagen de García Lorca forjada en Buenos Aires: el poeta como “creador de ideas” que pertenece a esas “corrientes culturales” para participar en la

³⁵ Anderson, Maurer, 1997, p. 776.

³⁶ *Diario Español*, 22 de octubre de 1933, p. 2.

“renovación española”, sin duda haciendo alusión al período de la España de la Segunda República como momento de regeneración del pensamiento. Sea como fuere, la situación política de España preocupaba a Federico más de lo que se ha afirmado, o al menos se podría deducir que quizá su imagen pública estuviera más posicionada que él mismo. La extensa carta que envía a su familia fechada el veinte de octubre contiene el siguiente párrafo revelador:

De España leo noticias desagradables. Estas elecciones van a ser terribles. ¡Veremos a ver qué pasa! Yo tengo verdadera ansiedad por todos esos movimientos políticos.

Esa “ansiedad” no abandonaría nunca al poeta, cuyas ideas políticas, o la imagen que quiere dar de ellas García Lorca, tienden a la democracia. En este sentido es importante otra entrevista, concedida al *Diario Español* el miércoles 25 de octubre, en que se compara al poeta “con alguno de esos personajes creados por su imaginación, tan plenos de realismo y tan saturados de humanidad cordial y sinceramente democrática”. Al final, el poeta despide al periodista augurándole “paz y prosperidad, tan democráticamente, como es de él tan personal y característico”. Nótese la insistencia en el adjetivo y adverbio de “democracia”.

Por otra parte, ese mismo miércoles día 25 de octubre el poeta acompaña a Juan Reforzo a dar la bienvenida a su esposa Lola Membrives, que viene de Córdoba con un gran éxito.³⁷ La misma noche del 25, con las localidades casi agotadas y programada para las diez menos cuarto de la noche, se reestrena *Bodas de sangre*. Como autor teatral, la imagen de García Lorca es inmensa. En las última entrevistas arriba citadas el poeta

³⁷ *Noticias Gráficas*, 23 de octubre de 1933, p. 16. / *El Mundo*, 24 de octubre de 1933, p. 24. / *Crisol*, 25 de octubre de 1933, p. 3.

presenta un perfil dramático muy definido: afirma que su obra teatral comienza con *Mariana Pineda* (ni rastro de *El maleficio de la mariposa*) y que ésta fue un gran éxito cuando fue estrenada por Margarita Xirgu en Madrid en 1926³⁸; se le conoce como el autor de *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa*; tiene sin estrenar *Así que pasen cinco años* y *El público*; está trabajando en *Amor de don Parlamlín con Belén en su jardín* (según el título consignado en la entrevista de *Diario Español*) y en *Yerma*. La imagen del García Lorca dramaturgo se complementa con la imagen de conferencista de éxito y la de excelente poeta del *Romancero gitano*, así como la de director de La Barraca. Con este perfil, todo estaba preparado para que el reestreno de *Bodas de sangre* fuera un éxito total. Y así fue. La noche del 25, el teatro Avenida estaba a rebosar de público, y la presencia del poeta en la sala recibió mucho más que una aprobación. García Lorca dirigió la palabra al público con el siguiente discurso:

El dirigir la palabra esta noche al público no tiene más objeto que dar las gracias bajo el arco de la escena por el calor y la cordialidad y la simpatía con que me ha recibido este hermoso país que abre sus praderas y sus ríos a todas las razas de la tierra.

A los rusos con sus estrellas de nieve, a los gallegos que llegan sonando ese cuerno blando de metal que es su idioma, a los franceses en su ansia de hogar limpio, al italiano con su acordeón lleno de cintas, al japonés con su tristeza infinita. Pero a pesar de esto, cuando subía por las ondas rojizas y ásperas como la melena de un león que tiene el Río de la Plata, no soñaba esperar, por no merecer, esta paloma blanca temblorosa de confianza que la enorme ciudad me ha puesto en las manos; y más que el aplauso agradece el poeta la sonrisa de viejo amigo que me ofrece el aire luminoso de la Avenida de Mayo.

En los comienzos de mi vida de autor dramático yo considero como fuerte espaldarazo esta ayuda atenta de Buenos Aires que correspondo buscando su perfil más agudo entre sus barcos, sus bandoneones, sus finos cabellos tendidos al viento, la música dormida de

³⁸ La entrevista debe equivocarse. *Mariana Pineda* se estrenó en Barcelona en junio de 1927, y se repuso en Madrid en octubre del mismo año.

su castellano suave y los hogares lindos del pueblo donde el tango abre en el crepúsculo sus mejores abanicos de lágrimas.

Rubén Darío, el gran poeta de América, cantó con voz inolvidable la gloria de la Argentina, poniendo vítores azules y blancos en las pirámides que forman la zumbadora rosa de sus vientos. Para agradecer vuestra cortesía, yo pongo mi voz pequeña como un junco del Genil al lado de ese negro tronco de higuera que es la voz suya. Salud a todos.³⁹

Este discurso es la prueba de que García Lorca era consciente de lo que suponía su éxito en Buenos Aires para su carrera y futuro como dramaturgo y poeta. También es consciente de que está “en los comienzos de mi vida de autor dramático”, fundamentalmente con *Bodas de sangre* como inicio de su gloria escénica. Ni *La zapatera prodigiosa*, ni mucho menos *Mariana Pineda* lograrían superar el éxito y aceptación de *Bodas de sangre*. El mismo García Lorca se sentía apabullado de su triunfo, como muestran las siguientes declaraciones hechas al diario *Crítica*:

Mi emoción ha sido grande, diría tremenda. Es la primera vez que me veo así ante una muchedumbre que aplaude con fervor una obra mía. Es una hora en que lo popular, en el sentido de lo que tiene entraña de pueblo es lo que interesa. Mi obra dramática tiende a eso y el público con su aplauso tan caluroso me da la razón. Yo podría hacer una poesía aristocrática y encerrarme en mi torre de marfil, pero no lo hago ni lo haré. El pueblo es lo sano y es lo puro. El paraíso con su clamor ratificó también el criterio mío de que es él lo que interesa y que en él reside la redención posible de todos los yerros cometidos en el teatro. En la escena del bosque oí una voz que venía del gallinero y que dijo: “Maravilloso” con esa entonación criolla tan grata. Y ese “maravilloso” surgió de una de las cosas más sutiles y de emoción poética pura. Ya sentí yo al llegar y ver “El mal de la juventud” en el que este público es inteligente. Lo he verificado con mi obra no porque la hayan aplaudido sino porque han sabido valorar aquello que a mi juicio tiene algún valor.⁴⁰

³⁹ *El Mundo*, 27 de octubre de 1933, p. 15. / *Crisol*, 27 de octubre de 1933, p. 3.

⁴⁰ *Crítica*, 27 de octubre de 1933, p. 16.

Durante la representación, al final de cada acto el poeta fue requerido al escenario con aplausos. Al final del tercero, fue la apoteosis.⁴¹ Efectivamente, el éxito de *Bodas de sangre* fue el punto álgido del idilio entre García Lorca y el público porteño, incluido el “gallinero”, como declaró a *Crítica*, de vital significación para el poeta. Según carta a sus padres relatándoles esa velada, el público, en pie, le dedicó una ovación que duró cinco minutos.⁴² Y, hay que repetirlo, la identificación de García Lorca con España: Lola Membrives, al final de su actuación y al dirigirse al público, llama al poeta “orgullo del alma de España” y “capullo de la nueva España artística”.⁴³ Esa “nueva España artística” es más que una moda: es el arte propiciado por la República española.

En aquella misma carta, de finales de octubre, García Lorca vuelve a sus temores por la situación política de España:

Tengo alegría de que Paquito se quede en Madrid. Yo os recomiendo que no os metáis en jaleos políticos ni se meta Paquito.

Tengo inquietud por lo que pueda suceder en España. Aquí estoy al corriente, pues la prensa tiene excelente información.

El jueves 26 de octubre, a las dos menos cuarto de la tarde. García Lorca ofrece su segunda conferencia, *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, en Amigos del Arte.⁴⁴ Los oyentes reaccionan con fervor: tandas interminables de aplausos con todo el público de pie. Las intervenciones de García Lorca en el teatro, su presencia en las salas, en la radio, en la prensa, sus éxitos como conferenciante y, en general, su proyección mediática le hacen famoso y querido en Buenos Aires: es el artista español por

⁴¹ *El Pueblo*, 27 de octubre de 1933, p. 5.

⁴² Anderson, Maurer, 1997, pp. 777-779.

⁴³ *Correo de Galicia*, 29 de octubre de 1933, s. 2, p. 18.

⁴⁴ *Diario Español*, 27 de octubre de 1933, p. 2. / *La Fronda*, 27 de octubre de 1933, p. 2.

autonomasia y, para cuando ofrece *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, toda una celebridad. A partir de entonces, la presencia del poeta en los medios se hace poco menos que permanente, si bien es sobre todo en este mes de octubre cuando su popularidad se forja y llega a su nivel más alto. Por ejemplo, se harán frecuentes las transmisiones por radio, como por ejemplo la que el poeta dedicó a los oyentes porteños el sábado 28, desde Radio Sténtor.⁴⁵

El domingo 29 tiene lugar el homenaje que el PEN Club dedica a García Lorca y a Pablo Neruda en el Plaza Hotel.⁴⁶ Amado Villar, ferviente admirador de García Lorca y difusor de su obra, ofrece el siguiente discurso:

Pablo y Federico; Federico y Pablo... Olvidemos un instante su gloria literaria, la que todos conocéis, para escuchar cómo danzan y cantan estos dos nombres eufónicos al confluír ahora, en vibrante remolino, sobre las torres de la ciudad. Federico, metal de prima; Pablo, son de bordona: este y oeste de la guitarra. ¡Qué deliciosa geografía, además, de vientos y de crepúsculos! García Lorca trae del este, del lado de España, la espuma del río, y el milagroso aire del amanecer. Y del otro extremo, del lado de Chile, de la montaña y de las tardes, llega Pablo Neruda con un profundo tono oceánico desbordándose del pecho. Dos soles han venido con ellos, pues, a encender luces en esta hermosísima noche. Con Federico, un fino sol de limonero joven; y, con Pablo, un despacioso mediodía lleno de madre selvas y de alquitranados velámenes.

La República de Chile, martirizado grito de los mapas, se alarga de norte a sur, entre las paredes de la cordillera y del sordo mar Pacífico. Y es Chile, ese Chile que linda con Dios, la musa que imprime a los poemas de Pablo Neruda el intenso trémolo profético, el místico asombro capaz de levantarlos sólidamente de la tierra.

¿Qué elemento vulgar de la naturaleza no renacerá, pues, ungido de olorosas resinas, cuando lo toquen sus labios o cuando entre, asustado gorrión, en el campo magnético de su cósmica órbita lírica?

Yo escucho en Pablo Neruda el poderoso romanticismo de América; y, en García Lorca, orilla castigada, percibo –miel y acíbar- el insobornable clasicismo de Europa.

⁴⁵ *El Mundo*, 29 de octubre de 1933, p. 19.

⁴⁶ *El Mundo*, 30 de octubre de 1933, p. 20.

En todo poema se oculta, como en las religiones, una ferviente pregunta sin respuesta posible. Consiste la magia en mostrar que se contesta, cuando lo único que verdaderamente se hace es estar preguntando.

Federico García Lorca, gitano adoptivo, coincide con los gitanos en la inclinación al misterio, en el don de la sorpresa, en el frenesí de los movimientos. ¡Ah! Y en la soledad. Una soledad de insomnio, con claridades sobresaltadas; soledad perseguida. Aseguro, señores, que el echar la buenaventura equivale a un estado de inspiración, y el garrotín a una tragedia bailada.

¿Reside en eso, entonces, el arrebatador encanto, la hechicera originalidad de Federico García Lorca?

No; no, señores. García Lorca es otra cosa. ¡Siempre otra cosa!

Dejadlo por un minuto sin el contagio, sin el injerto de lo flamenco, y se verá de raíz la cepa que le trae savia. Advertiréis en seguida, amigos, a toda España: pura guerra de fronteras. Su historia, el romance; su actitud filosófica, el libre examen; su secreta voz, esta gran voz varonil: ¡Que me remachen más cadenas para que yo las rompa con gracia!

Nada se sabe nunca de nada. ¡Hay que saberlo! Hay que saberlo olvidando lo sabido y enfrentándose, interrogativamente, con las cosas. Plantándose uno bien plantado. Aplauso y desafío, desafío y aplauso. O sea un “aturujo” del Cantábrico y un “¡y olé!” del Mediterráneo.

¡Y qué valiente así, al noble modo popular, resultas tú, Federico García! No con la defendida lentitud de los picadores, sino con la delgada, con la rápida intrepidez de los diestros en la suerte final.

Juzgo que es el mencionado estilo –“sal”, “ángel”, “duende”- lo que García Lorca le impuso a las viejas canciones españolas y a un dilatadísimo sector de la poesía castellana actual. Pero él, gimnasta de las cuatro estaciones, se está bañando ya, gran zambullidor, en más altas e impalpables atmósferas.

¡Y cómo lo siguen sin embargo con los ojos, desde sus blancos miradores, Granada bella y Córdoba amante!

Simpático Federico, pensativo Neruda: Teníais (sic) lo añejo y teníais lo mosto; lo seco y lo dulce. Es decir, lo clásico de abajo y lo clásico de arriba. Queda en el medio, desgañitándose, lo románticamente nuestro. O sea el gusto agrídulce de los zumos en fermentación: un tango de Buenos Aires... Tomadlo de un sorbo con nosotros, hermanos.

Bebe Pablo Neruda. Bebe Federico García Lorca. ¡Bebamos todos, señores, en honor de Chile y a la salud de España!⁴⁷

⁴⁷ *La Fronda*, 30 de octubre de 1933, pp. 1 y 3.

Como se puede comprobar, Amado Villar dedica más espacio a García Lorca que a Neruda, y refrenda la imagen que del granadino se ha venido extendiendo desde su llegada a Buenos Aires: “gitano adoptivo”, “advertiréis en seguida, amigos, a toda España: pura guerra de fronteras. Su historia, el romance; su actitud filosófica, el libre examen”. Con los gitanos se dice que el poeta comparte el misterio (duende) y la soledad. Ahora bien, donde acierta Villar es en la definición de España, la España de que es muestra acabada García Lorca, como una “pura guerra de fronteras”, recordando la tradición del romance que viene de los tiempos de la Reconquista y cuya forma ha dominado y renovado García Lorca en su teatro y en su *Romancero gitano*.

A las seis menos cuarto del martes 31, Federico pronuncia su tercera conferencia-recital, sobre *Poeta en Nueva York*.⁴⁸ En la noche de ese día, a las nueve, en los salones Rivas, Sarmiento 1614, hay una comida⁴⁹ en honor de Enrique González Tuñón por la publicación de sus obras *El cielo está lejos* y *Las sombras y la lombriz solitaria*, que han obtenido un apreciable éxito de crítica y librería. Está organizada por un prestigioso grupo de escritores y periodistas. Quizá Federico, después de la conferencia, se dirigiera él mismo a homenajear a Enrique González Tuñón, a quien habría conocido junto a su hermano Raúl en casa de Pablo Rojas Paz o a través de su grupo de amigos. La fama de García Lorca resulta en una interminable sucesión de agasajos y homenajes. La Asociación Argentina de Autores celebra al poeta y a la actriz Lola Membrives el

⁴⁸ *Diario Español*, 1 de noviembre de 1933, p. 1.

⁴⁹ *La Razón*, 31 de octubre de 1933, p. 3.

miércoles 1 de noviembre a las cuatro de la tarde en su sede de la Casa del Teatro.⁵⁰ En esa celebración, el presidente de la Asociación pronuncia el siguiente discurso:

Hemos abierto las puertas de nuestra sede social para brindarle un modesto homenaje al ilustre poeta y autor español don Federico García Lorca, figura descollante, a pesar de su juventud, en los círculos intelectuales de España y uno de los exponentes más representativos, al que se le aplaude y se le admira por la originalidad de su forma y por la elegancia de su estilo. Cantor mágico de su tierra, de sus costumbres, lleva en su teatro el alma de su raza, buceada en las raíces más hondas de sus pueblos.

Si ya no fuera notable y suficiente credencial su talento de autor y su estro de poeta, llega a nuestra casa del brazo de una de las figuras más queridas para nosotros, de la actriz argentina más grande con que hoy cuenta el teatro de habla castellana, la inteligente y prestigiosa doña Lola Membrives, para quien quisiera esta entidad de actores tener en su casa puertas de oro para abrirlas a su paso, es tanto el respeto y la admiración que sentimos por ella. Mucho le debemos los artistas de esta casa a su noble corazón. La Asociación Argentina de Actores quiere también retribuir en parte, con este homenaje, las gentilezas y múltiples expresiones de cariño que en aquella tierra ibérica les ofrendaron a las compañías que actuaron en ella, llámense Muiño-Alippi, Enrique de Rosas o Camila Quiroga, las que visitaron el solar de la noble tierra de España. Por ello hemos tendido la mesa en vuestro honor, para que llevéis un recuerdo de amistad al marcharos de esta tierra.

Brindemos, señores, por el genial poeta y autor de “Bodas de sangre”; por los triunfos habidos y a conquistar; por Lola Membrives, la eminente actriz de España y América, y por el conjunto ibérico que, al pisar nuestra casa, se alberga en el corazón de todos los artistas argentinos. ¡Viva España!⁵¹

Como puede comprobarse, persiste la idea de la identificación de García Lorca con su tierra al ser descrito como “cantor mágico de su tierra, de sus costumbres, lleva en su teatro el alma de su raza, buceada en las raíces más hondas de sus pueblos”. No será la última vez que la idea de “alma de raza” se aplique al poeta granadino. Además, es de

⁵⁰ *El Diario, El Mundo y La Prensa* anuncian este evento para el treinta y uno, pero *La Razón* dice que tendrá lugar el uno de noviembre. Es algo confuso, pero parece ser que el agasajo tuvo lugar el día uno de noviembre.

⁵¹ *Noticias Gráficas*, 2 de noviembre de 1933, p. 17.

destacar en el discurso crucial la unión de su éxito a Lola Membrives, tema que trataré posteriormente.

Otro perfil de García Lorca, de similares trazas, como autor en Buenos Aires lo ofrece la revista *Nosotros*, en su número de octubre:

Hállase ya entre nosotros este escritor español, uno de los mejor dotados entre los de su generación, de la que se destaca con personales condiciones.

García Lorca es poeta y es dramaturgo. *Libro de poemas, Canciones, Romancero Gitano, Poema el Cante Jondo*, son sus libros de índole poética. Andaluz, y andaluz de Granada, continuando la tradición literaria española, en la que siempre han influido con bien definidos caracteres las escuelas andaluzas, Federico García Lorca ha llegado a la lírica de hoy en la península ibérica con los rasgos especialísimos de su región. Su meridionalidad, sin embargo, se ha teñido de jazz en cierto modo. Su “majerío” ha buscado un nuevo abalorio para el traje de luces. Eso es todo. Oriente vuelve a encontrarse con Occidente, después de una “randonée”: el moro de Andalucía con el negro de Yanquilandia.

La obra teatral de García Lorca no es numerosa, pero sí meritísima. Su tragedia *Bodas de sangre*, que conocimos este invierno a través de la magistral interpretación de Lola Membrives, a pesar de la visible influencia de Sófocles –véase *Electra*- y de Valle Inclán, -recordemos *Voces de gesta*- que en ella se advierte, aunque tal vez ambas le sean beneficiosas, es, dentro del moderno teatro español, altísima producción, vigorosa y llena de sabor.

García Lorca es, además, conferencista. Amigos del Arte le ha brindado su tribuna. Hasta el momento en que escribimos estas líneas sólo ha dado dos de las cuatro conferencias que tiene anunciadas: *Juego y teoría del duende*, originalísima presentación de una vieja verdad, ya vista por muchos: la muerte como signo del clasicismo español; y *Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*, animada, sentida, colorida evocación de su ciudad de Granada, a través de sus canciones, en la cual el poeta ilustró con jovial desenvoltura las diferentes canciones con el piano y el canto a media voz. Su éxito fue rotundo. Esperamos las restantes, que no dudamos lo confirmarán y acrecentarán.⁵²

Esas tres facetas son el esqueleto sobre el que se ha ido armando, durante el mes de octubre, la imagen de García Lorca: poeta andaluz y, por tanto, español; autor de *Bodas*

⁵² *Nosotros*, año XXVII, octubre de 1933, nº 293, pp. 223-224.

de sangre; y conferencista. Resulta llamativo que el articulista diga que “su meridionalidad, sin embargo, se ha teñido de jazz en cierto modo”. No está claro lo que quiso decir, pero es un punto sugestivo para estudiar las posibles influencias del jazz en la obra de García Lorca, especialmente en el contexto de su estancia en Nueva York.

El mes de noviembre, igualmente lleno de actividad que el de octubre, supone para García Lorca la adaptación al nuevo medio entre la clase intelectual y creadora de Buenos Aires. En carta a sus padres de principios de noviembre el poeta afirma: “Ya empiezo a dibujar mis amigos y me empeño a sentir bien en el halago cordialísimo de la gran ciudad”.⁵³ Hablando de amigos, el miércoles 1 de noviembre conoce al mejicano Salvador Novo.⁵⁴ El sábado 4 se celebró un banquete en el local de la Asociación Signo en honor de José González Carbalho por la publicación de su *Cantados*. A Carbalho lo habría conocido Federico en casa de Pablo Rojas Paz el 14 de octubre. El lunes 6 de noviembre se produce el encuentro entre García Lorca y Carlos Gardel en el teatro Smart,⁵⁵ donde Federico probablemente acudió a la representación de *El teatro soy yo*, de César Tiempo, autor al que habría conocido o a través de Pablo Rojas Paz y su grupo o se le habría presentado en el mismo teatro Smart, aunque sabemos que fue Tiempo quien le presentó a Gardel, así que debió conocer a Tiempo antes del día 6 de noviembre. Toda esta actividad social no significa que García Lorca estuviera de holganza. La segunda semana de noviembre comienzan los ensayos de *La zapatera prodigiosa*, que el poeta

⁵³ Anderson, Maurer, 1997, pp. 781-784.

⁵⁴ Medina, 1999, p. 133.

⁵⁵ Medina, 1999, p. 133.

dirige y arregla.⁵⁶ Será *La zapatera prodigiosa* la obra que confirme a García Lorca como autor de variado talento, ya que *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa* responden a diversos géneros dramáticos. No obstante, ésta última no logrará el asombroso éxito de aquélla. Federico no deja de prestar atención a la situación política en España, ya que en carta a su familia afirma: “Estoy preocupado con las elecciones. Dios quiera que salgan bien”.⁵⁷ Es decir, para que salieran bien las derechas no deberían ganar las elecciones. Durante todo el mes seguirá pensando en el tema, ya que en otra carta a su familia de finales de noviembre dice:

Paquito me escribió diciéndome que va [a] Túnez. Eso está cerca. Y... ¿qué ha pasado en España?, ¿qué va a pasar? Desde lejos las cosas se abultan mucho, pero la situación es desde luego grave. Me acuerdo mucho de D. Fernando [de los Ríos]⁵⁸

El miércoles 8 de noviembre a las seis menos cuarto de la tarde Federico pronuncia su última conferencia, *El canto primitivo andaluz*.⁵⁹ Además, durante estos días de principios de noviembre, sabemos que el día 8, el poeta acude a la radio, como recoge *Noticias Gráficas*:

Las ondas porteñas se vistieron de fiesta para recibir la encendida palabra de Federico García Lorca, el poeta gitano, en cuyo “duende” interior parecen haberse concitado las voces lejanas de la raza. Se habla de otras aficiones de FGL: es hinchado del fútbol, le gusta más viajar en avión que en colectivo y quisiera tener una radio para “enviar diariamente al mundo su lírico mensaje”.

Pero sin duda, aparte de la reincidencia en la palabra “raza”, lo más importante que se dijo en esa retransmisión del día ocho es que se calificó a García Lorca como “formidable

⁵⁶ *Crisol*, 7 de noviembre de 1933, p. 3. / *El Mundo*, 9 de noviembre de 1933, p. 16.

⁵⁷ Anderson, Maurer, 1997, p. 784.

⁵⁸ Anderson, Maurer, 1997, pp. 786-787.

⁵⁹ *Noticias Gráficas*, 9 de noviembre de 1933, p. 14.

renovador –y continuador– de la lírica española”. Y, sobre todo, se habla de “espíritu lorquiano”. Renovación y continuación de la lírica española había sido la clave para los poetas españoles de la llamada Generación del 27, y García Lorca parece erigirse en la esencia de ese grupo de poetas. Y qué decir del empleo del adjetivo “lorquiano”, que representa en sí solo la aceptación de García Lorca como maestro de poetas por la posesión de una voz tan singularizada. También *Noticias Gráficas* dirá el 12 de noviembre que García Lorca es “uno de los más altos valores de la España nueva”, idea repetida hasta la saciedad en la prensa de estos meses.⁶⁰

El lunes 13 de noviembre tiene lugar a las tres de la tarde en el teatro Avenida, cedido por la empresa Díaz Argüelles, una representación especial de *Bodas de sangre* sólo para la gente de teatro siendo distribuidas todas las localidades por la Asociación de Actores que las han hecho llegar a todas las compañías que actúan en Buenos Aires. Interviene Enrique García Velloso en nombre de la gente de teatro y García Lorca pronuncia el siguiente saludo:

Desde la orilla inmensa de esta hermosa y hospitalaria República Argentina, tengo la alegría de dirigir mi emocionado saludo a todos los radioescuchas españoles, a las gentes de mi pueblecito natal, Fuente Vaqueros, a todos mis amigos, a mis compañeros del teatro Universitario La Barraca, y un abrazo efusivo a mis padres, mis hermanos, y mis dos sobrinitos que me están oyendo. Guardaré toda mi vida el recuerdo del entusiasmo y la simpatía con la que me ha recibido la ciudad de Buenos Aires. ¡Viva la Argentina! ¡Viva España!⁶¹

Federico no puede olvidar la labor de la que tanto disfruta: su trabajo en La Barraca. Esta representación fue retransmitida a España e Hispanoamérica por Radio Prieto en

⁶⁰ *Noticias Gráficas*, 12 de noviembre de 1933, p. 15.

⁶¹ *Diario Español*, 15 de noviembre de 1933, p. 3.

combinación con Transradio.⁶² Sabemos que asistieron el embajador de España en Argentina, Alfonso Danvila; el presidente de la Comisión del Chaco de la Liga de las Naciones, don Julio Álvarez del Vayo y los dirigentes de las entidades teatrales.⁶³ García Lorca conoce entonces a la actriz Eva Franco, con quien trabajará a principios de 1934, y a su padre, el empresario teatral José Franco. Al día siguiente, el martes 14, García Lorca repite su conferencia *Juego y teoría del duende* en el teatro Avenida a las siete de la tarde ante una sala a rebosar de espectadores.⁶⁴ *Crisol* afirma que “García Lorca democratiza sus conferencias”. Así fue, en efecto, ya que García Lorca es un “democratizador”. La Asociación de Amigos del Arte, dirigida por Bebe Sansisena de Elizalde, era una sociedad de la alta clase porteña, y por tanto las conferencias del poeta no alcanzaron un eco más popular hasta que García Lorca aceptó repetirlas en el Avenida.

La noche del 18 o del 19 de noviembre,⁶⁵ García Lorca es homenajeado con otro banquete a las nueve de la noche en el Jousten Hotel, en Corrientes 280, al que asistió el núcleo de sus amigos. El lunes veinte García Lorca fue, en compañía de Lola Membrives, a ver al actor Luis Arata en *El gorro de cascabeles* de Luigi Pirandello.⁶⁶ Le gustó tanto la interpretación que felicitó al actor diciéndole que no había uno como el en España, razón por la cual no habría dado forma a una comedia que tenía en mente y que “acaso

⁶² *Diario Español*, 13 de noviembre de 1933, p. 3.

⁶³ Véase nota 57.

⁶⁴ *Noticias Gráficas*, 15 de noviembre de 1933, p. 14. / *Crítica*, 15 de noviembre de 1933, p. 15.

⁶⁵ Según *El Mundo*, fue la noche del dieciocho. Según *Noticias Gráficas*, la del diecinueve.

⁶⁶ *La Razón*, 21 de noviembre de 1933, p. 28.

realice para el artista argentino”, pero no hay noticia de tal obra. El 21 de noviembre

Noticias Gráficas afirma que García Lorca es:

ese gran poeta que nos envía la España joven para esperanzarnos a los que confiamos en el seguro porvenir de una raza que ha dejado, de su pasado glorioso, frutos sazonados e inmortales.

Los elogios se deben a que en la noche del mismo día *Bodas de sangre* llegaría a las cien representaciones, y la función estaría dedicada a García Lorca, convirtiéndose la velada en toda una apoteosis del arte del poeta,⁶⁷ como veremos en otro capítulo. Podemos decir con toda seguridad que esa noche fue el punto más álgido de toda la estancia de García Lorca en Sudamérica. No se deje pasar por alto la reaparición del término “raza” en el elogio, reincidiendo en la identificación García Lorca-España, en este caso, la “España joven”. Del 20 al 25 de noviembre, en que la prensa no hace sino insistir en el éxito obtenido con *Bodas de sangre*, se puede imaginar a García Lorca celebrándolo con sus amigos, pero también asistiendo a los reestrenos de Lola Membrives, con obras de Marquina y Benavente, y acudiendo a los ensayos de *La zapatera prodigiosa*. Quizá en sus momentos de mayor intimidad trabajara en *Yerma*. La noche del sábado 25 tiene lugar una comida de la Unión Ibero Americana en honor de García Lorca, en el Hotel Castelar, a las nueve.⁶⁸ El lunes 26 de noviembre aparece en el *Correo de Galicia* una reseña escrita por Marcial de Laiglesia de la función número cien de *Bodas de sangre*. En ella, el articulista define a García Lorca como “el primer dramaturgo que sabe envolver bien esa cosa sórdida y primitiva que es lo particular en esa cosa noble y moderna que es

⁶⁷ *Bandera Argentina, Crisol, Crítica, Diario Español, Noticias Gráficas* y otros medios dedican espacio a esta noticia en los números correspondientes al día veintiuno y veintidós.

⁶⁸ *Diario Español*, 21 de noviembre de 1933, p. 3.

lo universal”. De ese modo, el éxito de *Bodas de sangre* sería fruto del fondo universal de la pieza en una forma particularmente andaluza y, por tanto, española, ya que para el poeta “Andalucía no sería Andalucía si no fuera España”.

El martes 28 García Lorca quizá asistiera al homenaje que la compañía del Avenida celebró en honor del torero El Gallo, con quien, según carta a su familia, ya había coincidido con anterioridad.⁶⁹ Y, más importante aún, por estos días de la segunda quincena de noviembre, García Lorca se reencuentra con Victoria Ocampo, a quien había conocido en Madrid en 1931, directora de la revista *Sur*. Ocampo propone al poeta editar el *Romancero gitano*, que saldrá a finales de año y se agotará enseguida.⁷⁰

El viernes 1 de diciembre se estrena, después de semanas de intenso ensayo y arreglo, *La zapatera prodigiosa* en el teatro Avenida.⁷¹ Aparte de recibir muy positivas críticas, esta obra afianza a García Lorca como buen autor de farsas, a juzgar por las reacciones de la prensa, muchas de ellas apologéticas.⁷² Y siguen apareciendo artículos sobre Federico, como la biografía que publica Amado Villar el cinco de diciembre ofreciendo la enésima semblanza del poeta:

“Cuando penan los andaluces”. ¿Habría que decir que Federico García Lorca posee título de abogado y nació hace 34 años, en Fuente Vaqueros (Granada)? Muy bien; ya queda dicho. Poeta en cuerpo y alma, alma desesperada contra las rejas de su cárcel. Federico es músico; Federico es pintor, actor, conferencista, gitano adoptivo... Y todo con genio. Se sale

⁶⁹ Anderson, Maurer, 1997, pp. 779-781.

⁷⁰ Medina, 1999, p. 74.

⁷¹ *Crítica*, 1 de diciembre de 1933, p. 18.

⁷² *El Diario*, 2 de diciembre de 1933, p. 8. / *Diario Español*, 2 de diciembre de 1933, p. 3 / *La Razón*, 2 de diciembre de 1933, p. 28 / *Noticias Gráficas*, 2 de diciembre de 1933, p. 10. / *Correo de Galicia*, 3 de diciembre de 1933, s. 2, p. 17 / *Crisol*, 3 de diciembre de 1933, p. 3. / *El Mundo*, 3 de diciembre de 1933, p. 12 / *El Pueblo*, 3 de diciembre de 1933, p. 5.

de sí mismo, rebasa los cántaros, para reflejar en una sola imagen – españolismo y bullente azogue– los símbolos del universo y las mil caras encendidas en una rosa. ¡Ya está! Ya casi se vislumbra, entre la frase que falta y la frase que me sobra, el magnífico espectáculo del hombre y del artista, conscientes de su drama personal dentro del insoluble drama de la poesía. “Impresiones y paisajes” (1918), “Libro de poemas” (1921), “Cancionero” [sic] (1927), “Romancero gitano” (1928), “Poema del cante jondo” (1931), “Mariana Pineda” (1928), “La zapatera prodigiosa” (1931), “Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín y Títeres de cachiporra” (1931), “Bodas de sangre” (1932), son además, hasta sus recientes interpretaciones de Nueva York, el sostenido trémolo o el patético grito del querer y no querer implícitos en nuestra raza. Y eso, – “¡Ay sí, al no!” – es lo que brilla a puro perfil, descarnada saeta, cuando se ponen a pensar los poetas andaluces.

Si de algo está cierto Amado Villar es de que noviembre ha sido el mes del poeta. De nuevo, nótese el empleo de la palabra “raza”. En fin, de manera bien clara imperaba la sensación de que la obra de García Lorca, él mismo, había triunfado porque había sabido distinguir lo elemental, lo pertinente, lo realmente enraizado en la “raza” hispana. Por otra parte, también salen a la luz algunas críticas contra el poeta. Sin ir más lejos, el mismo día en que aparece la antedicha semblanza, el periódico *Bandera Argentina* afirma que “García Lorca pertenece a la categoría de los poetas suertudos, y que mucha de su fama la ha sabido conquistar en mérito a la bien organizada propaganda, y a la bondad del terreno”,⁷³ lo cual, salvando el cariz negativo de la frase, no deja de alojar cierta verdad, al menos en lo relativo a la “bien organizada propaganda”, en el sentido de que García Lorca contaba con muchos amigos incondicionales que ejercían de periodistas en los más prestigiosos diarios de Buenos Aires, entre ellos Pablo Suero y Edmundo Guibourg, dos de los críticos más afamados del momento.

⁷³ *Bandera Argentina*, 5 de diciembre de 1933, p. 4.

En torno al jueves 7 de diciembre García Lorca acudió a Radio Splendid para presentar la obra de Eduardo Ugarte y José López Rubio *De la noche a la mañana*, que sería emitida por la misma radio.⁷⁴ La noche del viernes 8, en una sobremesa, Federico conoció al uruguayo Justino Zavala Muñiz, el autor de *La cruz de los caminos*, que estaba teniendo un gran éxito en el teatro Corrientes.⁷⁵ Esa misma noche, quizá García Lorca pasara por la Boîte à Matelots, en el local conocido como Tabarís, donde se homenajeaba a López Naguil, el famoso diseñador de las boîtes que tanto éxito tenían en Buenos Aires por esas fechas.⁷⁶ Tenemos constancia de que asistieron Manuel Fontanals y Enrique Amorim. El sábado 9 de diciembre se celebró un festival de danza en el Club Español, con escenario de Manuel Fontanals, cuyo programa quizá atrajera a García Lorca:

peteneras, bulerías, rapsodias valencianas, jotas, alegrías, macarenas, sevillanas, eco andaluz garrotín, fandanguillo de Almería, tango popular, gitanerías goyescas y otros bailes típicos españoles, finalizando con una jota popular.⁷⁷

Estos días de primeros de diciembre García Lorca escribe a sus padres dándoles cuenta del éxito de *La zapatera prodigiosa* y, como es su costumbre, vuelve a hacer un comentario sobre la situación política en España: “Leo los periódicos con grandes jaleos. Veremos a ver qué pasa”. También les dice que “mañana” irá a una comida con los granadinos del “Círculo de hijos de Lanjarón”.⁷⁸

Toda la semana siguiente la pasó García Lorca ensayando el nuevo *Fin de fiesta* que añadiría a las representaciones de *La zapatera prodigiosa*, que se estrenó el viernes

⁷⁴ *Noticias Gráficas*, 8 de diciembre de 1933, p. 10.

⁷⁵ *Noticias Gráficas*, 9 de diciembre de 1933, p. 9.

⁷⁶ *El Diario*, 8 de diciembre de 1933, p. 8.

⁷⁷ *Diario Español*, 8 de diciembre de 1933, p. 3

⁷⁸ Anderson, Maurer, 1997, pp. 787-788.

15.⁷⁹ Y continuaban los homenajes, o bien en su honor o en honor de alguno de sus amigos artistas. Por ejemplo, el ofrecido al director Antonio Cunill Cabanellas en la noche del martes 12 de diciembre, en el Salón Doré, en Corrientes al 829.⁸⁰ También participa García Lorca en otra serie de actos, como por ejemplo el festival Pro desocupación Cruzada contra la Langosta,⁸¹ que tuvo lugar el lunes 11 de diciembre y en el que el poeta, junto con Lola Membrives, ofreció el segundo acto de *Bodas de sangre*.⁸² Además de toda esta actividad, el poeta va a emprender una serie de cortos viajes fuera de Buenos Aires. El primero de ellos fue a La Plata el miércoles 13 de diciembre, invitado por el presidente de la universidad de esa ciudad para hablar de La Barraca.⁸³ Y, en esa semana, todo se está organizando para que el *Fin de fiesta* sea un éxito total.⁸⁴ A juzgar por las reseñas que aparecieron con posterioridad al estreno, así fue, y el poeta conoció su tercer gran éxito como dramaturgo y director.⁸⁵

A mediados de diciembre García Lorca vuelve a escribir a sus padres y, una vez más, da muestras de su interés por la evolución política en España:

⁷⁹ *El Pueblo*, 10 de diciembre de 1933, p. 5 / *La Razón*, 10 de diciembre de 1933, p. 28. / *Diario Español*, 11 de diciembre de 1933, p. 3. / *El Mundo*, 11 de diciembre de 1933, p. 18.

⁸⁰ *Noticias Gráficas*, 8 de diciembre de 1933, p. 11. / *Crisol*, 10 de diciembre de 1933, p. 3. / *Crisol*, 12 de diciembre de 1933, p. 3.

⁸¹ Al parecer, una horrible plaga de langostas estaba asolando los campos argentinos, y se organizaría este festival para recaudar fondos que se emplearían en aliviar la trágica situación de las zonas rurales.

⁸² *El Mundo*, 10 de diciembre de 1933, p. 8

⁸³ *El Argentino*, 12 de diciembre de 1933, p. 6. / *El Argentino*, 14 de diciembre de 1933, p. 4 / *El Día*, 14 de diciembre de 1933, p. 10.

⁸⁴ *Fin de fiesta* era un a modo de epílogo para *La zapatera prodigiosa*, ya que la farsa, en dos breves actos, se quedaba un tanto corta en duración.

⁸⁵ *Diario Español*, 16 de diciembre de 1933, p. 4. / *El Diario*, 16 de diciembre de 1993, p. 6. / *Crisol*, 17 de diciembre de 1933, p. 3. / *El Pueblo*, 17 de diciembre de 1933, p. 5.

Estos días he tenido gran preocupación por vosotros con motivo de la intentona anarquista, pero desde luego estoy contentísimo porque esto demuestra que las derechas no pueden de ninguna manera asaltar a España. Ésta es la opinión de toda la gente que me rodea.

Vosotros habréis pasado seguramente malos ratos, pero yo los he pasado peores, porque desde lejos las cosas se agrandan y se oscurecen mucho.⁸⁶

Aquí descubrimos a un hombre claramente enemigo de las derechas, y esta carta nos ayuda a completar el perfil político de Federico. A lo largo de la correspondencia de García Lorca con sus padres desde Buenos Aires también comprobamos cómo el poeta habla constantemente del dinero que gana, del dinero que les va a girar, del dinero que no le dejan sacar del país, del envío de sumas fastuosas para la época... Por primera vez en su vida el poeta está afianzándose en una independencia económica de su familia que ya no le atará, con el consiguiente complejo, a las críticas de su padre.

El jueves 21 de diciembre se organizó un beneficio a favor del actor Carlos Morales, que estaba gravemente enfermo y que moriría días después. Para tal función se representó *La cruz de los caminos* y sabemos que García Lorca contribuyó con una lectura de poemas.⁸⁷ Y, aún con el éxito del *Fin de fiesta* en los oídos, la compañía de Lola Membrives empieza los ensayos de *Mariana Pineda*.⁸⁸ Pero es difícil retener a García Lorca en Buenos Aires. El viernes 22 se marcha a Rosario con Pablo Suero para ofrecer la conferencia de *Juego y teoría del duende*. El título de esta conferencia aparece en *La Acción* de Rosario seguido de un subtítulo muy sugestivo: “El enigma del alma española”. Así pues, el público y la crítica de esta conferencia lorquiana siempre

⁸⁶ Anderson, Maurer, 1997, pp. 789-790.

⁸⁷ *Noticias Gráficas*, 20 de diciembre de 1933, p. 16. / *El Mundo*, 21 de diciembre de 1933, p. 19. / *El Pueblo*, 21 de diciembre de 1933, p. 5.

⁸⁸ *El Diario*, 21 de diciembre de 1933, p. 11.

interpretó que García Lorca no sólo disertaba sobre el “duende” como el espíritu de la creatividad a secas, sino que ese “duende” es el misterio de la “raza hispana” y García Lorca, así, se convierte en una especie de médium de esa verdad frente a los auditorios.⁸⁹

El miércoles 27 García Lorca participa, con un discurso de salutación, del homenaje que se le tributó a la tripulación y oficialidad del buque Juan Sebastián Elcano, que había llegado a Buenos Aires ese mismo día.⁹⁰ Después del homenaje, quizá asistiera a la despedida del actor Ricardo Puga, que regresaba a España, que tuvo lugar esa misma noche en el Salón Doré.⁹¹ Uno de estos días, según cuenta en carta a su familia, fue invitado a comer a bordo de la fragata Elcano. El jueves 28 fue sin duda uno de los días más ocupados que vivió el poeta, ya que participó en la velada en homenaje al pianista Ricardo Viñes, y asistió a la cena que Alfonso Danvila había organizado para la marinería de Elcano en el Alvear Palace Hotel. Actividad social intensísima, sobre todo teniendo en cuenta que al día siguiente, el 29, García Lorca iba a acompañar a Lola Membrives y su compañía a La Plata⁹² para interpretar el prólogo de *La zapatera prodigiosa* que, junto con el *Fin de fiesta*, la compañía de la actriz representaría dos veces en el Coliseo Podestá.⁹³

⁸⁹ *La Acción*, 22 de diciembre de 1933, p. ¿?

⁹⁰ *Crisol*, 23 de diciembre de 1933, p. 3. / *El Día*, 23 de diciembre de 1933, p. 3. / *El Diario*, 25 de diciembre de 1933, p. 8.

⁹¹ *El Diario*, 26 de diciembre de 1933, p. 8.

⁹² De este viaje no da cuenta ninguno de los biógrafos de García Lorca, y había quedado arrumbado en la prensa de la época.

⁹³ *La Razón*, 27 de diciembre de 1933, p. 28. / *El Argentino*, 28 de diciembre de 1933, p. 11. / *El Argentino*, 29 de diciembre de 1933, p. 11 / *El Día*, 29 de diciembre de 1933, p. 10. / *El Argentino*, 30 de diciembre de 1933, p. 7

A su vuelta, en los últimos días de diciembre, le esperan los ensayos de *Mariana Pineda*, que ya empieza a aparecer anunciada en algunos diarios de Buenos Aires.⁹⁴ El jueves 4 de enero de 1934 García Lorca añade un nuevo éxito a su ya extensa lista: se cumplen las cincuenta representaciones de *La zapatera prodigiosa*.⁹⁵ Es en estos días cuando Federico escribe a sus padres para darles cuenta del éxito de su “farsa violenta” y de la aparición de una nueva edición del *Romancero gitano*.⁹⁶ Esa carta nos interesa por otros motivos, ya que en ella el poeta demuestra ser consciente de su propia identificación con España y de la influencia que proyecta sobre Hispanoamérica:

Como veréis, esto es un triunfo en toda regla y muy significativo para mí, porque es mi vida en América y mi influencia sobre todo un continente de habla española. Creo que ahí no se dan bien cuenta de todo lo que esto significa y de todo el bien que esto causa para el prestigio de España por estas tierras que ella creó.

Y más preocupaciones por la situación política en España: “Las noticias de España la[s] encuentro muy nerviosas, y desde luego eso es un volcán. Estoy preocupado”. A medida que su popularidad y su identificación con la “nueva España” iban en aumento debió crecer en Federico un desasosiego ante lo convulso de los acontecimientos en la península, puesto que él mismo ya no podía ser percibido, y lo sabría, como una figura neutral: era un personaje público y famoso y, por tanto, posicionado a ojos de la sociedad

⁹⁴ *La Razón*, 27 de diciembre de 1933, p. 28 / *Bandera Argentina*, 1 de enero de 1934, p. 4.

⁹⁵ *Diario Español*, 3 de enero de 1934, p. 5. / *Diario Español*, 4 de enero de 1934, p. 5. / *El Mundo*, 4 de enero de 1934, p. 18.

⁹⁶ Anderson, Maurer, 1997, pp. 793-794.

española. En este sentido, es muy sugestivo el artículo que publica el *Correo de Galicia* el 7 de enero y que lleva por título “García Lorca y la política”⁹⁷:

En los últimos días de la campaña electoral estuvo don Indalecio Prieto en Granada haciendo propaganda con don Fernando de los Ríos.

Al terminar Prieto su discurso la gente le ovacionó, pero cuando don Fernando hizo de la palabra la apoteosis.

–Viva el Cristo moderno...

–Viva el despertador de las almas dormidas...

–Viva nuestro padrecito santo...

Don Fernando, emocionadísimo, le dijo a Prieto:

–¿Ha visto usted cómo me quieren?... Me dicen cosas de romance...

–Ya, ya veo, –contestó don Inda. – Pero a mí no me la da usted... Aquí ha venido antes que nosotros el poeta García Lorca a trabajarle la circunscripción... y les ha enseñado a decir todas estas cosas...

No cabe duda de que, para los lectores, García Lorca se alineaba con las ideas de Fernando de los Ríos y, posiblemente, no andaba lejos de las socialistas de Indalecio Prieto. Sea como fuere, el nombre del poeta aparece asociado al de estos políticos en los medios, y este hecho es parte integrante de la imagen que se forja del poeta durante estos meses.

Una noticia que ha pasado desapercibida a los biógrafos es la amistad de García Lorca con dos boxeadores españoles que se encuentran en Buenos Aires: Ponce de León y el vasco Irastorga. No sólo parece Federico aficionado al boxeo, sino que, al parecer, el poeta alternaba a menudo con los deportistas, puesto que se les veía pasear con frecuencia por la Avenida de Mayo.⁹⁸ Sabemos que el poeta asistió a los combates que tuvieron lugar en una velada boxística el viernes 5 de enero en el Luna Park de Buenos

⁹⁷ *Correo de Galicia*, 7 de enero de 1934, s. 2, p. 14.

⁹⁸ *El Diario*, 7 de enero de 1933, p. 23.

Aires.⁹⁹ ¿Mantuvo García Lorca alguna relación sentimental con alguno de ellos? No he podido obtener más datos de estos boxeadores, ni García Lorca ha dejado mayores trazas sobre el tema, ni en su correspondencia ni en sus dedicatorias.

El viernes 12 de enero, por fin, tiene lugar el estreno de *Mariana Pineda*.¹⁰⁰ Y, aunque obtiene algunas críticas negativas, no es cierto, como se entiende en Gibson,¹⁰¹ que no gustase tanto, ya que algunos de los periódicos principales de Buenos Aires dedican reseñas y reportajes de valor positivo a la obra y, especialmente, a la representación.¹⁰² Además, para curarse en salud frente al público, el propio poeta había dado una alocución el jueves anterior por Radio Sténtor en su programa Radio Platea, seguramente explicando *Mariana Pineda* como su primera obra.¹⁰³ También acudirá a la radio esos días para, junto a Lola Membrives y Blanca Podestá, hacer publicidad del festival que en la cancha del club Boca Juniors realizó en la noche del siguiente sábado la Asociación Argentina de Autores a beneficio de su caja de socorros.¹⁰⁴

El jueves 18 Lola Membrives sufre una indisposición¹⁰⁵ y el sábado 20 se ve obligada a suspender su temporada por enfermedad.¹⁰⁶ Es en estos días cuando García Lorca lee los dos primeros actos de *Yerma* a la eminente actriz. Pese a los aparentes

⁹⁹ *Correo de Galicia*, 7 de enero de 1933, s. 2, p. 20.

¹⁰⁰ *Bandera Argentina*, 9 de enero de 1934, p. 4 / *Diario Español*, 9 de enero de 1934, p. 4. / *El Mundo*, 9 de enero de 1934, p. 14. / *Crisol*, 10 de enero de 1934, p. 3.

¹⁰¹ Gibson, 1989, p. 376.

¹⁰² *Crítica*, 13 de enero de 1934, p. 17. / *Diario Español*, 13 de enero de 1934, p. 3. / *El Diario*, 13 de enero de 1934, p. 10. / *El Mundo*, 13 de enero de 1934, p. 14. / *Noticias Gráficas*, 13 de enero de 1934, p. 12.

¹⁰³ *Noticias Gráficas*, 13 de enero de 1934, p. 12.

¹⁰⁴ *Noticias Gráficas*, 17 de enero de 1934, p. ¿?

¹⁰⁵ *Crítica*, 19 de enero de 1934, p. 8.

¹⁰⁶ *Bandera Argentina*, 21 de enero de 1934, p. ¿? / *El Diario*, 21 de enero de 1934, p. 10.

esfuerzos del poeta y la insistencia de Membrives, Federico no acabará *Yerma* a tiempo para dedicarla al público de Buenos Aires. Ahora bien, todo parece indicar que la reservaba para la actriz Margarita Xirgu, de modo que es posible que la escritura de *Yerma* estuviera mucho más adelantada de lo que García Lorca quiso revelar. Así, según afirma en carta a sus padres, el poeta da por terminados sus asuntos en Buenos Aires. Sin embargo, Enrique Díez-Canedo le insta a pasar una temporada en Montevideo. Es el día 30 de enero cuando empieza la andadura uruguaya de García Lorca.¹⁰⁷ Según la prensa, el poeta, junto con Juan Reforzo, se unirá a Lola Membrives en las playas de Carrasco.¹⁰⁸

El viernes 16 de febrero regresa por la mañana García Lorca a Buenos Aires.¹⁰⁹ Ese mismo día, alrededor de las seis o las siete de la tarde, en el teatro de la Comedia, se reúne con la actriz Eva Franco y su compañía¹¹⁰ para leer su versión de *La dama boba*, de Lope de Vega, cuyo título se ve trastocado en la prensa a *La niña boba*, nombre con el que aparecerá en los medios estos días. El 17 de enero el poeta escribe a su familia para contarles su éxito en Montevideo y les dice que el día de su homenaje en el Avenida, programado para el primero de marzo, hará el *Perlimplín*.¹¹¹ Pero, a pesar de no ser la primera vez que se plantea poner esta obra, no llevará a efecto ni lectura ni representación de la misma.

¹⁰⁷ No me ocupo aquí del viaje y estancia de García Lorca en Uruguay. Véase Rocca, Roland, 2010.

¹⁰⁸ *El Pueblo*, 31 de enero de 1934, p. 5. / *La República*, 31 de enero de 1934, p. 4.

¹⁰⁹ *El Pueblo*, 15 de febrero de 1934, p. 5.

¹¹⁰ *Crítica*, 15 de febrero de 1934, p. 18. / *El Diario*, 18 de febrero de 1934, p. 10.

¹¹¹ Anderson, Maurer, 1997, pp. 799-800.

Durante todo el mes de febrero la prensa refleja el movimiento de las compañías de Lola Membrives y de Eva Franco, pero la atención prestada al poeta se ha reducido en más de la mitad comparada con los meses de su estancia en Buenos Aires en 1933.

El jueves 1 de marzo tiene lugar un homenaje al poeta de la compañía de Lola Membrives en el teatro Avenida.¹¹² Durante la misma, sucede algo inédito: García Lorca, después de un breve discurso,¹¹³ da lugar a la lectura de dos cuadros de *Yerma*, que hasta ahora había permanecido inédita. El homenaje es todo un éxito, así como el estreno el día 4 y las representaciones de *La niña boba* en el teatro de la Comedia.¹¹⁴ Es posible que, una vez estrenadas en Buenos Aires sus tres obras conocidas, es decir, *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y *Mariana Pineda*, García Lorca sufriera ansiedad por no tener otra obra que ofrecer a la escena porteña. De ahí que en su último mes de estancia en Argentina diera a conocer en forma de lectura parte de *Yerma*, el día 1 de marzo, y que el día 7 leyera a Lola Membrives *Así que pasen cinco años*.¹¹⁵ Ninguna de ellas subiría a las tablas en esa ocasión, aunque parece que ésta última fue considerada por Lola Membrives para llenar el hueco que la no representación de *Yerma* dejaba en su programa. El 10 de marzo aparece una de las últimas semblanzas de Federico en el diario *Crítica*. Es muy revelador de su estado de ánimo el siguiente párrafo:

Los hombres en su mayoría –dice García Lorca– tienen una vida especial que usan como tarjeta de visita. Es la vida que se les conoce

¹¹² *Crítica*, 2 de marzo de 1934, p. ¿? / *Correo de Galicia*, 4 de marzo de 1934, p. 2.

¹¹³ No hay que pasar por alto que al final de todos los discursos que García Lorca profiere en Buenos Aires siempre se despide del público con un “salud”, que se convertiría en el saludo republicano por antonomasia.

¹¹⁴ *Bandera Argentina*, 6 de marzo de 1934, p. 4. / *Crisol*, 6 de marzo de 1934, p. 3. / *Diario Español*, 7 de marzo de 1934, p. 3.

¹¹⁵ *La República*, 7 de marzo de 1934, p. 4. / *La Razón*, 9 de marzo de 1934, p. 6.

públicamente y que ellos mismos presentan diciendo –“Yo soy éste”, y que se les recibe pensando: –“Si usted lo dice...” Pero esa mayoría tiene también la otra vida, una vida gris, agazapada, torturante, diabólica, , que trata de ocultar como un feo pecado. Mucha gente ha hecho su fortuna diciendo al oído de algunos ricos las siete palabras milagrosas: “-Me das Tanto, o lo digo “Todo”... Ese Todo es el eje de la vida gris...

Mientras habla, el poeta fija sus ojos en los nuestros. Su mirada adquiere tonalidades a ritmo con las palabras: brillantes, apagadas, violentas, persuasivas...

Una vida de niño. Cuando alguien pregunta a García Lorca por su vida, el poeta se asombra.

–¿Mi vida? ¿Es que yo tengo vida? Estos mis años, todavía me parecen niños. Las emociones de la infancia están en mí. Yo no he salido de ellas. Contar mi vida sería hablar de lo que soy y la vida de uno es el relato de lo que se fue. Los recuerdos, hasta los de mi más alejada infancia, son en mí un apasionado tiempo presente...¹¹⁶

Quizá sintiera ya nostalgia no sólo de su infancia sino del espacio en que tuvo lugar. Seguramente García Lorca estaba ya deseando volver a España. No sería antes de realizar un viaje relámpago a Montevideo el miércoles 21 de marzo, en cuyo teatro Solís daría una conferencia,¹¹⁷ En la noche del 25, su última acción en un teatro es la puesta en escena, junto Manuel Fontanals, de *Los títeres de cachiporra*, que tiene lugar en el Avenida después de los espectáculos de la noche y a la que acuden los amigos del poeta. Los títeres habían sido encargados al pintor Ernesto Arancibia. La fiesta duró hasta bien entrada la madrugada.¹¹⁸ Al día siguiente, el 26, al fin, García Lorca y Manuel Fontanals, con un pie ya en el estribo, acuden a Radio Sténtor para despedirse del público de Buenos Aires.¹¹⁹ Zarparán en el Conte Biancamano el día 27¹²⁰ y, después de una escala en Río

¹¹⁶ *Crítica*, 10 de marzo de 1934, p. 3.

¹¹⁷ *El Día*, 21 de marzo de 1934, p. 3. No he podido averiguar de qué conferencia se trata. La prensa porteña no ofrece más pistas. De todas formas, este es el segundo viaje que los biógrafos han pasado por alto.

¹¹⁸ *Crítica*, 26 de marzo de 1934, p. 10.

¹¹⁹ *El Diario*, 26 de marzo de 1934, p. 14.

de Janeiro el día 30, donde vuelve a encontrarse con Alfonso Reyes, el barco atracará en Barcelona el miércoles 11 de abril. El regreso de Federico se había ido retrasando en numerosas ocasiones: el estreno de *La zapatera prodigiosa*, el de *Fin de fiesta*, su viaje a Montevideo, la adaptación de *La dama boba* de Lope... El plan original del viaje constaba de unos tres meses en Buenos Aires pero, ante sus éxitos literarios y dramáticos, frenado por todo el calor humano y profesional que se le brindó, y a pesar de la insistencia de su familia porque regresara pronto a España, el tiempo de su estancia en la Argentina se había duplicado. Sea como fuere, la aventura sudamericana de García Lorca había llegado a su fin el 11 de abril de 1934. Y, a pesar de sus promesas de volver, no sería ya posible, en parte debido a las consecuencias que tendría en la península la imagen de él forjada durante estos seis meses en Argentina y Uruguay: la de ejemplo y valor de la “nueva España”.

¹²⁰ *Diario Español*, 27 de marzo de 1934, p. 4.

Capítulo 2.

Aproximación histórica al teatro en Buenos Aires desde *Juan Moreira* hasta el final de la estadía de Federico García Lorca en la Argentina.

El objetivo último de este capítulo es ofrecer un panorama histórico y cultural del teatro porteño inmediatamente anterior a la llegada de Federico García Lorca, señalar los caminos por los que corría el arte dramático argentino en un arco temporal comprendido entre 1886 y 1933, año de la estancia del poeta español en Buenos Aires, y ofrecer un estudio de algunas de las obras de mayor trascendencia que subieron a las tablas durante la visita de García Lorca para intentar establecer relaciones de afinidad temática y formal entre la obra dramática del granadino y el ambiente teatral que le rodeaba en la Argentina. El capítulo consta de tres partes. En la primera ofrezco un panorama del teatro porteño moderno y sus distintas corrientes, desde *Juan Moreira* (1886) hasta el estreno de *Bodas de sangre* en 1933; en la segunda arrojo un vistazo general a la escena porteña contemporánea a la estadía del poeta en la capital federal, centrándome en las obras más relevantes que se llevaron a escena en Buenos Aires durante ese período comprendido entre septiembre de 1933 hasta finales de marzo de 1934; y en la tercera parte estudio específicamente las obras a las que sabemos que asistió García Lorca.

2.1. El teatro porteño (1886-1933). Los más significativos historiadores del teatro argentino coinciden en señalar la pieza llamada *Juan Moreira*, estrenada en

1886,¹²¹ como el inicio del teatro argentino moderno, si bien esta afirmación ha generado polémica.¹²² En otras palabras, la dramaturgia propiamente argentina arrancaría desde el tipo popular e inconfundible del gaucho. En cuanto a los espectáculos teatrales, a finales del siglo diecinueve estaban en boga los números circenses, ámbito del que saldrían actores, directores y autores para probar sus espectáculos no ya en la arena del circo, sino en las tablas de la escena. Ese fue el caso de *Juan Moreira*, pieza de tema gaucho basada en la obra homónima de Eduardo Gutiérrez, y la familia Podestá, que influyó decisivamente en el establecimiento del teatro como forma popular de entretenimiento. Debemos recordar que la literatura gauchesca había alcanzado su cumbre la década anterior con la aparición de las dos partes de *Martín Fierro*,¹²³ el poema de José Hernández. Más allá de las disquisiciones acerca del lugar que *Juan Moreira* ocupa en el teatro argentino, lo cierto es que consiguió lo que ninguna otra obra específica había conseguido hasta entonces: presentar un modo de teatro respaldado por el éxito popular, ya que hasta entonces el verdadero teatro había estado recluido en las clases intelectuales y pudientes, mientras que el común del pueblo prefería los espectáculos circenses y, con el tiempo, el sainete y la zarzuela criollos. Esta popularización escénica de la figura del gaucho y su mundo culminaría con la aparición en 1896 de la famosa *Calandria*, de Martiniano Leguizamón, que suponía a la vez un fin y un principio¹²⁴ en la escena

¹²¹ En realidad, ya en 1884 se habían ofrecido trece representaciones de *Juan Moreira* en Buenos Aires, aunque el verdadero éxito ocurriría en Chivilcoy, en 1886, cuando los Podestá, compañía por aquella época esencialmente circense, repusieron la obra.

¹²² Véase Ordaz, 1982, pp 175 y ss.

¹²³ *El gaucho Martín Fierro* había aparecido en 1872, y su continuación, *La vuelta de Martín Fierro*, en 1879.

¹²⁴ Véase Ordaz, 1982, p. 182.

porteña, ya que a partir del triunfo de aquella el teatro gauchesco no volvería a dar otra pieza de mayor éxito. Ahora bien, el teatro gauchesco y el circense no habían constituido la única vertiente del teatro popular. La segunda corriente dramática de finales del siglo diecinueve estaba constituida por la zarzuela y el así llamado “género chico”, nombre cuestionable en el que se incluía el sainete. En cuanto a la zarzuela, es un género de origen hispano, cuyo punto decisivo en Buenos Aires fue el estreno en 1889 de la zarzuela *La Gran Vía*, de Chueca y Valverde, que había obtenido un éxito fulminante en Madrid tres años antes.¹²⁵ El éxito de esta forma teatral se debió fundamentalmente a dos factores: la presencia en Buenos Aires de una inmensa masa de inmigrantes españoles que llegarían, en cientos de miles, a la ciudad en las últimas dos décadas del siglo diecinueve; y, fundamentalmente, a que el tipismo y las figuras características de la zarzuela española se asimilaron rápida y ágilmente a figuras porteñas,¹²⁶ apuntando a un éxito comercial y de aceptación sin precedentes en el teatro argentino. Así, las primeras zarzuelas propiamente criollas surgieron bajo la influencia de *La Gran Vía: De paso por aquí*, de Miguel Ocampo, y *De paseo por Buenos Aires*, de Justo S. López de Gomara, ambas subidas a escena en 1890. Y no sólo fue el género un éxito de público, sino que se convirtió en el género predilecto de los empresarios, que tenazmente querían implantar el llamado “teatro por horas”, al que tan bien se ajustaban la zarzuela y el sainete.¹²⁷ En cuanto a este último, se convirtió en el género por excelencia tanto para el público como

¹²⁵ Véase Ordaz, 1971, pp. 36-37.

¹²⁶ *Ibíd.* De ese modo, el “chulo” se convierte en el “compadrito”, y la “chulapa” en la “taquera”.

¹²⁷ Véase Castagnino, 1968, pp. 87 y ss.

para los autores. La definición de sainete es ardua, pero quizá el que mejor la haya abordado es Pellettieri:

Diremos entonces que sainete es una obra predominantemente breve, con personajes típicos, en su mayoría caricaturescos –una parodia al costumbrismo–, de desarrollo entre jocoso y sentimental con un conflicto concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica al contexto social inmediato y con un nivel de lengua popular de las clases populares. En suma, lo que ha dado en llamarse carnavalización, especialmente en lo referente a la ausencia de límites entre espectador y el espectáculo, y a la postración de la realidad vista de una manera ambivalente. (Pellettieri, 1990, p. 28)

Aparte de Pellettieri, el otro gran estudioso del género chico es Castagnino. Ahora bien, ambos disienten en sus diferentes concepciones de sainete y sus tipos. Para Pellettieri, el sainete hispano y el sainete criollo están bien diferenciados desde su primera etapa, la que él llama “Sainete como pura fiesta”, en que la gran diferencia es que el sainete criollo intensifica la parodia al costumbrismo, junto con la tendencia hacia “un teatralismo radicalizado en el género argentino” (Pellettieri, 1990, p. 29). Estas diferencias, junto con otras de mayor calado en etapas subsiguientes, provocarán en la evolución del sainete la bifurcación entre el hispano y el criollo.¹²⁸ No obstante, para Castagnino, muy crítico con el género, zarzuelas, revistas y sainetes criollos están contruidos a partir del modelo hispano,¹²⁹ y, en su opinión, “género chico” es una etiqueta para clasificar ciertos géneros de lo que él llama “teatro menor”, practicados por autores de poca cultura. Según Castagnino, el abuso en la práctica de este “teatro menor” favorecerá la aparición del “teatro por horas”, que acabará por bastardear el género a finales de los años veinte del siglo veinte.

¹²⁸ Véase Pellettieri, 1990, p. 29 y ss.

¹²⁹ Véase Castagnino, 1968, p. 87 y ss.

No obstante, las dos primeras décadas de este siglo son particularmente brillantes para el teatro porteño, hasta tal punto que ese tiempo se conoce como la “Época de Oro”, momento en que se unen los principios del realismo finisecular y, tardíamente, los modelos naturalistas. Pellettieri¹³⁰ sitúa el inicio de esta “Época de Oro” en el año 1902, con las obras: *Jesús Nazareno*, de Enrique García Velloso; *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado; y *¡Al campo!* de Nicolás Granada. Ahora bien, la figura dominante e insalvable del período es Florencio Sánchez,¹³¹ sobre todo desde su obra *M'hijo el doctor*, de 1903. Para Pellettieri, es este autor el que combina el modo realista-costumbrista y el naturalista en su producción, erigiéndose así en la figura más influyente de la década 1900-1910, ya que, siguiendo a Pellettieri, es el creador de un “sistema”, es decir, es un generador de modelos para otros autores. ¿Por qué Florencio Sánchez? Al señalar su incidencia en el sistema teatral de principios de la década del diez, Pellettieri apunta de ésta:

su poética se caracterizaba por la tensión entre los artificios y las funciones del realismo finisecular y el naturalismo, por la invención de un personaje –que busca cambiar su realidad y la de su entorno pero que no tiene fuerzas o posibilidades para hacerlo, enfrentado a una sociedad que lo destruye–, por el uso de determinada lengua –la popular con sus variantes e indefiniciones– por una forma de poner en escena –la del realismo finisecular modernizada por el naturalismo–, por un tipo de actor –fuertemente expresivo, pero ya capaz de una sutileza estética que le permitía hacerse cargo con propiedad de papeles muy distintos–, por un público nuevo y una crítica, cuyo horizonte de expectativa coincidía con estas convenciones, con determinada concepción ideológica liberal-

¹³⁰ Para una detallada historia de este momento teatral argentino, véase Pellettieri, 1990, pp. 38-59.

¹³¹ Florencio Sánchez no era argentino, sino uruguayo. Había nacido en 1875 y moriría joven, en 1910, en Italia. Su producción es, dado el escaso tiempo en que la compuso, de un volumen muy considerable. Su influencia en sus contemporáneos y herederos es, para Pellettieri, inmensa.

positivista que pretendía instaurar el teatro como práctica social. (Pelletieri, 1990, p. 43)

Y, si Florencio Sánchez es el autor más influyente, el director que va a renovar la escena es Ezequiel Soria, que había dirigido la compañía de los Podestá y que importaría desde Europa nuevos modos interpretativos, puesta en escena, dirección de actores... innovaciones que, según Pelletieri, irían formando, junto a la tradición, un estilo argentino de actuación.

Ahora bien, el sainete y el llamado género chico van a ser predominantes durante la “Época de Oro” hasta bien entrados los años veinte del siglo veinte. Castagnino diferencia tres tipos de teatro en este arco temporal: el teatro gauchesco; el género chico y el teatro breve; y el teatro “de aliento”, practicado por intelectuales. Pero el teatro gauchesco entrará en decadencia pronto y el teatro “de aliento” no empezará a dar frutos considerables hasta los años veinte. Puede decirse que el sainete es el rey de los géneros desde 1900 hasta bien entrada la segunda década del siglo, y que Alberto Vacarezza es su autor estrella, ya que da forma concreta al género y lo practica hasta la formulación. Fue imitadísimo (Castagnino, 1968, pp. 131 y ss). Es en este momento del teatro porteño cuando Ordaz sitúa la aparición del “grotesco criollo”, que va a diferenciar el género chico porteño del español:

Es importante la idea de “personaje tragicómico”, ya que el sainete de origen hispano no hablaba de esos inmigrantes venidos de todas partes, con sus sueños y sus fracasos, que habían venido a hacerse ricos, a superar la miseria, a luchar. Eran personajes trágicos e imposibles de ser contenidos y conjugados, sin traiciones graves, dentro de las estructuras del sainete habitual. Así lo entendió Carlos Mauricio Pacheco y lo demostró con el trazado de don Pietro en “Los disfrazados”, sainete estrenado en 1906, pero hubo que aguardar a Armando Discépolo para que creara y definiera la especie que, desde *Mateo*, se conoce como “grotesco

criollo”. El grotesco criollo es la variante tragicómica del sainete porteño. Una de sus características es que la mayoría de sus personajes son de origen italiano; otra, que en la gran mayoría de los casos, y a diferencia del sainete, su acción se desarrolla en interiores. Si bien el sainete cumplió su misión al reflejar el aluvión inmigratorio y es hoy página de historia, el “grotesco criollo”, por tratar de enmarcar un ámbito, pero también desentrañar los conflictos de la personalidad, mantiene aun su vigencia, siempre talento del creador mediante. (Ordaz, 1971, p. 81 y ss.)

Se considera generalmente que el creador del grotesco criollo es Armando Discépolo. No obstante, hay que señalar que ese “grotesco criollo”, si bien encuentra su personaje típico en los entes de la inmigración en Buenos Aires, se vio impulsado por la tremenda influencia que Luigi Pirandello ejerció en la escena porteña con sus temas fundamentales: el ser uno y múltiple, la caída de la máscara, lo relativo de las relaciones humanas, etc. Me encargaré de Pirandello más adelante.

Así, el sainete y la zarzuela, el grotesco criollo y, en general, las formas de teatro breve, alumbran el nacimiento del “teatro por horas”, tan denostado por los críticos.¹³² Para el momento comprendido entre los años 1910 y 1949, Castagnino diferencia dos tipos de escritores dramáticos: en primer lugar, los que no pretenden vivir del teatro sino contribuir a su excelencia; en segundo lugar, los que hacen de la escritura para la escena un modus vivendi y no tienen reparos en explotar comercial y repetidamente los hallazgos de éxito popular.¹³³ Algunas consecuencias del triunfo comercial de los segundos y del asentamiento del “teatro por horas” son el desdoblamiento de las compañías, el ensalzamiento de actrices y actores mediocres, la explotación de los

¹³² Véase Castagnino, 1968, pp 131 y ss.

¹³³ Entre estos últimos se encuentran: José González Castillo, Pascual Contursi, Ricardo Hicken, Manuel Romero, Ivo Pelay, Alberto Novión, Antonio Botta, Florencio Chiarello, Villalba y Braga, Dedico y Ziclis, Martinelli y Massa, Nicolás Viola...

autores por parte de los empresarios, la merma de la calidad de las obras, cuya demanda es brutal, la repetición abusiva de recursos escénicos. Ahora bien, el primer grupo, el de los autores que intentan contribuir al arte dramático, el de los mantenedores, puede, siguiendo a Castagnino, dividirse en dos: los renovadores y los autores nuevos. De entre los autores del primer grupo, hay que destacar a Carlos Octavio Bunge, Enrique Larreta, Ricardo Rojas, Gustavo Caraballo, Juan Agustín García, Paul Groussac, Juan Carlos Dávalos, Valentín de Pedro, Benito Lynch, Horacio Quiroga, Josué Quesada, Emilio Berisso, Belisario Roldán y César Iglesias Paz. En cuanto a los autores nuevos y renovadores, entre ellos se encuentran Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Armando Moock, Enrique Gustavino, Roberto Tálice, Arturo Cambours Ocampo, Arturo Cerretani, César Tiempo, Roberto Arlt y Alfonsina Storni.¹³⁴

La mayoría de estos autores eran dueños de una:

textualidad que asumía lo europeo como modelo absoluto postulaba la instauración de un macrosistema culto que afirmara una dramaturgia que se consideraba, en la mayoría de nuestros países, todavía no consolidada. (Pellettieri, 1990, p. 115)

Estas actitudes condujeron a la aparición de grupos de teatro independientes que trataron de renovar una escena carcomida por los excesos y abusos de la sainetería y otros géneros del “teatro por horas”. El ejemplo más destacado en la Argentina es el Teatro del Pueblo, fundado por Leónidas Barletta. Siguiendo con Pellettieri:

Los caracteres de los nuevos grupos, tomando como modelo al Teatro del Pueblo de Buenos Aires, se pueden sintetizar a partir de la noción de “movimiento” –que incluía la abolición del concepto de escuela y

¹³⁴ Es indicativo de las inquietudes teatrales de García Lorca el hecho de que la mayoría de sus colegas dramaturgos en Buenos Aires se encuentren en el grupo que Castagnino califica de “renovador”. Es el caso de Eichelbaum, de Tiempo, de Gustavino, de Storni...

priorizaba el activismo de sus miembros organizados a partir de la idea de “grupo”, con sus comisiones directivas, asambleas, entes de lectura, tesorería, etc.–, y de la noción de “antagonismo” –contra la tradición teatral anterior, especialmente contra el teatro comercial y sus lugares comunes: la primera figura, el empresario, el pago por las actuaciones, etc. – Esta mística, esta militancia, implicaba también en muchos de los casos un “nihilismo” que negaba absolutamente el teatro anterior, el viejo sistema. Se intentaba, desde el texto espectacular, construir un sistema nuevo a partir de la puesta en escena de autores extranjeros desconocidos en el país, clásicos y modernos, y más adelante, en las décadas del cuarenta y el cincuenta, de técnicas de actuación innovadoras. Por otra parte, desde el principio se entronizó el director de escena como orientador estético e ideológico del grupo y al escenógrafo como uno de sus principales colaboradores. También se puede encontrar en el modelo propuesto una concepción “agonista” del teatro, una suerte de búsqueda inconsciente de la autodestrucción o el sacrificio personal en pos del éxito futuro del movimiento (Poggioli 1964).

Estos rasgos implicaban una idea didáctica del teatro, que intensificaba una constante de nuestro sistema teatral desde sus comienzos: la educación del pueblo a través no sólo de los cambios mencionados, sino también de la publicación de revistas de los grupos, exposiciones de plásticos, conferencias y estrenos aislados de autores locales provenientes de la literatura (los autores comerciales eran considerados un verdadero “caso perdido”), que debían orientar a los espectadores hacia un mejoramiento individual y social.

La textualidad de los autores mencionados al principio del apartado tomaba los modelos europeos y norteamericanos de Pirandello, Strindberg, Lenormand, O’Neill y el expresionismo. Se hacía cargo así de la desintegración del positivismo europeo incluida en el pensamiento de Henri Bergson (la intuición como única posibilidad de conocimiento y la idea de duración de los momentos vividos), Sigmund Freud (a partir de sus teorías se había fundado un denominado teatro del inconsciente, con base en los sueños, los actos fallidos y el psicoanálisis), y Federico Nietzsche (su vitalismo y su nihilismo). (Pellettieri, 1990, pp. 115-116)

A partir de finales de los años veinte aparecen las primeras intentonas que con el tiempo apuntarán a la creación de un teatro independiente, es decir, a la superación del teatro por horas y de las formas recurrentes y sobadas del sainete y la zarzuela. Estos primeros conatos de rebeldía contra el teatro comercial querían cuajar en un cambio para elevar el arte dramático. Fue el caso de Octavio Palazzolo que, junto con otros, creó el Teatro

Libre en 1927, intentona infructuosa pero que asentó las bases de una búsqueda de calidad teatral que estuviera por encima de los gustos mediocres del burgués y la mezquindad del empresario. Justo después del Teatro Libre aparece el Teatro Experimental Argentino (T.E.A.) en julio de 1928 aproximadamente, que fue dirigido entre 1929 y 1930 por Armando Discépolo y que estrenará *La cruz de los caminos*, de Justino Zavala Muñiz, en 1933 y, en 1934, *Las razas*, de Ferdinand Brückner.¹³⁵ Aparte de T.E.A. aparece en 1930 la asociación llamada Teatro del Pueblo, fundado, entre otros, por Leónidas Barletta. Una de las grandes curiosidades de este grupo es que para recorrer los suburbios donde representaban sus obras empleaban un carro al que pusieron el nombre de “Tespis”. Es fascinante, sin duda, el correlato entre el Teatro del Pueblo y *La Barraca*, de García Lorca, así como entre esta última y el Teatro Proletario, que solía actuar en salas alquiladas, en el teatro Marconi de Buenos Aires o en los locales de las barriadas obreras.¹³⁶ Respecto de estos grupos independientes, dice Ordaz :

Los movimientos revolucionarios, sobre todo en materia escénica, siempre surgieron y avanzaron como reacción ante determinadas expresiones, que habían ido perdiendo vigor y significación por una causa o por otra. Eran conmociones artísticas que se llevaban a cabo dentro de un organismo perfectamente formado, y que perseguían su renovación necesaria. Ante esta situación, que aparece con claridad al ahondarse en el tema, se comprende que el fracaso de muchos intentos nobles se debió a que se efectuaban en un ambiente que les resultaba ajeno y, por consecuencia, extraño (Ordaz, 1957, p. 200)

¹³⁵ Una de las obras dramáticas a las que asistirá García Lorca.

¹³⁶ Otra agrupación de teatro independiente fueron el Teatro Juan B. Justo, dirigido temporalmente por Samuel Eichelbaum, con el que se estrenó *El huésped queda*, de Jean Jacques Bernard. Hubo más teatros independientes, pero su fundación tuvo lugar con posterioridad a la muerte de García Lorca y, por tanto, no nos interesan aquí.

De este último párrafo se puede colegir que la batalla que estos grupos presentaban al teatro comercial era sin duda desigual. Ahora bien, el propósito de fondo de todos estos grupos era acercar la cultura al pueblo llano, ofreciéndole obras que trascendieran los moldes del sainete, la revista y otros géneros oficializados en los teatros comerciales.

Este es el panorama sucinto del teatro bonaerense desde *Juan Moreira* hasta la llegada de García Lorca en octubre de 1933. Me ocuparé ahora del teatro porteño estrictamente contemporáneo a la estancia del poeta granadino en Argentina.

2.2. La escena porteña. 1933-1934. A pesar de que la época comprendida entre el otoño de 1933 y la primavera de 1934 está marcada por la crisis teatral, el panorama de estrenos y reposiciones en los teatros de Buenos Aires no puede dejar de sorprender a los lectores de Pellettieri y Castagnino, quienes afirman, como he señalado con anterioridad, que la decadencia de la escena porteña está presente en las décadas posteriores a la “Época de Oro”. Un vistazo a la cartelera de teatro y cinematógrafos de un diario cualquiera del Buenos Aires de principios de los treinta basta para darse cuenta de que la oferta de entretenimientos escénicos de la capital federal era rica y apabullantemente variada, tanto en géneros dramáticos y lúdicos como en cuanto a la procedencia de los mismos. En los seis meses que duró la estancia de Federico García Lorca en Buenos Aires, puede afirmarse que los teatros de la capital ofrecieron obras de los más significativos autores europeos, norteamericanos y sudamericanos del momento, algunos de los cuales van a perdurar en la historia del teatro. Pero no sólo. En un momento en que, como ya he apuntado, las formas del “teatro por horas” estaban quebradas,

especialmente el sainete, los espectadores encuentran obras de O'Neill, Shaw, Wilde, Pirandello, García Lorca y otros grandes nombres junto con clásicos de la escena porteña, como Florencio Sánchez, Alberto Vacarezza, Armando Discépolo o Roberto J. Payró, al mismo tiempo que se ofrecían valiosas obras de autores sudamericanos contemporáneos como Tiempo, Zavala Muñiz, Malfatti... De igual forma, el panorama de entretenimientos y de espectáculos musicales era variadísimo, desde las óperas del teatro Colón hasta los números de revistas y zarzuelas, españolas y americanas, pasando por las llamadas Boîtes,¹³⁷ shows transformistas... En resumidas cuentas, a pesar de la crisis teatral de la que hablan los críticos, el teatro parecía gozar de muy buena salud en Buenos Aires a la llegada de García Lorca.

Echemos un vistazo, por naciones, a los autores europeos y norteamericanos que estaban siendo representados. Empezaremos por Italia. Sin lugar a dudas, el autor de mayor influencia en la dramática porteña de estos años es Luigi Pirandello. No sólo sus obras eran las más representadas en comparación con otros autores extranjeros,¹³⁸ sino que él mismo impulsó su teatro en Buenos Aires con su presencia. Pirandello había sido invitado, como inmediatamente después García Lorca, a dar conferencias y a presenciar la puesta en escena de algunas de sus obras. Al éxito de la dramaturgia del autor siciliano contribuyeron algunos hechos relativos a sus profundas innovaciones y otros a razones externas, como la incontable cifra de italianos que habían emigrado a Buenos Aires desde

¹³⁷ Una "boite" era una especie de mezcla entre restaurante y teatro, algo así como un cabaret para todos los públicos, que ofrecía eventos popularísimos, en ocasiones orientados a la familia, pero que llegaron a alcanzar altas cotas artísticas de la mano de creadores como Gregorio López Naguil o el mismo Manuel Fontanals.

¹³⁸ Durante la breve estancia de García Lorca se estrenaron o repusieron hasta cinco obras del eminente autor italiano, todas con gran éxito.

finales del siglo XIX. Sea como fuere, la actividad de Pirandello en Buenos Aires fue casi tan intensa como la de García Lorca: el 14 de septiembre de 1933 da una conferencia (en italiano) en el Odeón, titulada “Teatro viejo y teatro nuevo”;¹³⁹ en ese mismo teatro se estrenaría unos días más tarde su obra *Cuando se es alguien*; el 16 de septiembre la Sociedad Argentina de Autores, en el Teatro Nacional, le agasajará con una función especial, en la que se representará *Mateo*, de Armando Discépolo, de la mano de Alberto Vacarezza;¹⁴⁰ el 15 de septiembre de 1933 se estrena en el cine Renacimiento una película, *Acero*, sobre un asunto del dramaturgo italiano;¹⁴¹ la noche del 16 de septiembre Pirandello acude al PEN Club para ser homenajeado junto con Massimo Bontempelli, que también se encontraba en Buenos Aires;¹⁴² el 17, *El gorro de cascabeles* llega a las cincuenta representaciones, y se anuncia el estreno de *Cuando se es alguien* para el 20 de septiembre;¹⁴³ el 21 da su conferencia titulada “Giovanni Verga y el naturalismo en Italia” en el Odeón;¹⁴⁴ el 22 se anuncia que la actriz Paulina Singerman contará entre su repertorio con la pieza de Pirandello titulada *Come tu me vuoi*;¹⁴⁵ el 24, en la sala Novelty, se le ofrece el enésimo homenaje, esta vez por el éxito de *Cuando se es alguien...*¹⁴⁶ Como puede comprobarse, la actividad de Pirandello en sus breves días en Buenos Aires es frenética, y su visita parece ser el modelo de lo que será la visita de García Lorca, con quien no llegó a coincidir en la ciudad, y sus pasos: conferencias, PEN

¹³⁹ Véase *La Nación*, 14 de septiembre de 1933, p. 6.

¹⁴⁰ *La Nación*, 14 de septiembre de 1933, p. 11.

¹⁴¹ *La Nación*, 16 de septiembre de 1933, p. 9.

¹⁴² *La Nación*, 16 de septiembre de 1933, p. 5.

¹⁴³ *La Nación*, 17 de septiembre de 1933, p. 11.

¹⁴⁴ *La Nación*, 21 de septiembre de 1933, p. 6.

¹⁴⁵ *La Nación*, 22 de septiembre de 1933, p. 12.

¹⁴⁶ *La Nación*, 24 de septiembre de 1933, p. 12.

Club, agasajos de la Sociedad de Autores, homenajes por el éxito de sus obras... La popularidad del siciliano es inmensa, como lo será la de Federico. Durante la estancia de este último en Buenos Aires se llevan a la escena cinco obras de Pirandello: *El gorro de cascabeles* (*Il berretto a sonagli*); *Cuando se es alguien* (*Quando si è qualcuno*); *O de uno o de ninguno* (*O di uno o di nessuno*); *Il gliuoco delle parti*; y *Trovarsi*. No queda constancia de que García Lorca viera ninguna salvo *El gorro de cascabeles*, que estaba siendo interpretada por Luis Arata en el teatro Comedia, a la que asistió con Lola Membrives el 20 de noviembre de 1933.¹⁴⁷ Es plausible que García Lorca no quisiera perderse ninguna obra de Pirandello, que ya había alcanzado una gran fama internacional, pero es imposible afirmar con certeza que acudió a ver las otras cuatro.¹⁴⁸ Más allá de las de Pirandello, se representarían obras de otros cuatro autores italianos: *¡Chúcara!* y *La pequeña* (*La Piccola*), de Massimo Bontempelli, en el teatro Comedia; *Si me das un beso te digo que sí*, de Aldo De Benedetti; *Signorina senza motore*, de Emilio de Martino, en el Cómico; y *Le tre pecore viziose*, de Eduardo Scarpetta, en el Marconi. Respecto de Massimo Bontempelli (Como, 1878-Roma, 1960) hay que destacar que venía del Futurismo y la vanguardia europea y que seguramente no sería un desconocido para García Lorca, puesto que la misma Margarita Xirgú había llevado a la escena madrileña una de sus piezas de mayor resonancia, *Nuestra Diosa* (*Nostra Dea*), que fue estrenada en Madrid en el teatro Fontalba el 3 de diciembre de 1926,¹⁴⁹ con escenografía de Manuel

¹⁴⁷ *La Razón*, 21 de noviembre de 1933, p. 28.

¹⁴⁸ De *El gorro de cascabeles* me ocuparé con detalle en la tercera parte de este capítulo.

¹⁴⁹ Véase M. Martín Rodríguez, “Massimo Bontempelli y la crítica española de entreguerras: nota sobre la recepción de *Nostra Dea* en Madrid (1926)”. *Revista de literatura*, 66 (131): 203-212.

Fontanals y críticas laudatorias de Cipriano Rivas Cherif y buena parte de la crítica madrileña. Muy amigo de Pirandello, Bontempelli también hace con él su gira bonaerense para dar conferencias como miembro del aparato propagandístico del partido fascista italiano y para promocionar su propia obra. La actriz Paulina Singerman, mediante traducción encargada por el autor a Arturo Cerretani, contaría en su repertorio de 1934 con una de las piezas clave de Bontempelli, *Minnie la cándida*.¹⁵⁰ Por otra parte, Bontempelli era, como García Lorca, músico además de escritor: en el teatro Colón se darán audiciones de algunas de sus piezas el 7 de octubre de 1933.¹⁵¹ Y sus conferencias tratan, en general, de grandes figuras de la literatura italiana, como por ejemplo la conferencia sobre Ludovico Ariosto que ofrece en la porteña Sociedad Nacional Dante Alighieri en octubre de 1933.¹⁵² Ahora bien, García Lorca y Bontempelli no llegaron a coincidir en Buenos Aires, como no habían coincidido Federico y Pirandello, ya que el poeta granadino llegó el 13 de octubre y el autor italiano había emprendido viaje a Santiago de Chile el día anterior.¹⁵³ No es fácil identificar el título original de *Si me das*

¹⁵⁰ *La Nación*, 22 de septiembre de 1933, p. 12.

¹⁵¹ *La Nación*, 6 de octubre de 1933, p. 12. El anuncio del concierto decía así: “En el salón dorado del teatro Colón se realizará mañana a las [ilegible] una audición de obras de cámara de Máximo Bontempelli, con el concurso del cuarteto que integran los violinistas Carlos y Osvaldo Pessina, el violista Aquiles Romani, el violoncelista Luis W. Pratesi y el pianista Francisco Amicarelli. El programa es el siguiente: “Dos tiempos” y “Cinco preludios” para cuarteto de arcos; “Tres preludios” en re menor para piano, violín y violoncelo y “Danza” en cinco tiempos para cuarteto de cuerdas y piano.

¹⁵² *La Nación*, 8 de octubre de 1933, p. 8. No está del todo claro si Bontempelli brindó su conferencia el mismo día ocho o el nueve, fecha exacta del cuarto centenario de la muerte de Ariosto.

¹⁵³ *La Nación*, 12 de octubre de 1933, p. 6.

un beso te digo que sí de Aldo de Benedetti,¹⁵⁴ otro de los dramaturgos italianos escenificados en Buenos Aires por las mismas fechas, cuya obra aludida fue estrenada el 21 de octubre de 1933. Emilio de Martino y Eduardo Scarpetta son los otros dos autores italianos de quienes se estrenaron sendas obras. Del primero, *Signorina senza motore*, en el teatro Cómico, representada en octubre de 1933; del segundo, *Le tre pecore viziose*, estrenada en el teatro Marconi el 20 de diciembre de 1933.¹⁵⁵ Es improbable que García Lorca asistiera a estas dos últimas piezas, ya que sus representaciones eran en el original italiano y, hasta donde puedo averiguar, García Lorca no sabía italiano, de modo que quizá pensara que las representaciones podrían hacerse tediosas, a pesar de los valores escénicos de las obras en sí.

El teatro alemán y austríaco-alemán también tenía su representación en la escena porteña del momento. Sin duda el autor de mayor interés aquí es Ferdinand Brückner (Sofía, 1891-Berlín, 1958), pues su pieza *El mal de la juventud* (*Krankheit der Jugend*) fue la primera obra a la que asistió García Lorca en la capital federal, exactamente la misma noche del día de su llegada a Buenos Aires,¹⁵⁶ invitado por Pablo Suero, que había traducido el drama de Brückner. Parece ser que la obra de éste impresionó a García Lorca, que opinaba:

He podido apreciar en un solo espectáculo al público de Buenos Aires, viéndole escuchar con atención y seguir sin escándalo las escenas de “El mal de la juventud” en el Smart. Es admirable. El público de Madrid no hubiera tolerado las audaces escenas de esta obra, por no sé qué

¹⁵⁴ Esta obra sería estrenada en Madrid por Paulina Singerman el cinco de marzo de 1936. Véase *ABC*, 5 de marzo de 1936, p. 42.

¹⁵⁵ Véase las carteleras de teatro de *La Nación* de octubre y diciembre de 1933.

¹⁵⁶ Fue la noche del trece de octubre de 1933, en el teatro Smart.

inferioridad que le impide ponerse en contacto con lo que no sea lo que sus autores acostumbran a darle.¹⁵⁷

Analizaré *El mal de la juventud* en la tercera parte de este capítulo. El mes de octubre de 1933 auspicia la representación de otras dos piezas alemanas: *Juventud de príncipe*, de Wilhelm Meyer-Förster (Hannover, 1862-Heringsdorf, 1934); y *Un día de octubre*, de Georg Kaiser (Magdeburg, 1878-Ascona, 1945). Ambas se ofrecían en el teatro Cómico. Tanto Meyer-Förster como Kaiser (especialmente éste último) venían de las filas del expresionismo alemán, bien asimilado y representado en la escena porteña. También estaba presente en la misma Arthur Schnitzler (Viena, 1862-1931) con *Morcillo*, estrenada el 20 de diciembre de 1933 en el Cómico. Y todavía otros dos autores alemanes que escribían por separado y en colaboración: Franz Arnold (Znin bei Bromberg, 1878-Londres, 1960) y Ernst Bach (Eger, 1876-Munich, 1929) cuya *Sábado inglés en el Paraíso* (*Week-End im Paradies*) se estrenaría en el Teatro Fénix en 1934.

La escena centroeuropea estaba representada por otros dos autores: Frantisek Langer (Praga, 1888-1965) y el autor y compositor Frank Lehár (Komaron, 1870-Bad Ischl, 1948). Del primero se representaba *Un camello por el ojo de la aguja* (*Velbloub uchem jehly*) en el teatro Cómico y del segundo se estrenó la opereta *El país de las sonrisas* (*Das Land des Lächelns*) el 22 de diciembre de 1933 en el teatro Fénix. Si García Lorca no estaba familiarizado con la escena expresionista y sus herederos, Buenos

¹⁵⁷ *Crítica*, 15 de octubre de 1933, p. 11.

Aires era sin duda una buena ocasión para ponerse en contacto con algunos de los hallazgos y evoluciones de ese estilo artístico.¹⁵⁸

En cuanto a autores que escribieran en francés, lo cierto es que durante el tiempo en que García Lorca estuvo en Buenos Aires sólo hubo, al menos reflejados en la prensa del día, dos estrenos de sendas piezas francesas: *Besos perdidos* (*Les baisers perdus*), de André Birabeau (1890-1974); y *El sombrero de paja de Italia* (*Un chapeau de paille d'Italie*), de Eugène Labiche (París, 1815-1888). Ambas fueron estrenadas en el teatro Cómico.¹⁵⁹ Es evidente que el teatro francés contemporáneo no estaba muy representado en la escena porteña, sobre todo teniendo en cuenta que Birabeau era un autor de segunda fila y Labiche un dramaturgo del siglo XIX.

Ahora bien, junto al teatro italiano, es el teatro escrito en inglés el teatro extranjero de mayor extensión en la cartelera porteña, con autores ingleses, irlandeses y estadounidenses, siendo estas dos últimas nacionalidades las más representadas. El único inglés presente en la misma es Frederick Lonsdale (St. Helier, 1881-Londres, 1954) con su obra *Los canarios cantan algunas veces* (*Canaries Sometimes Sing*) puesta en el teatro Cómico, como poco, en octubre de 1933. Lonsdale era un conocido autor de comedias en su país, y *Los canarios cantan algunas veces* es una muestra representativa de su obra cómica, pero en cuanto a su conexión con movimientos de vanguardia como el

¹⁵⁸ Para las fechas, títulos y teatros de todas las obras dramáticas estrenadas o puestas en Buenos Aires a las que me estoy refiriendo, véanse las carteleras teatrales de *La Nación*, meses de septiembre de 1933 hasta marzo de 1934.

¹⁵⁹ No se puede pasar por alto el hecho de que el teatro Cómico llevara a escena tantas obras extranjeras. Era, sin duda, uno de los teatros más influyentes en el gusto dramático porteño, pues ofrecía al público una ventana para asomarse a las más recientes producciones europeas y norteamericanas. En él trabajaba la Compañía Argentina de Teatro Universal, dirigida por Francisco J. Bolla.

Expresionismo alemán o el Futurismo italiano, no es Lonsdale más que un autor moderadamente comercial. Ahora bien, la cartelera bonaerense incluía obras del influyente y admiradísimo estadounidense Eugene O'Neill, y de Ferber y Kaufman,¹⁶⁰ también norteamericanos. De estos últimos, el Cómico puso *Comida a las ocho* (*Dinner at Eight*) en octubre. En cuanto a O'Neill (Nueva York, 1888 – Boston, 1953), hay que destacar que su obra *Ligados* (*Welded*) fue representada en octubre de 1933 por el Teatro del Pueblo, que estaba interesado en ofrecer al público obras fuera del circuito comercial para intentar una renovación de la escena porteña.¹⁶¹ En otras palabras, presentar a O'Neill, como presentar obras alemanas expresionistas o post-expresionistas se convertiría en toda una declaración de principios dramáticos contra las formas anquilosadas que venían desgastándose desde la Época de Oro porteña. De ese modo, es posible que García Lorca se viera atraído por (y que sus amistades literarias le hubieran puesto en contacto con) la iniciativa del Teatro del Pueblo, ya que su Barraca compartía el mismo anhelo de renovación y expansión del teatro hacia las capas populares. Ahora bien, de George Bernard Shaw (Dublín, 1856 – Ayot. St. Lawrence, 1950) se llevó a escena, anunciada, dependiendo del periódico, con los nombres de *El héroe y el soldado* o *El héroe y sus hazañas* (*Arms and the Man*) estrenada en el teatro Cómico entre octubre y noviembre de 1933. De un compatriota suyo, Oscar Wilde, se puso en el Avenida *El abanico de Lady Windermere* (*Lady Windermere's Fan*). No tengo evidencias de la

¹⁶⁰ Edna Ferber (Kalamazoo, Michigan, 1885-Nueva York, 1967) y George S. Kaufman (Pittsburg, 1889-Nueva York, 1961) colaboraron en tres obras: *The Royal Family*, *Dinner at Eight* y *Stage Door*. Kaufman sería conocido por su trabajo como escritor para los hermanos Marx.

¹⁶¹ Para la significación del Teatro del Pueblo, véase el párrafo que dedico a los teatros independientes en 2.1.

asistencia de García Lorca a esta obra pero, al ser representada por el elenco del Avenida, donde se estrenaban sus propias piezas, no resultaría descabellado suponer que el granadino viera la obra del irlandés. Este es un breve panorama del teatro extranjero de habla no hispana en Buenos Aires durante la estancia de García Lorca.

Prestemos atención ahora al teatro español presente en Buenos Aires por esas fechas. En cuanto a clásicos hispanos se refiere, el teatro Onrubia ofrecía desde el 27 de octubre el *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Ahora bien, prácticamente todas las obras españolas eran más o menos contemporáneas. Desde mediados de octubre aproximadamente el teatro Apolo subía a escena dos de las más recientes obras de Pedro Muñoz Seca (*El Puerto de Santa María*, 1879 – *Paracuellos de Jarama*, 1936): *Anacleto se divorcia* (crítica caricaturesca sobre la ley de divorcio que promulgara la Segunda República en España) y *El refugio*. La presencia de Muñoz Seca en las carteleras argentinas con dos obras en el mismo mes es explicable teniendo en cuenta que la astracanada del autor gaditano encajaba muy bien en los modelos de comedia, sainete y grotesco que tanto éxito comercial habían tenido en Buenos Aires desde finales del siglo XIX y que aún en 1933-1934 seguían siendo un reclamo popular para el público masivo de la capital argentina. Igual sucede con el no menos exitoso Antonio Paso (Granada, 1870 – Madrid, 1958),¹⁶² cuya farsa *Los mártires de Alcalá* y cuyo “juguete cómico” *La casa de salud* (escrita en colaboración con Joaquín Dicenta) están en la escena del teatro

¹⁶² No confundir con Alfonso Paso Gil, su hijo. Antonio Paso, granadino como García Lorca, fue uno de los autores españoles más prolíficos del siglo XX, y su producción, si bien abarcaba prácticamente todos los géneros comerciales del momento, se centró en la zarzuela, la revista y las comedias. De ahí su éxito popular en Buenos Aires. Para los géneros populares en Buenos Aires, véase 2.1.

Apolo en octubre y en noviembre de 1933, respectivamente. Lo mismo puede decirse de los hermanos Álvarez Quintero,¹⁶³ cuya presencia en la escena porteña es sustanciosa con tres obras en cartel entre diciembre de 1933 y enero de 1934: *Amores y amoríos*, *El susto* y *Doña Clarines*; y de Guillén y Quintero,¹⁶⁴ con otras tres obras que abarcaron el último cuatrimestre de 1933: *Los caballeros*, *María la famosa* y *Sol y sombra*. En cuanto a los hermanos Álvarez Quintero, una vez más se explica el éxito por la buena fortuna del género chico, el sainete y la comedia costumbrista en Buenos Aires, géneros a los que pertenecen esas tres obras. *Amores y amoríos* se daba en el Apolo en diciembre de 1933, mientras que *Doña Clarines* se estrenó en el Cómico el 16 de enero de 1934. A pesar del andalucismo o localismo de las obras de los hermanos, puede entenderse su popularidad en la escena porteña al incidir en el hecho de que ese localismo, al que estaba acostumbrado el público bonaerense por su conocimiento de la escena española, se enriquecía con dos perspectivas: la del inmigrante o hijo de inmigrantes español que reconocía en las obras un ambiente y unos tipos; y la del porteño acostumbrado a la dicción y temática hispana de buena parte del género chico y el sainete. Lo mismo puede decirse de las obras de Guillén y Quintero, representadas en el Apolo y en el Avenida, bien sujetas a las fórmulas del sainete conocidas en Buenos Aires. Sin duda, los cuatro escritores representaban el teatro de género chico que otros autores, esencialmente argentinos, querían combatir para regenerar la escena y librarla de los lastres del “teatro

¹⁶³ Serafín (Utrera, 1871 – Madrid, 1938) y Joaquín (Utrera, 1873 – Madrid, 1944).

¹⁶⁴ Antonio Quintero (Jerez de la Frontera, 1895 – Madrid 1977) y Pascual Guillén (Valencia, 1891 – Madrid, 1972) fueron famosos por sus comedias, coplas y sainetes.

por horas” y de lo formulaico de los géneros menores perpetuados en el teatro porteño en las tres primera décadas del siglo. Aún así, su éxito popular es indiscutible.

Ahora bien, las tres grandes figuras del teatro español presentes con un destacadísimo número de obras son Eduardo Marquina, Carlos Arniches y Jacinto Benavente. Eduardo Marquina (Barcelona, 1879 – Nueva York, 1949) era ya famoso por sus dramas históricos, de los que la compañía del teatro Avenida estrenaría dos: *Teresa de Jesús* el 11 de noviembre de 1933 y *El monje blanco* la semana del 13 de marzo de 1934. Además, de Marquina, y también en el Avenida, se ofrecen otras dos piezas de ambiente campesino: *Fuente escondida*, estrenada el 6 de enero de 1934 y *Los Julianes*, estrenada el 10 de marzo de 1934. Marquina era, no cabe duda, el as en la manga de la compañía del Avenida, pues, aparte de Pirandello, no hay otro autor que en estos momentos supere al barcelonés en número de obras representadas en esta temporada, ni local ni extranjero. Ahora bien, si hay un autor español que encarna en su obra las exigencias de género más populares y que encaja a la perfección en el marco y el éxito del teatro por horas, la pieza grotesca y el sainete, ese es Carlos Arniches (Alicante, 1866 – Madrid, 1943) de quien el teatro Apolo estrenó *Para ti es el mundo* el 20 de noviembre de 1933 y *Que viene mi marido* el mismo día, mientras que el Avenida le estrenaría *Las dichosas faldas* el 30 de diciembre de 1933. No es difícil imaginar a García Lorca asistiendo a las obras de Marquina, a quien le unía un fuerte vínculo personal, y a las de Arniches, a quien Federico admiraba como dramaturgo. Otro autor de éxito, muy vinculado al teatro Avenida y a la compañía de Lola Membrives, era el ya premio Nobel Jacinto Benavente (Madrid, 1866-1954) del que se ofrecieron tres obras: *La moral del*

divorcio,¹⁶⁵ estrenada el 25 de noviembre de 1933; *La malquerida*, estrenada el 20 de enero de 1934; y *De muy buena familia*, estrenada en el primer trimestre de 1934. Es difícil de precisar, pero seguramente el mayor éxito lo tuviera con *La malquerida*, una de sus piezas menos recientes,¹⁶⁶ más apreciadas y de mayor suceso, muy en la línea del ambiente rural de algunas de las obras de Marquina.

A pesar del prestigio de los autores reseñados, cabe afirmar que las compañías que llevaban teatro español a la escena de Buenos Aires no se arriesgaban demasiado en su repertorio, y se mantenían discretamente en el ámbito del éxito comercial que Muñoz Seca, Marquina, Arniches o Benavente significaban. No hay ni rastro de un dramaturgo como Valle-Inclán. El único autor español más o menos moderno que vio una obra suya repuesta en Buenos Aires en este período fue Gregorio Martínez Sierra (Madrid, 1881-1947) cuya *Sueño de una noche de agosto*, de 1920, se estaba representando en el teatro Cómico en octubre de 1933. ¿Acudiría Federico a ver la obra de quien confió en él y le montó *El maleficio de la mariposa* cuando se iniciaba en el teatro? No es imposible. Sea como fuere, se puede concluir, después de un repaso al teatro español en el Río de la Plata en 1933-1934, que era *Bodas de sangre*, de García Lorca, la pieza más avanzada de todas, ya que supo combinar con total acierto elementos destacados del “teatro menor”,

¹⁶⁵ Al repasar los estrenos de piezas españolas en Buenos Aires no deja de llamar la atención que dos piezas con tema similar tuvieran éxito: tanto *La moral del divorcio* de Jacinto Benavente como *Anacleto se divorcia* de Muñoz Seca trataban el espinoso tema de la nueva ley del divorcio promulgada por la Segunda República.

¹⁶⁶ Fue estrenada por María Guerrero en Madrid en 1913.

tan popular en Buenos Aires por entonces, con una dicción significativa y líricamente vanguardista.¹⁶⁷

Paso a presentar un panorama del teatro local en Buenos Aires, que ofreció un número de obras más o menos similar al de las obras españolas y extranjeras combinadas. En cierto sentido, la escena porteña en el arco 1933-1934 ofrecía una buena muestra de lo que había ido conformándose como tradición teatral bonaerense desde el gaucho *Juan Cuello* de 1890 hasta los últimos experimentos de un César Tiempo o un Zavala Muñiz. En otras palabras, García Lorca tuvo la oportunidad de ver representadas las obras de los autores que habían ido conformando el canon de la escena argentina de las últimas décadas. Así, en efecto, el poeta podría haber comenzado asistiendo a la representación de *Juan Cuello*¹⁶⁸ que estaba ofreciendo en octubre de 1933 el teatro San Martín. Esa pudo ser su oportunidad de experimentar el teatro gaucho, el teatro argentino apegado a la tierra y a los valores gauchescos. Por otra parte, Federico también tuvo la oportunidad de asistir a la obra que había saldado el gauchismo como elemento exterior en la escena:¹⁶⁹ *Sobre las ruinas*, de Roberto Payró (Mercedes, 1867 – Lomas de Zamora, 1928), que se dio en octubre y noviembre de 1933 en el teatro Cómico. De igual modo, el granadino quizá viera sobre las tablas una de las obras de la Época de Oro más decisivas¹⁷⁰ para el teatro del Río de la Plata: *M'hijo el doctor*, de Florencio Sánchez (Montevideo, 1875 – Milán, 1910), el gran autor de la escena rioplatense, estrenada el 17

¹⁶⁷ Para las razones del éxito de *Bodas de sangre* en Argentina, véase el capítulo tres.

¹⁶⁸ *Juan Cuello* había sido adaptada a la escena por Luis Mejía y Podestá y estrenada por primera vez en 1890. Véase Pellettieri, 1990, pp. 18 y ss.

¹⁶⁹ Véase Ordaz, 1957, pp. 90-91; y Castagnino, 1968, p. 103 y ss. *Sobre las ruinas* fue estrenada por primera vez en 1904.

¹⁷⁰ Véase Ordaz, 1957, p. 86 y ss. *M'hijo el doctor* fue estrenada por primera vez en 1903.

de septiembre de 1933 en el teatro Buenos Aires. En el mismo mes y en el teatro Corrientes se estrenaría también *Blasón de fuego*, cuyo autor, José León Pagano (Buenos Aires, 1875 – 1964), era otra de las cabezas visibles de la Época de Oro. De gran renombre también era Vicente Martínez Cuitiño (1887-1964), de quien se daba *La compañía de Sirio* en el Liceo. Y la nómina de autores y obras de dicha Época de Oro que seguían siendo representadas se alarga: *El cabo Rivero*, del influyente Alberto Vacarezza (Villa Crespo, 1886-1959), dada en octubre de 1933 en el Buenos Aires; de Alberto Novión (Bayona, 1881 – Buenos Aires, 1937), *Don Chicho*, estrenada en septiembre de 1933 en el Comedia, y *El vasco de Olavarría*, puesta en el Fénix en octubre. Y, de más allá de la Época de Oro, *El lyniera*, de Enrique Larreta (Buenos Aires, 1875-1961), en noviembre de 1933; *El burlador de mujeres*, de Belisario Roldán (Buenos Aires, 1873 – Alta Gracia, 1922), estrenada en el Cómico el 20 de enero de 1934; *El barro humano*, de Luis Rodríguez Acasuso, dada en noviembre de 1933 en el Fénix. Y, como no podía ser de otra forma, también estaba presente en la escena el encomiado Armando Discépolo¹⁷¹ (Buenos Aires, 1887-1971) con *Amanda y Eduardo*, estrenada el 20 de diciembre de 1933 en el Comedia. Y contemporáneos de García Lorca: Arturo Cerretani (Buenos Aires, 1907-1986), de quien se estrenó en 1934 en el San Martín *El hombre que perdió su nombre*; César Tiempo (Ekaterinoslav, 1906 – Buenos Aires, 1980), con *El teatro soy yo*,¹⁷² puesta en el Smart; Nicolás Olivari (Buenos Aires, 1900-1966), con su *Regreso* en noviembre de 1933 en el Teatro del Pueblo; José María Monner

¹⁷¹ Para ahondar en Discépolo, véase Castagnino, 1968, pp. 140-141, y Pellettieri, 1990, pp. 37-112.

¹⁷² De *El teatro soy yo* me ocupo en la tercera parte del presente capítulo.

Sans (1896-1987) y Román Gómez Masía, que en colaboración compusieron la exitosa *Yo me llamo Juan García*, dada en el Buenos Aires en septiembre y en octubre de 1933; Arnaldo Malfatti (fallecido en 1968) con *Los tres berretines* en el Fénix en 1933 y *Así es la vida*, en el Nacional en 1934; Carlos Goicoechea y Rogelio Cordone, con su *Noches de Carnaval*, en octubre de 1933; *La cruz de los caminos*,¹⁷³ de Justino Zavala Muniz (Melo, 1898 – Montevideo, 1968). Y otras obras también en cartel: *Estudiantina*, de Pelay y Beccar, estrenada en el Sarmiento en septiembre de 1933; *Paja Brava*, de Otto Miguel Clone, en octubre y en el San Martín; *La canción de la felicidad*, estrenada el 20 de noviembre de 1933 en el Apolo; *Nuestra casa no tiene puertas*, en el Liceo en 1933, y *La mujer de barba azul*, en el Cómicó en octubre de 1933, ambas de Carlos Alberto Silva; y, en fin, *Ilusiones del viejo y de la vieja*, de Juan Villalba, estrenada en 1934 en el Fénix.

Ahora bien, podría decirse que el panorama de la literatura dramática llevada a escena en 1933-1934 en Buenos Aires que acabo de reseñar no estaría completo sin considerar el gran número de espectáculos “parateatrales”, por así llamarlos, que triunfaban comercialmente y que quizá García Lorca frecuentara durante su ocio. Este grupo de obras que voy a indicar abarca revistas, espectáculos de variedades, zarzuelas, musicales y demás géneros de entretenimiento.¹⁷⁴ Eran típicos los conjuntos de “postales” o números costumbristas y típicos, especialmente los españoles, muy presentes en la cartelera. Así, tenemos el grupo Postales Españolas, que trabajaba en el Apolo en octubre

¹⁷³ De *La cruz de los caminos* me ocupo en la tercera parte del presente capítulo.

¹⁷⁴ No me ocupo aquí de la llamada música “clásica” o culta, aunque Buenos Aires contaba con una de las más prestigiosas casas de música y ópera del mundo, el Teatro Colón, que durante la estancia de García Lorca ofreció grandes espectáculos, como el ballet de Igor Stravinsky *Le baiser de la fée*, estrenado el 21 de octubre de 1933, o *Les Noces*, llevado a escena por Bronislava Nijinska a partir del 18 de octubre de 1933.

de 1933 con el espectáculo *Mujeres de España*; o el conjunto Nuevos Tapices Españoles, muy activo, con *La feria de Sevilla*, de Salvador Valverde y *Hechizos de España*, de José M. Coco, ambos estrenados el 22 de noviembre en el Mayo. El mismo conjunto ofrecería al público su *Ópera flamenca*¹⁷⁵ y *Los Tapices en París* en el mismo teatro y el mismo mes. Es evidente que este tipo de espectáculo necesitaba renovarse con mucha frecuencia para mantener la fidelidad de unos espectadores que sólo buscaban un plano entretenimiento. Otro género español que también causaba furor era la zarzuela. Ejemplo de su popularidad era la Compañía Española de Zarzuela Ferré-Miret, que estrenó, el 9 de enero de 1934 y en el teatro Bataclán, las zarzuelas *Los de Aragón*, *Las estrellas* y *Maruxa*; el 10 del mismo mes, otras tres zarzuelas: *El santo de la Isidra*, la archipopular *La verbena de la paloma* y *Al dorarse las espigas*; y el 13 de enero, esta vez en el Mayo, otras tres: *La fiesta de San Antón*, la conocidísima *La Gran Vía* y *La Dogaresa*. Y, finalmente, había al menos otras dos compañías dedicadas a géneros españoles, como la Compañía Avenida de zarzuela y opereta, que llevó a escena *Doña Francisquita*, y la Compañía de revistas españolas del Apolo, que estrenaron su espectáculo *Las Vírgenes Paganas* en ese teatro el 11 de enero de 1934.

Ahora bien, si la zarzuela y la estampa españolas eran populares en Buenos Aires, lo mismo puede decirse de las compañías italianas como la Compañía lírica italiana, que puso en las tablas *El barbero de Sevilla*, estrenado el 1 de diciembre de 1933 en el Coliseo, y *Fra Diavolo*, estrenada al día siguiente. De igual forma destacaba la Compañía

¹⁷⁵ Con el título de *La ópera flamenca* se celebraba en el Teatro Mayo un concurso de cante jondo, hecho que nos alerta sobre la gran afición del público porteño al cante español, seguramente debido a la presencia en la ciudad de un gran número de inmigrantes españoles.

italiana Canzone di Napoli, Costa y Lombardo con su espectáculo *Scunizza*, estrenado el 9 de enero de 1934, así como el famoso cantante Spadaro, con su número de canciones inglesas, francesas e italianas, que se presentó en el teatro Broadway el 15 de diciembre de 1933. Sin olvidar la Compañía cómica Marcelo Ruggero con su obra *El metejón de Fioravanti*, estrenada el 9 de enero de 1934 en el Sarmiento.

Pero el tipo de espectáculo de más oferta era la revista de variedades, en ocasiones subida de tono. Destacaban Romero y Bayón Herrera con las revistas *Buenos Aires nudista* y *Las nenas piden más*, en cartel, cuando menos, durante noviembre de 1933; Alberti y Bronenberg con *El dancing flotante*, puesta en noviembre y diciembre de 1933; el conjunto Rafael Buonavoglia con su revista, estrenada el 8 de diciembre en el San Martín; la compañía de Lolita Cortés con *El casino está que arde*, estrenada el 22 de diciembre en el Casino; las Revistas Casino de París con los espectáculos *La gran feria del desnudo* y *Las estampas picantes*, estrenadas en el Smart el 4 de enero de 1934, y con *El amor a media luz*, estrenada el 9 de enero en el mismo teatro; la Compañía de revistas Folies Bergere con *Desnudos artísticos* y *Del Folies al Ateneo*, estrenadas en el Ateneo el 13 de enero de 1934; la Compañía Pissano-Bonatti Revistas con nada menos que tres piezas en un mismo estreno el 20 de enero de 1934 en el Variedades: *El Cantar de los Cantares*, *Vampiresas* y *Se destapó la heladera*; y, en fin, otros espectáculos cercanos al género, como *Noches de carnaval, la obra de las mil carcajadas*, por la Compañía de Paulina Singerman, dada en el Fénix desde el 13 de enero de 1934; *Si yo fuera millonario*, de Botta, Rada y Ballerini en el Smart; *Buenos Aires de ayer*, dirigida por José Antonio Saldías en el Corrientes a finales de octubre de 1933; y, para concluir, un

espectáculo único en la escena porteña del momento: *Fata Morgana, genial transformista, imitadora, fantasista, enciclopédica, en su opereta*, estrenada el 11 enero de 1934 en el Marconi. Este es, al cabo, el panorama completo¹⁷⁶ de la oferta escénica que se le brindó a García Lorca durante su estancia en Buenos Aires.

2.3. Obras a las que García Lorca asistió en Buenos Aires. En este apartado sólo me centro en las obras que sabemos a ciencia cierta que García Lorca vio en Buenos Aires. Es mucho más que probable que asistiera a otras, pero no nos quedan testimonios o constancia de cuáles piezas atrajeron a Federico, ni tenemos prueba documental de su asistencia en ellas. Por tanto comenzaré por la primera que vio, ya en la ciudad del Plata.

2.3.1. *El mal de la juventud*, de Ferdinand Brückner. *El mal de la juventud (Krankheit der Jugend)*, compuesta en 1926 por Ferdinand Brückner, fue estrenada en Buenos Aires el viernes 13 de octubre de 1933 en el teatro Smart. Pablo

¹⁷⁶ Y, para completarlo de verdad, algunos otros espectáculos de los que no he encontrado mayor noticia pero que aparecían en las carteleras de esas fechas: *La divina Beatriz*, de Rafael José de Rosa y José Américo Bugliot, segunda mitad de octubre de 1933 en el Cómico; *Luces de España*, de Hilario Flores Quintana, segunda mitad de octubre de 1933 en el Mayo; *Lluvia de millones*, de George Barr McCutcheon, segunda mitad de octubre de 1933 en el Cómico; *La dama blanca*, de Zorzi y Benedetti, segunda mitad de octubre de 1933 en el Cómico; *El embrujo del crimen*, de Cenzato, noviembre-diciembre de 1933 en el Apolo; *La vampiresa de Puente Alsina*, de Curotto y Beccar, noviembre de 1933 en el Sarmiento; *Los hombres grises*, de Martin Farvin, finales de noviembre de 1933 en el Teatro Proletario; *Jesús Salvador y la Santa Navidad*, de Moschino, estrenada el 22 de diciembre de 1933 en el Ópera; *¡Que no lo sepa Margot!*, de Julio F. Escobar y Carlos Nunziata, 8 de enero de 1934 en el Fénix; *Teatro israelita. El loco*, el 13 de enero en el Excelsior; y, en fin, *Tu boca*, de Maurice Yvain (1891-1965), el 4 de enero en el Comedia.

Suero, periodista y entusiasta de García Lorca, la había traducido al castellano¹⁷⁷ e invitó al granadino a asistir a la obra el mismo día de su llegada a Buenos Aires. He recogido dos reacciones de García Lorca a la obra:

He podido apreciar en un solo espectáculo al público de Buenos Aires, viéndole escuchar con atención y seguir sin escándalo las escenas de “El mal de la juventud” en el Smart. Es admirable. El público de Madrid no hubiera tolerado las audaces escenas de esta obra, por no sé qué inferioridad que le impide ponerse en contacto con lo que no sea lo que sus autores acostumbran a darle.¹⁷⁸

Y, dos años más tarde y desde España:

Encontré que hay un gran público ávido de teatro. Un público admirablemente respetuoso. Asistí al estreno de una obra traducida por Pablo Suero, el crítico de *Noticias Gráficas*, que este público de gente ñoña e hipócrita que se las da de moralista entre nosotros, no la hubiera dejado pasar de la segunda escena.¹⁷⁹

Es evidente el impacto que la obra tuvo en el ánimo de García Lorca. Me acercaré a ella. *El mal de la juventud* consta de tres actos, que tienen lugar en el salón y habitaciones de una pensión de estudiantes de medicina. Todos los personajes, a excepción de la criada, Lucy, son estudiantes o médicos: Marie, Desiree, Irene, Petrell, Freder y Alt. La acción transcurre en Viena, en 1923. Al principio del primer acto aparecen Marie y Desiree, la primera limpiando el lugar y la segunda preparándose para tomar un examen de la carrera. Marie tiene una relación sentimental con Petrell, un personaje del que durante toda la obra se destaca su falta de personalidad: Marie cuida de él como si fuera una madre y él vive de ella, de su dinero, sus regalos y sus cuidados, mientras él sueña con

¹⁷⁷ No me consta que Suero tradujera la pieza de su alemán original. Puede que, como era costumbre, la vertiera al castellano desde el francés.

¹⁷⁸ *Crítica*, 15 de octubre de 1933, p. 11.

¹⁷⁹ *La Voz* (Madrid), 18 de febrero de 1935. Recogido en Pellettieri, 2006, p. 135.

hacerse escritor. Desiree, quien dice estar enamorada de Marie, mantiene una relación con Freder. Es éste el personaje sobre el que parece girar la acción, ya que influye en casi todas las decisiones que toman los otros personajes, es el motor de las acciones principales del drama y está en conocimiento de todas las relaciones, públicas u ocultas, de los demás. Así, Freder sabe que Petrell está engañando a Marie con Irene, una mujer frígida que tiene una profunda y marcada conciencia de clase obrera, que siempre critica a Desiree por ser la hija de un duque y por obtener lo que quiere a través de su condición de mujer. De ese modo, Freder revelará a Marie, entre el primer y segundo actos, el idilio entre Petrell e Irene. Al mismo tiempo, Freder seduce a Lucy, a la que obliga a robar unos pendientes y guardarlos para él. Todo este primer acto está dedicado a exponer o apuntar los conflictos que los personajes tienen consigo mismos y con los demás. En el segundo acto, Marie y Desi están bailando, y no dejan de coquetear la una con la otra. Es entonces cuando nos enteramos de que Petrell ha enviado una carta a Marie para romper con ella, después de que Freder destapara la relación entre Petrell e Irene. De igual forma, nos enteramos de que Desiree ya no conecta con Freder. Desi no deja de reflexionar sobre la muerte, y piensa en morir mientras hace el amor con Freder, pidiéndole que la asesine, aunque la chica aún no se ha atrevido. En esto, aparece Irene, que viene en son de paz a hablar con Marie y a ofrecerle la amistad de Petrell y de ella misma. Marie la tilda de hipócrita, la fuerza a quedarse, la violenta y la ata del pelo a la pata de un armario. Sale a buscar a Petrell. Irene se queda intentando soltarse y en eso aparece Freder, que se burla de ella hasta que ésta se libera y se marcha. Por otra parte, Freder se encuentra en la escena con Lucy, a la que ayuda a maquillar y a vestirse con ropa y aderezos de Desiree,

quien se está enterando de todo desde su habitación con el conocimiento de Freder. Desi sale y Lucy, azorada, se marcha. Llegan de la calle Marie y Petrell, y tienen una discusión durante la cual Petrell llega a creer que Marie ha hecho algo malo a Irene, mientras que Marie se va saliendo de quicio poco a poco hasta que Petrell se marcha y, al final del acto, aparece Desi, que la consuela, se besan apasionadamente y se van a la cama juntas. Al principio del tercer y último acto, hay una tertulia a la que asisten Alt, Freder, Marie y Desiree. Hablan frívolamente de algunas cosas. Por ejemplo, Desi está en contra del matrimonio y prefiere ahogarse. Alt la replica diciendo que suicidarse pone en peligro a los demás. Toda la conversación es existencial y dolorosa. Se descubre que Marie y Desi han dormido juntas, pero Desi dice que Marie no vale para ello y Marie dice que necesita la ilusión de un hombre. Ya no les preocupa su carrera ni convertirse en doctoras. En esto, entra Lucy y tiene un largo parlamento con Desi, a la que ya no odia porque Freder y Desi ya no están juntos. Ahora bien, resulta que Freder ha empujado a Lucy a la prostitución (de ahí el maquillaje del segundo acto) y Lucy, satisfecha con ello, se lo cuenta todo a Desi de la manera más ingenua. Desi decide “caminar las calles” con Lucy, ya que dice querer ser, literalmente, una puta y buscar lo desconocido, los hombres más sucios. Marie intenta detenerla porque además está celosa, pues Desi le dice que no podría volver a dormir con ella. En fin, Marie impide que Desi se marche. Desi desiste y se va a su habitación. Después, tiene lugar una conversación entre Alt y Marie. Alt dice que Desi sabe que todo decepciona. Alt se marcha. Desi vuelve y ella y Marie, reconciliadas, se besan. Desi le pide que mueran juntas porque ya lo sabe todo sobre la vida. Hay un tira y afloja: Desi le pide Veronal para suicidarse a Marie, que se niega

pero, para reconfortarla, le dice que se lo dará. Marie la lleva a la cama. Aparece Freder y habla con Marie, que le explica que Desi quería irse con Lucy y las prostitutas, pero Freder afirma que Desi tiene una fuerte voluntad pero poca resistencia, una desafortunada mezcla. En fin, el final del tercer acto es una larga conversación entre Marie y Freder en que se revela que éste le suministró gran cantidad de Veronal a Desi para suicidarse. Cuando Marie quiere entrar en la habitación de Desi es demasiado tarde. El final, en cierto modo anticlimático, ocurre cuando Freder dice a Marie que ella no tiene otra salida que ser burguesa, ya que no se habría atrevido a suicidarse.

Este es, en resumen, el argumento de la obra. No es difícil distinguir en ella el modelo de presentación, nudo y desenlace típicos en tres actos. *El mal de la juventud* no es innovadora en temas de construcción dramática. Ahora bien, se trata de una pieza generacional, es decir, una obra que refleja el estado moral de toda una generación y que ésta acepta como tal, en este caso la joven generación alemana de posguerra. De ahí el éxito de la pieza en su contexto temporal y espacial. ¿Qué es lo que impresionó a García Lorca? ¿Qué tenía para provocar al público español y para que este “no la hubiera dejado pasar de la segunda escena”? Lo impactante de la obra de Brückner reside en su temática, en sus personajes, en su comportamiento y en cómo se relacionan éstos entre sí. Hay que destacar, en primer lugar, que los personajes no tienen futuro o, si lo tienen, consiste en convertirse en doctores en medicina y llevar una vida burguesa. Es este hecho ante el cual se revelan, sobre todo Desiree y Freder. Para la primera: “Childhood is the only thing worth living” (Brückner, 1989, p. 12) y, por tanto, la juventud es la edad en que acaba la niñez y empieza el desengaño de la vida. Hay en casi todos los personajes un sentimiento

de ahogo al vivir su juventud. La obra de Brückner está preconizando el existencialismo. Ninguno de los personajes cree realmente en el futuro, y de ahí sus actitudes irónicas, sarcásticas y de derrotada suficiencia. De ahí que Desiree y Freder no confíen en la profesión médica como una salvación,¹⁸⁰ y que la primera quiera irse con las prostitutas, mientras que la frívola Irene, enemiga de Desi, afirme: “I’m serious about my profession, that’s all. Women who study can’t be whores at the same time. It sullies the name of the medical profession” (Brückner, 1989, p. 24). En otro momento, Irene afirma, hablando sobre Desiree: “we all know what’s in her mind. Any prostitute on the street is preferable. At least she’s honest about what she does” (Brückner, 1989, p. 23). Esta apreciación de la prostitución habría sido escandalosa sobre un escenario español, según García Lorca. Y no se puede pasar por alto que a Federico le habría interesado sobremanera la vertiente lesbiana de la obra, que pone en relación la obra de Brückner con dos obras que el granadino había quizá conocido en España, como *Un sueño de la razón* de Cipriano Rivas Cherif, estrenada en la Sala Rex de Madrid a principios de 1929, y una obra de Edouard Brouet, *La prisionera*, de 1926, estrenada en Vigo.

Ahora bien, lo que conecta *El mal de la juventud* con obras como *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba* es la existencia de mujeres fuertes que luchan por lo que quieren. Tanto Irene, de familia pobre, estudiante inflexible que cree en la

¹⁸⁰ He aquí el que quizá sea el párrafo más importante de toda la obra. Se trata de Irene hablando: “Young people don’t have to be accused. They’re capable of anything. It’s not enough to merely emerge from the battle of adolescence relatively unscathed; you have to win it hands down. [...] Awakened youth, lost on life’s highways, are in imminent danger of their lives. And we aimless, post war generation –youth itself becomes a sickness.” (Brückner, 1989, 53) He aquí la gran paradoja de *El mal de la juventud*: sus protagonistas son médicos o estudiantes de medicina y no pueden curarse de su enfermedad: la de una juventud sin sentido.

medicina y su oficio como salvación de la mujer, como Desi, que no puede aceptar los convencionalismos de su futuro, son mujeres que están en lucha con el ambiente que las rodea, con las expectativas de la sociedad para con ellas. Pensemos en cómo Desi, que no tiene fuerza de decisión suficiente para hacerse prostituta, conecta con Adela, la hija de Bernarda. Ambas resuelven su propio futuro pero, al verse frustrado éste, ambas acaban suicidándose. Es de destacar que las dos muertes, la de Desi y la de Adela, tienen lugar fuera de la escena mientras los testigos de esas muertes intentan cambiar o tergiversar la decisión que las condujo al suicidio: en el caso de Desi, el hastío de vivir una vida controlada; y en el caso de Adela, la no aceptación de un futuro ajeno a su propio deseo. Y no nos olvidemos de Lucy, la sirvienta, que acepta convertirse en prostituta como salida a su presente gris. Es eso lo que, a sus ojos, le granjea el amor de Freder. En cuanto a Adela, recordemos sus propias palabras: “yo me iré a una casita sola donde él me verá cuando quiera, cuando le venga en gana” (García Lorca, 1969, p. 421). Y: “me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado” (García Lorca, 1969, 421). Como se ve, tanto la prostitución como el adulterio son dos formas de vida marginal que, a juicio de quien las adopta, constituyen una forma de liberación frente a la sociedad establecida.

Por otra parte, frente al desencanto irónico de Freder para con la vida, Marie le pregunta: “Why don’t you go and hang yourself?” (Brückner, 1989, p. 15). A lo largo de la obra de Brückner, las alusiones al suicidio o la muerte son frecuentes, y apuntan al suicidio final de Desiree. Es demasiado afirmar que García Lorca se inspiró en el suicidio de Desi para escribir el de Adela. No obstante, asistir al suicidio de Desi, un personaje

joven y bello que en teoría lo tendría todo para ser feliz, debió causarle una profunda impresión. En fin, Irene afirma: “Awakened youth, lost on life’s highways, are in imminent danger of their lives” (Brückner, 1989, p. 53). Y: “Youth is a tumour. Youth is latent proximity to death” (Brückner, 1989, p. 31). Por eso se suicida Desi y por eso se suicidará Adela, porque la juventud insatisfecha no contempla el paso del tiempo como solución a la angustia de vivir, sino que la misma fogosidad de la vida les impulsa a la muerte. Y, si ésta no llega, la vida se convierte en una espera de inanidad: así en el caso de Marie, que no se atreve a morir junto a Desiree, y en el caso de Rosita de *Doña Rosita la soltera*, que jamás toma cartas en el asunto de su propia felicidad.

Otro posible motivo para explicar lo escandaloso de la obra es la actitud de las mujeres hacia sí mismas y hacia los personajes masculinos. A excepción de la criada, Lucy, que parece ser manejada por Freder a su antojo, todos los caracteres femeninos tienen ideas rompedoras acerca del papel de la mujer en la sociedad. Así por ejemplo Marie, que bien pronto en la obra afirma: “It’s always boring if you don’t love the man” (Brückner, 1989, p. 10). Esta misma idea la pone García Lorca en boca de la vieja 1ª de *Yerma*: “Los hombres tienen que gustar, muchacha” (García Lorca, 1969, p. 314). O cuando la misma Marie le pregunta a Desiree qué es lo que necesita una mujer, ésta le responde que sólo las mujeres saben lo que necesitan las mujeres. Esta afirmación contraviene todo el modelo patriarcal de la sociedad hispana en que el hombre, ya bien sea en calidad de marido o de padre, decide el futuro de la mujer y determina lo que una mujer puede hacer o no, lo que puede desear o no. En las piezas de García Lorca abundan las mujeres que con sus actos coinciden con Desiree en aquella afirmación. Es el caso de

la Novia de *Bodas de sangre*, de Yerma, de la vieja que aconseja a Yerma, de Adela y de la hija de la Librada, la mujer en *La casa de Bernarda Alba* a quien el pueblo entero asesina al final del acto segundo. Ahora bien, la auténtica heroína en este sentido es Adela. La Novia de *Bodas* regresa a la casa de su suegra; Yerma, aunque mata a su marido, no es capaz de alterar más el orden social pues, al asimilar que ha matado a su hijo matando a su marido está negándose la posibilidad de buscar otro hombre con quien colmar su deseo; Doña Rosita es demasiado pasiva... Sólo Adela contraviene la autoridad de su madre y de la sociedad mediante su rebelión sin vuelta atrás al suicidarse. Y, en otro orden de cosas, es imposible no mencionar, como he apuntado más arriba, la presencia de la homosexualidad en la obra de Brückner. No sólo Marie y Desiree mantienen una relación sexual, sino que el espectador es testigo de ella sobre las tablas, pues al menos en dos ocasiones entre el acto segundo y el tercero ambos personajes se besan apasionadamente frente al público. Este tratamiento tan explícito de un tema que debió afectar indeleblemente a García Lorca supone un límite al que el granadino jamás llegaría en su teatro "posible".

Pero *El mal de la juventud* también destaca porque sus personajes masculinos parecen estar, en mayor o menor medida, de acuerdo con la idea de una mujer liberada. Así, Freder le dice a Lucy que tenga valor cuando desee algo. O cuando Petrell le dice a Irene que sólo porque una mujer sea receptiva a un poco de ternura no significa que sea una prostituta. En este sentido, no encontramos en las piezas de García Lorca ni un solo hombre de quien podamos decir que acepta la idea de una mujer en libertad de decisión, como no sea el Tío de *Doña Rosita la soltera*. Esto se debe en parte a las profundas

diferencias entre la sociedad española del medio rural y la urbana de la Viena de los años veinte. Y aún así, a pesar de la diferencia en el contexto, tanto en Brückner como en García Lorca hallamos el mismo tema: la frustración de la existencia, especialmente en la juventud que, si para el vienés se trata de la edad en que el ser está desnortado y los deseos empiezan a flaquear, es para el granadino la edad de la fertilidad y de la consumación del placer, ambos frustrados por causas sociales en todos sus dramas a partir de *Bodas*. Y, en fin, ahora podemos explicarnos cómo esta obra señera de Brückner quedó fija en la memoria dramática de García Lorca: la fuerza de sus personajes, la resolución y libertad de Desiree, la intransigencia de Freder, el suicidio final, el tratamiento abierto de la sexualidad, el modelo de mujer independiente, todo ello lo atesoraría el poeta español en su haber teatral.

2.3.2. *El gorro de cascabeles*, de Luigi Pirandello. García Lorca asistió a una representación de *El gorro de cascabeles* en el Teatro Comedia de Buenos Aires el 20 de noviembre de 1933. Uno de los motivos de sus asistencia fue que la obra estaba siendo interpretada por un amigo suyo y de Lola Membrives, el actor Luis Arata, deduzco que en el papel de Ciampa. *El gorro de cascabeles* no era sin embargo una novedad, ya que había sido estrenada por primera vez en 1916. No obstante, tuvo un cierto éxito en Buenos Aires: para el 17 de septiembre de 1933 la obra alcanzaría las cincuenta representaciones.¹⁸¹ Obra breve compuesta en dos actos, es un ejemplo del género

¹⁸¹ *La Nación*, 17 de septiembre de 1933, p. 11. La obra, según Amores de Pagella, había sido estrenada en el Comedia el primero de septiembre de 1933 en presencia del mismo Pirandello, que alabó la actuación de Luis Arata en el papel principal.

grottesco de Pirandello. Su estructura bipartita recuerda la de *La zapatera prodigiosa*. He aquí una sinopsis. En el primer acto, nos encontramos a la señora Beatriz, que sospecha que su marido, dueño de un banco, la engaña con Nina, la mujer de Ciampa, uno de los empleados de su marido. Una chamarilera llamada La Saracena se ofrece a ayudar a Beatriz a dar una lección a su esposo. Para ello, envían a la criada de Beatriz, Fana, a buscar al Magistrado de la ciudad mientras que La Saracena en persona quiere ir en busca de Ciampa, de quien Beatriz sospecha que es consentidor. El señor Fiorica, marido de Beatriz, se encuentra de viaje y regresará al día siguiente vía Palermo, donde, según La Saracena, comprará un collar como regalo para Nina. En esto, llega Fifí, hermano de Beatriz, y La Saracena se despide. Al parecer, Fifí tenía deudas de juego que fueron abonadas por Beatriz, que empeñó para ello unos pendientes y una pulsera. Fifí critica a La Saracena, pero Beatriz la defiende alegando que los hombres de la ciudad la odian porque conoce todos sus trapos sucios, y fue a través de ella que Beatriz empeñó sus joyas en Palermo. Beatriz alega que necesita el dinero de vuelta para desempeñar los pendientes y la pulsera para dar una bienvenida a su marido como él se merece. De ahí que le haya pedido el dinero a su hermano y que justifique a La Saracena. Llega Ciampa, y Beatriz ordena a Fana que vaya a buscar al Magistrado. Fifí está intrigado con los planes de su hermana. Con Ciampa tiene lugar una conversación en que éste muestra sus ideas sobre la mujer: tiene a la suya bajo llave. Ciampa demuestra su ingenio, descubre alguna intención oculta en Beatriz y le ruega que ajuste sus pensamientos y sus palabras con la metáfora de que todos tenemos un instrumento con tres cuerdas: la del civismo, la del intelecto y la de la locura, y hay que ajustarlas a las circunstancias. También afirma

Ciampa que todos somos marionetas y que, además, creamos nuestra propia marioneta ante la sociedad y exigimos respeto para la misma. Un ejemplo: la marioneta de Beatriz es una que es esposa y, aunque ella no está satisfecha con su matrimonio, exige de la sociedad que la considere como tal. En fin, Beatriz encarga a Ciampa que viaje a Palermo a desempeñar unos objetos y a comprarle un collar con pendientes que, según Beatriz, una amiga suya ha adquirido y ella quiere tener el mismo para sorprender a su marido. Ciampa, receloso, le pide a Beatriz que acoja a su mujer durante su ausencia, a lo que Beatriz se niega. Ciampa la convence de que al menos guarde las llaves de su casa y del banco. Ido Ciampa, Beatriz convence al Magistrado para que la ayude a formular una denuncia contra su marido, ante lo que Spano, el Magistrado, se muestra receloso, aunque acaba aceptando y planean una celada para descubrir a Fiorica con la mujer de Ciampa. El acto termina con la partida de Ciampa para Palermo. Al principio del acto segundo Assunta, la madre de Beatriz, y Fifí se presentan en casa de ésta para acusarla de haber arruinado su reputación, ya que Fiorica y la mujer de Ciampa han sido detenidos. Beatriz insiste en que ha sido Fiorica el responsable, y ahora se siente libre. En esto llega Spano para disculparse con la familia de Beatriz y para explicar lo sucedido: Fiorica y la Nina son inocentes, todo ha sido un malentendido. Fiorica no traía de Palermo un collar para Nina, sino regalos para su mujer. Aparece Ciampa, trayendo los objetos que le encargó Beatriz y con el propósito de preguntarle la razón de su desatino y el por qué de haberle puesto en ridículo frente a toda la ciudad que, al ser detenida su mujer, le juzgan cornudo. Beatriz no sabe disculparse, y Ciampa amenaza con asesinar a su mujer y a Fiorica. Ante el asombro de todos, Ciampa dice que sólo quedaría una alternativa: que Beatriz actúe

frente a la ciudad como si estuviera loca, como un bufón con gorro de cascabeles que grita y que pude decir las verdades porque nadie le hace caso. Y, para sorpresa de Beatriz, todos están de acuerdo con Ciampa en que debe recluirse unos meses en un manicomio para que así nadie piense que en realidad Fiorica y Nina tuvieron un idilio. Beatriz, atónita, no sólo parece acceder, sino que muestra signos de estar verdaderamente trastornada. Así concluye la pieza.

Aunque en principio parece muy difícil relacionar esta obra con la producción de García Lorca, hay al cabo ciertas ideas y caracteres en *El gorro de cascabeles* que van a emerger en el teatro de Federico. Creo que la idea más sobresaliente de la pieza de Pirandello está contenida en un parlamento de Ciampa en el primer acto de la obra:

We are no more than puppets for whom God pulls the strings. A puppet, I; a puppet you; puppets, the whole lot of us. And it doesn't end there-although, heaven knows, it should be enough to be born puppets by Divine decree. No, Signore. Each of us is also encumbered by a puppet of his own making: a puppet which is supposed to represent what he is, or believes himself to be. And herein lies the source of all the discord in our lives. Because, Signora, every puppet wants to be respected-not so much for any qualities of merit it may harbor within, as for the role it feels obliged to play without-before the rest of the world. Yet, how many of us are ever content with these roles? Each one of us-were he confronted by his own puppet-would surely spit in its face. But just let some other person try it! From others, we demand respect. (Pirandello, 1974, pp. 26-27)

Así, esa marioneta, ese títere individual se convierte en la imagen social de cada personaje. Y se trata de la imagen que sostiene el honor, pues he aquí otra idea central de la obra: el mantenimiento de una honra absolutamente limpia. Y si para Beatriz su marioneta es una mujer casada, para Rosita en *Doña Rosita la soltera* su títere es el de la mujer soltera pero comprometida, ya que a pesar de la evidencia de su estado rehúsa buscar otro novio que no sea su primo. De una forma más brutal el títere de Bernarda

Alba y el de sus hijas es el de una familia de luto. Pero a veces algunos personajes se niegan a sostener su marioneta. Es el caso de Yerma, que no acepta su títere de esposa conformada y se rebela contra el origen de su opresión, es decir, el control de su marido sobre su honestidad, ya que Juan, lo mismo que Ciampa en *El gorro de cascabeles*, considera que la mujer debe estar encerrada en la casa. Yerma es, en este sentido, heredera de la Soledad Montoya del *Romancero gitano*, pues sale a buscar su "persona"; en otras palabras, sale para derribar su marioneta y vivir según su verdadero rostro. También lo es Adela, que apenas soporta su títere de hija menor de luto y se viste de verde y mantiene relaciones con el prometido de su hermana mayor contraviniendo todas las normas establecidas, todas las marionetas, manejadas por su madre. En el caso de Adela esta violación social es doble, pues no acepta su marioneta controlada por Bernarda, pero tampoco tolera ser un títere de Dios o el Destino y por eso se suicida. En otra clave, mucho más cercana a la naturaleza grotesca de *El gorro de cascabeles*, tampoco la Zapatera de *La zapatera prodigiosa* acepta el papel que la norma moral de su entorno reclama de ella. Y es muy revelador que el Zapatero vuelva a su casa vestido de titiritero y represente su propio caso en la ficción, mediante la cual se expone la tensión de su matrimonio, y la Zapatera se acerca a la verdad de su marido. Y, en fin, en *El gorro de cascabeles*, la aceptación de que todos somos marionetas y, a la vez, creadores de marionetas conlleva una fe en la honra individual como garantía del honor familiar. Existe una tensión entre estas dos fuerzas: la honra entendida como realización personal y la honra entendida como regulador social y familiar. Ambas chocan en prácticamente todos los dramas de García Lorca. Igual que en la obra de Pirandello Beatriz pretende

obtener su propia libertad enfrentándose a la idea del honor familiar, en *Bodas de sangre* la Novia y Leonardo, al dejarse llevar por la pasión, están cortando los hilos familiares que manejaban sus respectivas marionetas; Yerma no se conforma con pertenecer al grupo de mujeres a las que la providencia no dota de descendencia y, así, pretende, infructuosamente, cortar los hilos que la unen a su destino; y en *La casa de Bernarda Alba*, ni Adela, por los motivos explicados más arriba, ni Martirio, al no aceptar la realidad de que el Romano no la querrá a ella jamás y de que se trata del novio de Angustias, se conforman con su títere. La única que parece no ofrecer resistencia a esta pasividad que conlleva la aceptación de la marioneta es Rosita en *Doña Rosita la soltera*, pues sólo mediante las palabras, y no los actos, se rebela muy tímidamente, sin ser capaz de cortar los hilos.

Ahora bien, centrémonos en el personaje de Beatriz, ejemplo de cazador cazado. Pirandello configura su carácter como pasional, arrebatado, vehemente, exaltado. Al principio el espectador-lector se apiada de la pobre mujer que parece estar sufriendo el engaño de su esposo. Pero, a medida que avanza la obra, y Pirandello opone a Beatriz el personaje masculino de Ciampa, la mujer va siendo despojada de razón, sentido y hasta de la simpatía del público, pues se la acusa de la deshonra de tres entes imbuidos en la cultura patriarcal: de su marido, de su familia y de Ciampa. Y, para que la buena fama de éstos se restablezca, Beatriz es obligada a aceptarse como loca, una nueva marioneta que la sociedad le va a imponer, pues debe ser ella el chivo expiatorio de la honra de todos los que la rodean. Al cabo, la imagen que forma Pirandello de Beatriz es la de un ser inconsecuente, irreflexivo, rompedor de la paz que genera la honra. No se trata, desde

luego, de una heroína, pero sí de una mujer en el margen, como las protagonistas lorquianas. Así, en el segundo acto Beatriz exclama: “Reputation be hanged! I don't care about reputation! All I care about is getting out of this house and never seeing him again. The sooner, the better! I started packing yesterday” (Pirandello, 1974, p. 42). Así, como Yerma y como Adela, Beatriz es capaz de trascender el convencionalismo de la honra para conseguir su propia realización y libertad. Aunque la gran diferencia entre Beatriz y los otros dos personajes es que ésta acaba siendo ridiculizada, según la máxima de Ciampa: “Signora, I act according to this principle: wives, sardines and anchovies- Sardines under oil, anchovies under brine, and wives under lock and key” (Pirandello, 1974, p. 21). García Lorca sabría tomar el modelo de éste personaje femenino pirandelliano y hacer de él un alegato a favor de la mujer como individuo de libre decisión, que choca con lo establecido y que, a pesar de ser derrotado, queda ennoblecido por su voluntad de acción. Y, para terminar, hay que señalar otro dos puntos de conexión entre *El gorro de cascabeles* y García Lorca. Tanto la obra de Pirandello como los dramas de García Lorca están ambientados en un contexto muy similar. En el caso del italiano, la acción tiene lugar en una pequeña ciudad del interior de Sicilia, mientras que las obras de García Lorca se desarrollan en el entorno rural andaluz. En ambos espacios la dimensión de los principios de honra y casta es equiparable y, por tanto, también lo es la lucha, por parte de las protagonistas de ambos autores, contra los principios sociales establecidos. No resultaría extraño poner en labios de Bernarda Alba las palabras de Assunta, la madre de Beatriz, sobre su propia hija: “Never before! Never, in the history of our family, has any woman dared to bring disgrace upon her house!” (Pirandello, 1974, p.

43). Aunque, como he señalado antes, en *El gorro de cascabeles* la concepción de la mujer es diametralmente opuesta a la de García Lorca. No obstante, Federico estaría muy atento a los estrenos y reposiciones del que era probablemente el autor dramático más famoso de su tiempo en Europa. Podrían rastrearse puntos de encuentro entre el teatro “imposible” de García Lorca (*Así que pasen cinco años*, *El público*) y el grotesco pirandelliano, aunque la naturaleza de ese trabajo se escapa de mi objetivo. En fin, aunque no he podido documentarlo, es plausible que el granadino asistiera a las otras obras del italiano representadas en Buenos Aires. Ambos autores comparten la idea central de la honra, si bien desde tratamientos distintos, como motor de las acciones, positivas y negativas dependiendo del dramaturgo, del individuo en sociedad, así como el trazo de personajes femeninos fuertes y la naturaleza de sus actos, hacia el ridículo en Pirandello, hacia la catarsis trágica en García Lorca.

2.3.3. *La cruz de los caminos*, de Justino Zavala Muñiz. *La cruz de los caminos* fue estrenada en el teatro Corrientes en un momento que no he podido precisar del último trimestre de 1933. Tengo varias razones para creer que García Lorca asistió a una de las representaciones de la misma. En primer lugar, *La cruz de los caminos* había sido un éxito similar al de *Bodas de sangre*. Un autor uruguayo, discretamente conocido en el ambiente literario porteño por obras como *Crónicas de la reja*, había atraído con una nueva obra los más fervorosos aplausos no sólo del público, sino también de la crítica y los autores. Por tanto, la posición de Zavala Muñiz y de García Lorca en la consideración porteña tenía más o menos la misma dimensión: ambos autores debían su

éxito fundamentalmente al rotundo acierto de una sola de sus obras. En segundo lugar, ambos dramaturgos tenían muchos amigos y conocidos en común: Blanca Podestá, Vicente Martínez Cuitiño, César Tiempo, Edmundo Guibourg, Antonio Cunill Cabanellas... Todos celebraron tanto *Bodas de sangre* como *La cruz de los caminos*. El gran suceso de la obra de Zavala Muñiz cuajó en un sonado homenaje al que asistieron todas las personas de teatro mencionadas arriba junto a muchas otras más.¹⁸² No sería de extrañar que García Lorca hubiera asistido al agasajo. En tercer lugar, sabemos que García Lorca y Zavala Muñiz se conocieron personalmente la noche del 8 de diciembre de 1933,¹⁸³ en un recital entre amigos que el granadino ofreció antes de ir a saludar al público del Avenida que no dejaba de celebrar *Bodas de sangre*. Es muy plausible suponer que ambos tuvieran más que curiosidad por la obra del otro. En cuanto a *La cruz de los caminos*, he aquí, para empezar, una sinopsis:

En el Prólogo, la Madre nos habla de los pobres, entre los que se encuentran ella y su hijo. Anuncia que es la vida de éste la que se nos va a presentar en la obra. La idea central de la Madre es:

Como el sembrador arroja en doradas ondas las semillas que en el surco crecen, débiles bajo la mano de los vientos hasta cubrir a las lomas, así la mano de Dios arrojó sobre los campos al pobre, semilla fecunda, tirada en abiertos círculos, crecida y siempre inclinada hacia la tierra por la mano del Dolor. (Zavala Muñiz, 1933, p. 11)

Los pobres no tienen palabras para expresar ese dolor, de ahí la importancia de atender a esta historia.

¹⁸² Entre todos, cabe destacar a Alejandro Beruti y a Alberto Novión, otros dos muy exitosos dramaturgos. Véase *Noticias Gráficas*, 10 de diciembre de 1933, p. 14.

¹⁸³ Véase *Noticias Gráficas*, 9 de diciembre de 1933, p. 9.

En la Jornada Primera nos encontramos con un grupo de peones que discuten la diferencia entre la música moderna y la de los payadores, y ya uno de ellos pronuncia uno de los temas centrales de la obra: Peón segundo: “¿Quién oiría nuestro llanto, ni le hallaría remedio?” (Zavala Muñiz, 1933, p. 18) Cerca del grupo de peones pasa Telémaco, el protagonista, que es un campesino dedicado a plantar y cuidar árboles en la estancia de don Servando, que en ese momento está maltratando a Martín, un niño criado suyo. También entra en escena la señorita Victoria, hija de don Servando, que es infeliz y ayuda a Telémaco a aprender a escribir, acto durante el cual comparten sus recuerdos, sueños y frustraciones. Durante una de sus sesiones, Victoria intenta seducir a Telémaco que, azorado, se resiste. En esto entra don Servando, se despide Telémaco, y el patrón entabla un diálogo con su hija sobre la naturaleza del tiempo. Para don Servando, o bien el tiempo no existe o él nació con el tiempo perdido. El patrón es un hombre indiferente, indolente y pasivo, y todo su discurso es una reflexión pesimista sobre el paso del tiempo y de la vida. Victoria le acusa de rebajarse hasta la altura de los peones, mientras que él le devuelve la acusación mencionando el interés de Victoria por Telémaco, a lo que la muchacha replica que Telémaco se empeña en ser mejor, igual a ellos, y que por eso, y para emplear su alma en algo, le ayuda a subir. Servando le hace una insinuación de que sabe que Victoria está intentando seducir a Telémaco y con esta tensión acaba la Jornada.

Al principio de la Jornada Segunda aparece una criada de la estancia, Filomena, arquetipo de la sirvienta de carácter. Al poco recibe la visita de Inocencia, una mujer pobre del contorno que llega a la estancia porque se ha enterado de que va a tener lugar una carnada. En esto, aparecen en escena, en juego silencioso, Telémaco y Victoria.

Filomena e Inocencia empiezan a murmurar sobre la honradez de la señorita. Ello las lleva a recordar un caso en que Filomena engañaba a su marido con un pulpero y el marido les descubrió. En esto aparece Victoria, que mandó un recado a las viejas, y Telémaco se le acerca para hablar. Aquí se descubre que Victoria se ha entregado a Telémaco pero, ante los ruegos amorosos de éste, Victoria sólo tiene desprecio, y le vuelve a tratar como a un criado, por lo que Telémaco se desespera. Desaparecen y entran don Servando y un gaucho amigo suyo, el Pájaro. En el diálogo de ambos nos enteramos de que la dejadez de Servando le ha llevado a la ruina y don Manuel, otro patrón, se va a quedar, hipoteca mediante, con su estancia y sus tierras. Para cerrar el acuerdo, Servando va a ofrecer un rodeo. Aparece don Manuel a parlamentar con Servando y el Pájaro. Don Servando le pide que le ceda un terrenito para poder quedarse en el campo, a lo que don Manuel se niega con evasivas. Aparece Telémaco, que hasta ahora no sabía nada de la ruina de don Servando, y se entera de que se va a quedar sin trabajo. Impotente, observa cómo se marchan los señores. Aparece Victoria, con la que Telémaco sostiene un diálogo en que la muchacha intenta despedirse de él y explicarle que lo que hubo entre ellos no fue amor, sino un deseo pasajero. Así, al final de la Jornada Telémaco se encuentra sin empleo y sin amor. Acaba el acto cuando durante la carniada don Servando mata a don Manuel.

En la Jornada Tercera han pasado veinte años desde los sucesos de la estancia, y nos encontramos en la casa de Telémaco, donde su esposa, Jesusa, increpa a una vecina, Dominga, por dolerse de la muerte de su hijo. Aparecen Telémaco y el Pájaro, que vienen de enterrar al niño. Establecen una conversación con Jesusa, en que se habla de la

imposibilidad de una pareja unida, de la situación de los pobres. Ahora bien, la mayor preocupación de Telémaco es que no llueva a tiempo para que se salve su cosecha de trigo, mediante la cual podría asegurarse la permanencia en su casa al poder pagar la renta a su dueño. Toda la Jornada, de hecho, se sustenta sobre la tensión de si lloverá o no lloverá. Jesusa echa en cara a Telémaco que los propietarios siempre les han expulsado de sus tierras al cumplir con su trabajo, y que no podían mantener a sus hijos a su lado, por lo que desconocen el paradero de los mismos. En fin, surge un encontronazo entre Telémaco y Jesusa, en que se acusan el uno al otro de haber cambiado para peor. En mitad de la encendida discusión, llegan un mendigo ciego y su lazarillo a pedir cobijo y comida, que Telémaco y Jesusa les ofrecen. El ciego medita sobre la alegría y la tristeza en la desgracia. Al final de la Jornada, la lluvia, única esperanza que le quedaba a Telémaco de sobrevivir, no llega a caer nunca.

Durante toda la breve Jornada Cuarta, Telémaco, Jesusa y tres paisanos aparecen en el camino hacia un lugar desconocido al que les guía Telémaco con la esperanza de encontrar una tierra donde puedan ser libres y asentarse. Cerca de su ruta, hay carreteras modernas por donde pasan automóviles. Aquí entran en contraste la antigua vida del campo y la vida modernizada por el progreso industrial. En el camino, dos de los paisanos desertan y abandonan a Telémaco y el grupo. Después, éstos llegan a una pulpería, donde el único paisano que les seguía, una especie de payador, se queda tocando la guitarra para el pulpero y su paisano. Telémaco le pide que no abandone, que siga caminando con ellos, pero el payador, que dice haberle seguido para componer una pieza con sus hechos, se niega porque según él no ha llevado a cabo ninguna hazaña, a lo

que Jesusa replica que no sabe apreciar la valentía y el dolor de Telémaco como pobre. He ahí el mensaje de la Jornada: los payadores, es decir, los poetas, sólo prestaban atención a los héroes oficiales, al caudillo y al gaucho, pero no a los pobres que caminan por la tierra en busca de la dignidad. En fin, Telémaco y Jesusa prosiguen su camino hasta que llegan a un cruce de caminos. Telémaco está ya moribundo y, a pesar de los ánimos de Jesusa, fallece en brazos de ésta sin haber conseguido llegar a su destino que, probablemente, no existía.

El tema fundamental de la obra es la vida de los pobres en un contexto muy cambiante: del campo argentino con sus gauchos y estancieros a la vida moderna de automóviles y tocadiscos, donde aquellos pobres del campo no tienen ya cabida. Si bien el paso de una sociedad rural a una más urbana y moderna no lo encontramos como tema en ninguna obra dramática de García Lorca, sí es posible poner en contacto el mundo rural del Uruguay o Argentina con el mundo rural andaluz de *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. En *La cruz de los caminos* tiene lugar el mismo fenómeno lingüístico de la trilogía de dramas rurales de Federico: los personajes se expresan mezclando su discurso propio del terruño con una vehemencia lírica en que se une la tradición poética culta con la popular, de la manera en que sobresalen las palabras de los personajes de García Lorca. Ahora bien, hay que matizar que Zavala Muñiz no llega tan lejos en su lenguaje como algunas metáforas lorquianas. Veamos un par de ejemplos. Telémaco, en un momento de su angustia, exclama: “yo quisiera ser libre para quedarme sobre un pedazo de tierra y hacer una sola cosa, que fuera la mía” (Zavala Muñiz, 1933, p. 35) O Jesusa, cuando afirma: “Nadie es nadie, ni cuando una se entrega [*sic*]. Tiraos [*sic*]

juntos en la misma cama, cada uno sueña por su lado. Así es... por desgracia [...] Como los bueyes, trabajamos juntos bajo el mismo yugo; pero cada uno va solo, rumiando su pasto” (Zavala Muñiz, 1933, p. 102). En cuanto a los personajes, hay especialmente uno que, en potencia, podría ser una heroína lorquiana. Se trata de Jesusa, la mujer de Telémaco. A veces, cuando se enfrenta a su sino, se expresa de un modo sorprendentemente similar al de la Madre de *Bodas de sangre*. Ésta, al final de la obra, espeta: “¿Que me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa a mí nada de nada?” (García Lorca, 1969, p. 295). De igual modo, Jesusa, ante la defensa que hace su marido de su labor como jardinero a sueldo, interroga: “¿Qué me importa a mí que los árboles sean muy verdes, muy lindos, si mis ropas son sucias y mis hijos no pueden jugar a su sombra? ¿Qué me importa que mejore la quinta, si yo no mejoro?” (Zavala Muñiz, 1933, p. 108). Ambas están increpando, con sus preguntas retóricas, al destino implacable que las persigue. Siguiendo con los personajes, la criada Filomena y su amiga Inocencia y sus diálogos que critican a Victoria por haberse fijado en Telémaco, es decir, en alguien de una clase inferior, recuerdan al coro de lavanderas de *Yerma*. Así, la lavandera 5ª de esta obra dice de Yerma: “Estas machorras son así: cuando podían estar haciendo encajes o confituras de manzanas, les gusta subirse al tejado y andar descalzas por esos ríos” (García Lorca, 1969, p. 324). Mientras que, en *La cruz de los caminos*, Filomena juzga: “Y ésas son, comadre, las que ponen y sacan la honra a las pobres. ¡Mal haya el hombre que cae en sus arterías, o la mujer en su lengua...!” (Zavala Muñiz, 1933, p. 55). En ambos casos, la imagen de la mujer que se resiste a aceptar la cárcel de su posición es criticada brutalmente por otros personajes del

mismo sexo. También podemos señalar la conexión que existe entre el personaje de don Servando con Rosita, de *Doña Rosita la soltera*: ambos dejan pasar los años en la mayor inacción, que resulta en la frustración de sus vidas, ya que el tiempo les ha derrotado. Y, en ambos casos, el hecho material al que achacan sus penas es a una hipoteca, cuando lo cierto es que su salvación estuvo en sus manos durante muchos años, ya irrecuperables. Rosita afirma: “Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca” (García Lorca, 1965, p. 114). Y don Servando, cuando su hija le anima a que salga y haga algún viaje, éste le responde: “Déjame aquí tranquilo. Andar por donde uno conoce... es pasearse por el aburrimiento... Tenés conocidos los cardos del camino; sabés qué cañadas florecen de margaritas las primaveras” (Zavala Muñiz, 1933, p. 42). En resumen, ambos se ven deslocalizados, y para ambos lo conocido es lo inevitable que les subyuga. Al mismo tiempo, también podemos establecer una comparación positiva entre don Servando y el Tío de *Doña Rosita la soltera* y la ausencia absoluta de su sentido de lo práctico, pues si bien el primero se dedica a dejar pasar la vida codo con codo con sus peones, el Tío vive entregado a su pasión por las flores, ocupaciones ambas que van a condicionar de forma negativa el futuro de los personajes que les rodean. Y, aún, otra conexión con Rosita, esta vez encarnada en el personaje de Telémaco. Rosita, al final de sus días, dice:

Ya soy vieja. Ayer le oí decir al Ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise y... con quien quiero. Todo está acabado... y sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto, y me levanto con el más terrible de los

sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. (García Lorca, 1965, p. 115)

Telémaco no necesitará llegar a la vejez para pensar de manera similar a Rosita: “¡Ah, el pobre! El pobre... ¿Qué culpa es la suya? Sin que lo quisiera, así vine al mundo. Estos árboles que levantó mi trabajo, su padre los perdió. Sin mi voluntad Ud. me dio una esperanza, y me la quita”. (Zavala Muñiz, 1933, p. 91) Aunque la gran diferencia entre ambos personajes es que, a pesar de ser ambos vencidos, doña Rosita lo es por la pasividad de su existencia, mientras que Telémaco, a pesar de haber perdido la esperanza de joven, persiste hasta el día de su muerte en encontrar una tierra donde poder realizarse. En cierto sentido, podría decirse que mientras Rosita ha creído pero sin actuar, Telémaco no cree pero se niega a darse por vencido.

En cuanto a la acción, se puede distinguir un punto de contacto con *Bodas de sangre*: la inclusión en la historia de una relación amorosa ilícita, si bien en la pieza de García Lorca es uno de los motores de la trama, mientras que, en *La cruz de los caminos*, se queda en mera sugestión de la imposibilidad del personaje central, Telémaco, de mejorar su estado, siquiera espiritualmente, mediante su amor por Victoria. Ahora bien, creo que el auténtico valor de *La cruz de los caminos* reside en su pintura de la pobreza y el reconocimiento de la misma por los mismos personajes que la padecen y hacen de su vida una lucha constante contra ella, pero desde ella. En un momento, Telémaco se pregunta: “Por qué el pobre no podrá trabajar cubierto de aseo?” (Zavala Muñiz, 1933, p. 32). Esa imagen de un ser pobre es la misma que ofrecerá Bernarda Alba cuando dice de la criada que tenía relaciones con su marido: “Los pobres son como los animales; parece como si estuvieran hechos de otras sustancias” (García Lorca, 1969, p. 367). Es muy

posible que la tragedia de *La cruz de los caminos*, la del pobre campesino inmerso en un mundo al que ya no pertenece, calara en el ánimo de García Lorca que, como es ya lugar común, tomaba partido por los pobres y desdichados, y que pusiera en boca de Bernarda el impropio hacia la clase más desfavorecida con el recuerdo en mente de la obra de su colega uruguayo, todo un alegato a favor de los que no pueden. En fin, hay algo más que comparten *La casa de Bernarda Alba* y *La cruz de los caminos*: ambas obras preconizan el existencialismo, pues si el suicidio de Adela en *Bernarda Alba* parece desproporcionado con los hechos que lo provocan y más que frente al amor frustrado, la hija menor de Bernarda se rebela frente a un futuro vacío, *La cruz de los caminos* concluye con los protagonistas en mitad de un camino que no tiene fin, que no llega a ninguna parte, en una Jornada en cierto modo precursora de obras posteriores como *Waiting for Godot* de Samuel Beckett o *Fando y Lis* de Fernando Arrabal. En conclusión, *La cruz de los caminos* no dejaría indiferente a un García Lorca autor de *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*, obras en que se lamenta el estigma de varias clases de pobres y marginados de la sociedad, ni al García Lorca de *La casa de Bernarda Alba*, cuyo trasfondo existencialista conecta tan claramente con la última y más decisiva Jornada de la pieza de Zavala Muñiz. Y, sin duda alguna, los tipos centrales de don Servando, Telémaco y, sobre todo, de Jesusa verán reflejos suyos, como queda apuntado, en *Yerma*, *Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba*.

2.3.4. *El teatro soy yo, de César Tiempo.* *El teatro soy yo* fue estrenada por la Compañía de Teatro Moderno, dirigida por Enrique Gustavino, en el Teatro Smart

el 3 de noviembre de 1933. Todo parece indicar que García Lorca presenció la obra el lunes 6 de noviembre, la noche en que conoció en persona a Carlos Gardel de la mano de Tiempo en el mismo teatro Smart.¹⁸⁴ He aquí una sinopsis:

En el primer acto, asistimos al ensayo de una escena de la obra *El cinto de lino*, de la autora judía Myriam Sambati3n, que asiste a la representaci3n. En dicha escena un rico judío recibe a dos conocidos que le piden dinero para salvar la existencia de un escultor, también judío, que ha caído en desgracia. Aquél se niega en redondo a comprar esculturas del artista. En eso entra su mujer, que le anuncia que la hija de ambos se ha escapado con un muchacho que no es judío. El padre, desesperado, accede a comprar todas las esculturas del artista, ya que toda su fortuna, que iba a ser dedicada para dotar fuertemente a su hija y poder así casarla tras el escándalo (esta es la segunda vez que se escapa), ya no tiene raz3n de ser. En este punto se interrumpe el ensayo y conocemos a Myriam y al director, que hablan sobre detalles de la obra. En el escenario dentro del escenario veremos una multitud de personajes, todos ellos gente de teatro, entre los que destacan el Cronista, personaje ácido, y el Director, de quien averiguamos que tiene una idilio (él es hombre casado) con una de las actrices. Esta actriz le cuenta que la noche anterior fue al cine con un negro, Gaspar, ante lo que el Director la censura y la prohíbe volver a salir con nadie, y menos con un hombre de color. Pues bien, resulta ser que la siguiente obra que se va a ensayar es una obra del tal Gaspar, que aparece en el teatro. Entabla conversaci3n con el Cronista, el Director y Myriam, mientras la escena se va preparando para comenzar el ensayo de la pieza de Gaspar. Cuando éste comienza,

¹⁸⁴ Medina, 1999, p. 133.

Myriam se va extrañando hasta que se da cuenta de que la escena de la obra de Gaspar que se está ensayando no es ni más ni menos que una escena de *The Importance of Being Ernest* de Oscar Wilde. Perpleja, se lo hace saber al Director, quien se enoja y, sin darle ocasión para que se explique, le expulsa del teatro.

En el segundo acto nos encontramos en el apartamento de Myriam. Es de noche, y no hay nadie salvo su madre, una judía rusa con fuerte acento. Llaman al teléfono preguntando por Myriam, que aún no ha llegado. Justo después de colgar llaman al timbre de la puerta y la mujer abre. Se trata de actores, actrices y demás gente del teatro. Vienen a celebrar la puesta en escena de *El cinto de lino*. Al poco llega Myriam con más gente, y se forma una pequeña fiesta en el apartamento. Más tarde llegan Renato, el actor principal de la obra, y Gaspar, algo bebidos. En el momento de tertulia, Myriam se da cuenta de que Renato lleva consigo un periódico de la tarde en el que Myriam puede leer una crítica negativa hacia su obra. El periodista ataca a Myriam por su condición de judía. La velada prosigue y la madre de Myriam, que se había ido a acostar, la llama a su habitación. Cuando la joven sale, Gaspar les pide a todos que le dejen a solas con Myriam. Los demás, convencidos por Renato, que confía en Gaspar, acceden y Gaspar se queda solo en la escena, aguardando a Myriam. En cuanto ésta reaparece, Gaspar le expone el motivo de la entrevista: el joven acusa a Myriam de haber arruinado su carrera teatral, ya que su obra no es un plagio de Oscar Wilde, sino que simplemente es un recurso teatral empezar la pieza con una escena de *La importancia de llamarse Ernesto*. Gaspar explica que, por ser negro, no habría podido triunfar si su obra no se abría con algo que el público blanco pudiera reconocer y admirar de entrada. Gaspar pronuncia

todo un discurso denunciando la penosa situación que soportan los negros en todo el planeta, y culpa a Myriam, autora judía que a su vez debería haber entendido y apoyado a Gaspar, de haber provocado que ahora todo el mundo le desprecie a él y le señale como el negro plagiador. En fin, Gaspar se propone asesinar a Myriam y después suicidarse, ya que no le queda otra salida. No obstante, la muchacha le convence con palabras de que todo tiene arreglo, le va seduciendo hasta que empiezan a bailar escuchando un vals, aunque, cuando Gaspar intenta ceñirla a sí y besarla, Myriam no aguanta más y le revela todo el desprecio que siente por él. Aparece la madre de la dramaturga y cae el telón.

En el tercer acto nos encontramos en el camerino del actor principal. Se está representando, finalmente, la obra de Gaspar, que está teniendo un éxito estrepitoso, con el público llamando al autor en escena y ovacionando a los actores. Pero Gaspar no quiere salir. Casi toda la acción de este acto tiene lugar mientras se representa el último acto de la pieza de Gaspar. Éste recibe una carta y unos objetos de parte de Myriam. La carta es un enfurecido ataque de desprecio hacia Gaspar, y éste se queda ansioso y a la expectativa. Todos los actores y tramoyistas no dejan de preguntar a Gaspar por qué se siente así en vez de disfrutar de su triunfo. Aparece Myriam y ponen las cosas en claro, resultando en un diálogo en que se defiende a los judíos y a los negros, como a los artistas, como razas marginales y "manchadas". En fin, la gente de teatro logra convencer a Gaspar de que salga a saludar al final de la obra. Éste accede pero, cuando el público se da cuenta de que el autor de la exitosa obra es negro, le empiezan a abuchear, se genera una trifulca en el teatro y alguien acaba por disparar a Gaspar que es llevado de vuelta al camerino, donde Myriam, antes de que el hombre muera, le declara su amor.

De las cuatro piezas que con seguridad vio García Lorca en Buenos Aires, *El teatro soy yo* es quizá la más alejada de la propia obra del granadino. Los motivos son varios. En primer lugar, la obra de *Tiempo* refleja directamente el mundillo teatral del Buenos Aires contemporáneo a la misma, con sus personajes típicos e incluso con mención a personajes reales y específicos del ambiente. En segundo lugar, *Tiempo, judío*, aborda el espinoso tema de la discriminación racial por parte de la sociedad hacia judíos y negros¹⁸⁵ y, en concreto, las dificultades que encuentran una dramaturga judía y un autor negro para estrenar y triunfar con sus obras.¹⁸⁶ Y, en tercer lugar, los tipos que representa *Tiempo* se corresponden con cierta marginalidad de la sociedad urbana porteña de los años treinta, con sus inmigrantes de diverso signo y sus distintas razas, tan alejados del ambiente rural de la trilogía de García Lorca e incluso de la sociedad madrileña en que se desenvolvía Federico. Ahora bien, no se puede concluir sin fijarse en el personaje de Myriam, la dramaturga judía. Es una mujer independiente y de triunfo, pero acosada por la sociedad y el ambiente que la rodea. Ha llegado al éxito a base de muchos sacrificios y de un poderoso aguante ante la displicencia de un mundo que, sobre todo, la considera siempre desde el hecho de su raza y, por tanto, imposibilitada para alcanzar una total apreciación humana. Y mujeres independientes que luchan por sus deseos son la Yerma y

¹⁸⁵ Ciertamente podría rastrearse la presencia de este tema en la obra poética de García Lorca, sobre todo en *Poeta en Nueva York*, aunque ese estudio no cabe aquí, donde trato de establecer comparaciones entre las obras que vio Federico en Buenos Aires y su obra dramática posterior a su estancia en Argentina.

¹⁸⁶ El mismo Federico había tenido problemas con *La zapatera prodigiosa*, porque en un momento de la misma se dice “judíos colorados”. Al parecer, recibió quejas de la comunidad judía de Buenos Aires, pero ofreció una entrevista a la revista hebrea *Sulem* para enmendar el error y explicarse. Véase el apéndice documental correspondiente de Mario Hernández en García Lorca, 1995.

la Adela lorquianas. En el caso de Yerma, ésta no deja de ser una mujer en cierto modo estigmatizada por su incapacidad para tener hijos. La diferencia entre ella y Myriam es que esta última ha conseguido su propósito de ser dramaturga, aunque la plena realización como tal es imposible por ser judía, que es su modo de estigma, como en *Yerma* lo es la esterilidad. Ahora bien, más que a Yerma, Myriam se parece a Adela porque ambas combaten contra el ambiente que las ahoga y consiguen su propósito, pero sólo a medias: Myriam consigue ser dramaturga, pero se le niega el último escalafón del éxito; Adela satisface su deseo entregándose a Pepe el Romano, pero no se le permite disfrutar de su triunfo pues, creyendo muerto al Romano, se suicida. Por tanto, Myriam y Adela son ambas el ejemplo de mujer frustrada, ya que la frustración resulta de una acción positiva de avance en el desarrollo de sus respectivas personalidades. Y, ante ambas, se erige el obstáculo insalvable, la representación del ámbito común de represión: frente a Myriam, el público implacable; frente a Adela, Bernarda.

Y es que, en conclusión, si es que podemos rastrear algo así como la influencia de las obras que vio en Buenos Aires García Lorca en su propia obra, el resultado de la búsqueda es Adela, la hija pequeña de Bernarda Alba. Podría decirse que *El mal de la juventud*, *El gorro de cascabeles*, *La cruz de los caminos* y *El teatro soy yo* preconizan la creación de Adela y, además, la atmósfera existencial que rodea el suicidio de la misma: el hastío de la obra de Brückner; la locura de Beatriz en Pirandello; la búsqueda vital infructuosa del Telémaco de Zavala Muniz; y la imposibilidad de realizarse de Myriam y Gaspar en *El teatro soy yo*. Combinados estos elementos, muy bien pudieron estar presentes en la memoria poética y dramática de García Lorca a la hora de terminar *Yerma*

y componer *Doña Rosita la soltera* y, sobre todo, *La casa de Bernarda Alba*, obra que preludiará la crisis existencial del teatro europeo posterior.

Capítulo 3

Impacto mediático y razones de la apreciación del teatro de García Lorca en la escena bonaerense: *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa*, *Fin de fiesta* y *Mariana Pineda*.

3.1. *Bodas de sangre*. *Bodas de sangre*, que había sido estrenada con clamoroso éxito en el teatro Maipo por la compañía de Lola Membrives el verano inmediatamente anterior, fue repuesta por la actriz en el teatro Avenida de Buenos Aires el 25 de octubre de 1933, en presencia de Federico García Lorca, con un auditorio entregado y con la prensa anunciando a bombo y platillo la representación y alabándola. Son muchas las noticias relativas a la obra que aparecen en los días previos a la reposición en los diarios porteños, aunque en su mayoría no se trata de reseñas. Éstas habrían aparecido cuando el estreno de la pieza el verano (invierno austral) del mismo año. Se trata, fundamentalmente, de artículos más o menos extensos en que se vierten alabanzas sobre la obra, el autor y la actriz. Y es que son estos tres los elementos externos que contribuyeron al magno éxito comercial de *Bodas de sangre*. En primer lugar, la obra había obtenido un éxito rotundo con anterioridad, por lo que el público fue atraído al Avenida mediante el anuncio del regreso de una pieza de afianzado prestigio literario y comercial. No se trataba, pues, de un estreno absoluto, sino de una reposición de la que, a ciencia cierta, se podía predecir el triunfo. En segundo lugar, la presencia de García Lorca en el teatro, que habían auspiciado Lola Membrives y su marido, el empresario teatral Juan Reforzo, fue sin duda un atractivo añadido para el público que ya había asistido al estreno de la pieza en el Maipo y para todos aquellos que no habían disfrutado

de tal representación. Para deleite de los asistentes y admiradores de García Lorca, Federico dio un pequeño discurso de agradecimiento.¹⁸⁷ El fenómeno del boca a boca, incluyendo el comentario sobre la presencia del poeta, debió ser abrumador, así como la atención de la prensa, que había empezado a hablar de la obra bastante antes de su reaparición¹⁸⁸ y que seguía publicando notas y artículos sobre *Bodas de sangre* bien pasado ya el día del reestreno. ¿Qué tenía de especial el autor de la exitosa obra? El diario *Correo de Galicia* nos ofrece algunas pistas:

García Lorca no es sólo el poeta, es también el autor que lanza sobre el tembladeral del escenario, en la lucha terrible de las pasiones, y con acentos sublimes, toda la emoción del amor y de la muerte en la exaltación frenética de hombres que marchan impulsados por sus instintos hacia un trágico destino. “Bodas de sangre” el drama que tan admirablemente supiera ofrecernos con su grandiosa interpretación Lola Membrives es la consagración de este gran poeta de la raza, como creador de una nueva manera dentro de las características de nuestro teatro español, manera nueva en que la emoción es el crisol en el que se funde la magnificencia de los altos pensamientos, el oro puro de las bellas imágenes y el humilde cristal de las palabras cotidianas, cristal que, por estar aprisionado con arte insuperable entre las garras de los pensamientos altos y de las imágenes bellas adquiere la luz purísima del diamante. Este es el gran poeta y autor que llega de España trayéndonos en su verbo la emoción trágica y graciosa, severa y colorista de nuestra raza.¹⁸⁹

Bodas de sangre, por tanto, se veía como ejemplo de una modalidad nueva de teatro dentro de la tradición hispana y, sobre todo, como una muestra por parte del poeta de haber asimilado a la perfección el espíritu de una “raza”, esto es, de toda una tradición literaria y una cultura. Fue, como afirmaban varios diarios, la consagración de Federico

¹⁸⁷ Véase *El Pueblo*, 27 de octubre de 1933, p. 5.

¹⁸⁸ Véanse *Correo de Galicia*, 15 de octubre de 1933, p. 1, y *Bandera Argentina*, 22 de octubre de 1933, p. 4.

¹⁸⁹ *Correo de Galicia*, 15 de octubre de 1933, p. 1.

como autor¹⁹⁰ de igual manera que *Romancero gitano*, que provocó reacciones parecidas a las de *Bodas de sangre*, había sido su espaldarazo como poeta. Y, cuando *Bodas de sangre* se acercaba a su centésima función consecutiva, Lola Membrives y García Lorca orquestaron un número especial para la misma: la velada sería en honor del poeta, que recitaría algunas de sus composiciones: “Romance de la luna”, “Prendimiento de Antoñito el Camborio”, “Muerte de Antoñito el Camborio”, “La casada infiel”, y “Baladilla de los tres ríos”.¹⁹¹ Es plausible deducir que García Lorca se dejaba caer por el Avenida en noches de función para saludar a su público.¹⁹² Por tanto, las apariciones del granadino en el teatro donde se representaba su obra supondrían un aliciente para los admiradores (y, sobre todo, las admiradoras) del poeta, que acudirían a la función para disfrutar del drama y del encanto personal del autor.

Y, al efecto llamada que provocó la prensa y a la presencia de García Lorca en la ciudad y en el teatro, hay que sumar las maniobras y actuación de Lola Membrives. En cuanto a la prensa, la actriz está por todas partes, y es difícil encontrar un artículo sobre *Bodas de sangre* que no identifique el éxito de la pieza con la actuación de la primera actriz. A lo largo de la estancia de Federico en Buenos Aires, la prensa va a afianzar esa idea de que tanto los éxitos de García Lorca como los de Lola Membrives son inseparables, y así se va a crear la idea de que ambos forman un binomio artístico destinado a renovar el teatro de su tiempo:

“Bodas de sangre” es la consagración de un poeta como autor, la interpretación de la madre inmortal hecha carne y vida por el impulso

¹⁹⁰ Véase *Correo de Galicia*, 15 de octubre de 1933, p. 1, y 22 de octubre de 1933, p. 3.

¹⁹¹ *Bandera Argentina*, 21 de noviembre de 1933.

¹⁹² *Noticias Gráficas*, 9 de diciembre de 1933, p. 9.

soberano de actriz grande que lleva consigo Lola Membrives, hace prever sin dejar paso a la vacilación ni a la duda que el poeta y la actriz en artística conjunción pueden y deben llevar sobre sus hombros esta terrible y al mismo tiempo dulcísima cruz de imponer un nuevo teatro, este teatro de García Lorca que como el de los genios de todos los tiempos es lirismo y emoción. Emoción, emoción que surge de las palabras y de los hechos; teatro de emoción y de lirismo en el que canta la tragedia y la expresión de la felicidad alcanza un límite de tensión que nos obliga a amar la vida con una fuerza más fuerte y más pura. Lola Membrives es quizás hoy la única actriz de habla castellana que puede tomar en sus manos la obra del gran poeta lírico; y crear con el mismo vigor artístico y emocional lo personajes que él soñara. Para ejercer de profetas en este asunto nos sobra conocimiento de las causas y de los efectos; acaso la naturaleza no ofreció a Zorrilla, Echegaray, y otros grandes autores el divino presente de los actores geniales como Vico y Calvo? No hemos de creer que el hecho histórico y artístico pueda repetirse y que los personajes que surgen de la mente del poeta adquieran vida imperecedera de la actuación genial de la artista? Preparémonos a presenciar el milagro de esta conjunción que puede y debe dar muchos días de gloria al teatro español. Abarca ya el arte y el nombre de Lola Membrives tanto espacio como aquel el gran Rey en cuyos dominios no se ponía el sol para la tierra en que el habla castellana tiene el dominio del idioma García Lorca es un sol que nace con una fuerza abrasadora de inspiración y de talento. [...] García Lorca y Lola Membrives deben ser a la escena española, como Shakespeare e Irwing lo fueron a la inglesa.¹⁹³

Correo de Galicia va a continuar publicando artículos extensos en que García Lorca y Membrives están fundidos en un mismo destino dramático:

La Madre de “Bodas de sangre” es para Lola Membrives como si se hubiera hallado a sí misma en el tembladeral del escenario, con su ímpetu de artista, su pasión de mujer y su amor de madre. Estas tres fuerzas desbordadas, hallaron el cauce poético que les brindara el autor con su poderosa mente y allí es la artista, y allí se consume toda ella, como un fabuloso tronco de árbol rodeado de llamas, que crepita y se desgarrar. [...] La madre y mujer sufren y lloran en Lola Membrives con tal intensidad de verdad y de dolor que el alma del espectador tiembla y se estremece como si aquello que ven sus ojos y oyen sus oídos fuera la propia vida de una de sus más hondas tragedias. La creación de Lola Membrives en “Bodas de sangre” debió de ir precedida de grandes dolores y preocupaciones espirituales; parir un hijo perfecto es obra de la naturaleza; crear un

¹⁹³ *Correo de Galicia*, 22 de octubre de 1933, p. 3.

personaje con sangre de vida, es obra del artista. Lola Membrives puede mirar después de su grandiosa labor, frente a frente a la naturaleza y decirle: “yo también soy creadora”.¹⁹⁴

¿Cuál había sido el propósito de Lola Membrives al traer a Federico a Buenos Aires? Fundamentalmente, dos: que el poeta apadrinara en persona los estrenos de sus obras en la escena porteña, que estaban reportando un gran beneficio tanto a la actriz como al autor; y, probablemente, que Federico concluyera para ella una obra nueva, que resultó ser *Yerma* y que el poeta no terminó a tiempo pese al régimen de raptó al que la actriz sometió al poeta durante la estancia de ambos en Montevideo. Pero volvamos a las causas del éxito de *Bodas de sangre*. Hasta ahora, he apuntado fundamentalmente las tres razones externas: éxito previo en Buenos Aires; presencia, actividades literarias y apoyo de García Lorca; y gestión y actuación de Lola Membrives, una de las actrices argentinas más admiradas de su tiempo. Veamos ahora algunas ideas sobre la obra misma que circularon en los periódicos del día. La pieza era, fundamentalmente, un excelente ejemplo de cómo se desarrollan las pasiones humanas y en qué desembocan cuando se liberan. El público, sencillamente, debió de reconocer sobre el escenario sus propias emociones, aunque ampliadas. Esto explicaría la “humanidad” de la obra, tal como la describe *Criterio*:

una de las más bellas obras del teatro español escrita en los últimos años. Porque no es una obra de artificio, ni de técnica, ni de inteligencia. Es algo más que todo eso. Es una obra de emoción, de vida, de vida humana, de vida en que la carne y el alma se desnudan, se despedazan, se hacen jirones en las esperanzas y las desesperanzas, en las angustias y los dolores del amor, de los climas que alcanzan las temperaturas más altas de la pasión. Obra de verdad humana, de realidad humana, estamos ante ella como si el problema que plantea fuera algo nuestro, nuestro propio

¹⁹⁴ *Correo de Galicia*, 29 de octubre de 1933, sección 2, p. 18.

problema sentimental, vital, de un minuto, de una hora, o de toda la vida. Y todo está presentado, tratado, dicho, en la forma bella, exacta, pura en que sabe hacerlo ese gran conocedor del alma popular española que es el autor del *Romancero gitano*. [...] ¿No quiso presentarnos a una fracción de la Humanidad completamente inerme ante la furia de sus deseos?¹⁹⁵

Bodas de sangre representaba, pues, los límites a los que pueden llegar las pasiones humanas del honor, los celos, la venganza y el deseo. Así pues, humanidad, lirismo y emoción son los tres sustantivos más habituales que encarna *Bodas de sangre*.

De entre todos los artículos sobre la obra que aparecen en la prensa entre octubre y noviembre de 1933, hay que destacar un breve estudio titulado “Lo poemático y lo pictórico”¹⁹⁶ firmado por Marcial de Laiglesia. En primer lugar el crítico habla de los personajes:

¿Cuántos personajes hay en “Bodas de sangre”? Tantos como cosas en el cosmos. Aquí todo es personaje. Hasta el bosque, en su noche de tragedia, lo siente el espectador, más que como escenario, sombrío y callado de la acción, como un cuerpo inmenso, con entrañas y con ojos...

También se señalan como personajes el brazo del Novio, el cuchillo, el caballo, “que no es la causa de nada, pero es el medio de todo”, ya que se usa para dormir al niño, para ir a la tierra de labor, para rondar, para raptar a la Novia, para que la Madre lo pida...

Todo, repito, es aquí personaje. Todo es eterno, largo, antiguo, presente y prolongado en un más allá sin límites; todo habla como la creación misma, cósmicamente, con voces que sentimos salir de nuestras entrañas, porque “Bodas de sangre” nos mete el mundo entero dentro del cuerpo y lo hace vivir de las impelencias de pasión que corren por nuestras propias venas. Pero ¿cómo habla todo esto? ¿Y dónde habla? Aquí están la forma poemática y la forma pictórica del drama. Más que hablar y más que estar los personajes en escena, podría decirse que pasan palabras y que pasan figuras. Que pasan figuras, en definitiva, porque unos y otros elementos se prestan, recíprocamente, forma y color, y hay una potente sugestión de

¹⁹⁵ *Criterio*, 2 de noviembre de 1933, p. 208.

¹⁹⁶ *Correo de Galicia*, 26 de noviembre de 1933, sección 2ª, p. 17.

contenidos inagotables que llena de volúmenes la escena. Es un poema corporizado y dinamizado. Es como si, en vez de leer una imagen literaria, la viésemos pintada, pero viviente y parlante, además.

A mi entender, podemos extractar del párrafo anterior dos ideas fundamentales sobre *Bodas de sangre*. En primer lugar, la dimensión cósmica de la obra, que no es otra que la teoría romántica de que el hombre es un microcosmos que refleja el macrocosmos, y de ahí la correspondencia entre la pasión de los personajes y el animado mundo objetual y paisajístico que les rodea (de ahí la importancia de la imagen y la metáfora en la obra), la conexión entre el hombre y la tierra¹⁹⁷ y el devenir del sentimiento humano como fuerza natural. Esa “dimensión cósmica” será uno de los pilares de la literatura hispanoamericana desde Pablo Neruda y Jorge Luis Borges hasta los autores del “Boom”, desde *Residencia en la tierra* a *Cien años de soledad*: es, quizá, *Bodas de sangre*, junto a las *Comedias bárbaras* de Valle-Inclán, una obra precursora del realismo mágico. Sólo hay que pensar en el cuadro primero del acto tercero de *Bodas de sangre*, que tiene lugar en un bosque de resonancias míticas y legendarias, cercano al Shakespeare de *El sueño de una noche de verano* y de *Macbeth*, y al Sófocles de *Edipo en Colono*, así como a la literatura féérica del norte de Europa, pero sabemos que ese ámbito boscoso pertenece al mundo rural “real” de una región andaluza. Frente a los campesinos del primer acto, con sus tierras, su trabajo de sudor en las viñas y trigales, los leñadores del tercero, que recuerdan a las brujas de *Macbeth*; frente a la Novia y a la Madre del primero y segundo, la Vieja y la Luna del tercero, las primeras tangibles y humanas, las segundas míticas y

¹⁹⁷ “Que yo no tengo la culpa / que la culpa es de la tierra / y de ese olor que te sale / de los pechos y las trenzas”, dice Leonardo para explicar su pasión. (García Lorca, 1969, 284).

simbólicas. Esa mezcla de lo real y lo mágico (o lo supra o infrahumano) será una de las fórmulas de buena parte de la literatura hispanoamericana del siglo veinte, y no sería irresponsable identificar una correlación entre *Bodas de sangre* y obras como *Recuerdos del porvenir*.¹⁹⁸

En segundo lugar, y quizá más decisiva, la idea de que *Bodas de sangre* es un “poema corporizado y dinamizado. Es como si, en vez de leer una imagen literaria, la viésemos pintada, pero viviente y parlante, además”. Marcial de Laiglesia, ni más ni menos, se está adelantando a la propia formulación del mismo concepto del teatro que formularía García Lorca casi tres años más tarde:

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y, al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.¹⁹⁹

Es claro que el granadino había dado en el clavo práctico mucho antes que en el teórico. De ahí la idea de de Laiglesia de que “todo es personaje”, ya que el acierto de Federico consiste en haber dado volumen a esas imágenes y símbolos (personajes, cuchillo, caballo, bosque, leñador, Muerte, Luna...) y de haber abierto una dimensión corporal de la palabra al ligarlos con estados de sentimiento humano. Y, en cuanto a la palabra, el lenguaje, dice de Laiglesia:

García Lorca es andaluz [...] pero aquí en “Bodas de sangre” se habla un castellano central. Central, no del plano geográfico, sino de la atmósfera lingüística. ¡Qué nota de buen gusto! Para este hombre de faz integralmente española, entre mediterránea y cantábrica, Andalucía no sería Andalucía si no fuera España. ¡Andalucía en franco castellano, sin

¹⁹⁸ En esta obra de Elena Garro un hecho central, con el que concluye la segunda parte, es, casualmente, la fuga de un hombre y una mujer a caballo.

¹⁹⁹ Entrevista, *La Voz*, 7 abril de 1936.

adobes de empaque ni aljofifados en la fonética! Otra estilización. Esta de doble faz –sentimental y racional– como de quien siente y sabe que si antes las cosas de España eran cosas de Andalucía, o de Castilla, o de Cataluña, o de Galicia, hoy, las cosas de estas regiones son, para mayor riqueza común, cosas de España. García Lorca es, talvez, el primer dramaturgo que sabe envolver bien esa cosa sórdida y primitiva que es lo particular en esa cosa noble y moderna que es lo universal. No hay ya en España cuchillo, ni caballo, ni cerebro, ni sol, ni corazón, que no haya tomado de Castilla, tanto, por lo menos, como le dio. Por eso, ya tampoco hay Castilla, sino España, a no ser para aquellos que aun creen que en plano anterior y superior a todas las cosas del mundo, existen sus propias entrañas personales y regionales.

En este caso se señala el acierto lingüístico de *Bodas de sangre*, ya que García Lorca no ha reproducido sistemática y literalmente un acento específico andaluz, como en el caso de, por ejemplo, los hermanos Álvarez Quintero o, dentro de la misma escena porteña, de los imitadores del lenguaje gaucho. Lo que de Laiglesia llama “castellano central” es una modalidad del discurso poético accesible a un amplio espectro de castellano-parlantes, una lengua sin localismos como recurso primordial, sino de imágenes que se inspiran en lo particular (por ejemplo, las cosas y herramientas del campo) para remontarse a una sugestión que trasciende las diferencias dialectales y geográficas. En esta línea, no puedo dejar de notar que si de Laiglesia afirma que “No hay ya en España cuchillo, ni caballo, ni cerebro, ni sol, ni corazón, que no haya tomado de Castilla, tanto, por lo menos, como le dio”, es igualmente cierto que el público porteño y los argentinos aficionados a la literatura podían sentir casi como propias algunas de las imágenes centrales de *Bodas de sangre*. Es el caso del cuchillo y el caballo, que son ni más ni menos los dos atributos principales del gaucho, la figura literaria popular argentina por excelencia. Las mismas pasiones que se desenlazan en el mundo rural de *Bodas de sangre* son las que atacan al gaucho, al matrero, al pulpero y otras figuras sacadas de la gauchesca. Puedo afirmar que

al menos parte del éxito de la obra se debió a que el ámbito en que se desenvuelven los personajes era mucho más que familiar a los ojos y oídos porteños, y que la misma ciudad que albergaba con asombrosa aceptación *Bodas de sangre* había visto a su teatro nacional discurrir centralmente por la gauchesca, desde *Juan Moreira* hasta *La cruz de los caminos*, que estudié en el capítulo anterior; es decir, por un mundo de ambientes y símbolos afín al de la pieza de Federico, con caballos, cuchillos, propietarios de la tierra ricos y pobres, y figuras al margen de la ley, como por ejemplo lo es Leonardo en cuanto rapta a la Novia.

No es coincidencia, pues, que hubiera habido en Buenos Aires obras cercanas a *Bodas de sangre* en argumento o en personajes. Sin ir más lejos, en 1902 se había estrenado una obra de Martín Coronado, *La piedra de escándalo*, con un éxito comercial y de público apabullante. En dicha pieza el argumento es muy similar al de *Bodas de sangre*: una mujer es raptada por su amante y deben enfrentarse al contexto social que los censura y persigue. Tanto fue su prestigio que en 1918 se estrenó una continuación, *La chacra de don Lorenzo*.²⁰⁰ En ambas piezas es central el tema del honor y la hidalguía heredados de la tradición hispánica, presentes también en la obra de García Lorca. Aquella obra bien podría haberse manifestado en el recuerdo del público y la crítica porteños cuando se estrenó *Bodas de sangre* en Buenos Aires por primera vez.

Ahora bien, creo que la razón fundamental del éxito de *Bodas de sangre* en Buenos Aires se debe a que esta pieza de García Lorca entroncaba con las tradiciones realistas y gauchescas del teatro argentino al mismo tiempo que ofrecía elementos

²⁰⁰ Para profundizar, véase Castagnino, 1968, 100 y ss.

nuevos, más propios del teatro europeo, que estaban siendo asimilados por la dramática argentina a partir de la tercera década del siglo veinte en un proceso de renovación de la escena nacional. Por lo tanto, estamos ante una obra bisagra entre dos momentos cruciales del teatro argentino, y su representación en Buenos Aires coincide con un momento de crisis y cambio de la escena porteña. Para comprender el alcance de estas afirmaciones, es necesario analizar *Bodas de sangre* utilizando el modelo sugerido por Ángela Blanco Amores de Pagella en su libro *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea* para comprender de dónde venía la innovación o la frescura de la exitosa pieza de García Lorca. Esta autora lo ha dicho meridianamente:

mientras el circo primero y más tarde la escena recogen la figura del gaucho perseguido –que ofrece rasgos de lejana fraternidad con bandidos europeos, generosos y valientes–, y mientras los públicos populares concurren fervorosamente a representaciones rústicas y elementales, los escenarios porteños se honran con las más altas figuras de la escena del mundo y con las obras más representativas del teatro universal. (Blanco Amores de Pagella, 14)

Así, en concomitancia con el teatro nacional argentino y como novedad europea de una nueva modalidad de teatro es como hay que entender el triunfo y el éxito comercial de *Bodas de sangre*: atrajo a todos los públicos, desde el “rústico” que menciona Amores de Pagella hasta el culto que estaba bien informado de las novedades europeas y que había conocido en su justo momento a autores como Ibsen, Shaw o Pirandello. *Bodas de sangre* parece un poliedro cuyas caras representan distintas modalidades teatrales. Si consideramos el motor de la acción de Leonardo y la Novia, no queda claro si estamos en un contexto tremendamente positivista, naturalista, donde los seres humanos están terriblemente sujetos a las pasiones y son incapaces de ejercer el control sobre sí mismos

porque sus vidas están condicionadas por su herencia, idea en la que la Madre no deja de insistir al preocuparse por la “casta” de su hijo, la de la Novia y la de Leonardo por ser un Félix, o si bien el rapto y el consentimiento de la Novia son de raigambre romántica-simbólica y tienen lugar en un espacio fantástico y alucinado donde la naturaleza cobra vida y se cobra las vidas de los hombres que se internan en ella. En fin, esta multiplicidad de lecturas y visionados atraería al teatro a prácticamente cualquier tipo de espectador, tanto al que esperaba una pieza rural, apegada a la tierra, muy en sintonía con la dramática tradicional realista porteña, como al que iba al teatro a descubrir una nueva vía teatral. Aquí es donde entra en juego el libro de Blanco Amores de Pagella, pues al indicar ella cuáles eran los nuevos temas, de procedencia europea, que empezaron a afectar el teatro argentino a partir de la década de los treinta, puedo yo aplicar su estudio al específico de *Bodas de sangre*, para deducir de dónde vino la novedad que llevó al éxito a esta obra de García Lorca, que podemos encuadrar en la renovación estética que experimentó el teatro europeo de finales del siglo XIX y primeras décadas del veinte.

En primer lugar, Blanco Amores de Pagella destaca como tema fundamental el problema ontológico. Después del positivismo, el hombre rechaza la realidad objetiva, que se pone en tela de juicio por la aceptación de la existencia de múltiples y cambiantes subjetividades, y llega a aceptar lo inconsciente, lo irracional como medio de conocimiento y verdad plausibles. Se trata del problema del conocimiento y, por tanto, del asunto de la personalidad. En *Bodas de sangre* asistimos al proceso que va desde lo natural-objetivo hasta lo inconsciente-subjetivo. En los primeros cuadros de la obra, el mundo que se nos presenta es, a pesar de la idealización o poetización, un mundo

tangible, visible, el mundo rural de los campesinos que trasuntan la obra, donde lo que importan son los viñedos, los caballos, las labores de horticultura y donde se asienta una moral de siglos que acentúa la sensación de mundo ordenado, hereditario,²⁰¹ intransigible. Hasta el cuchillo que busca el Novio para irse a sus campos es una herramienta de trabajo, de ganancia y orden, igual que el caballo, que el hombre somete a sus necesidades laborales. Hasta aquí, lo consciente, lo “real”. Ahora bien, ya desde el principio, antes del rapto de la Novia por Leonardo, ya empezamos a ver augurios del mundo del otro lado. La Madre es la puerta entre ambos mundos, ya que parece saber de antemano que aquel mundo real, ordenado, heredado, está en constante peligro de desmoronarse. Así, desde los primeros momentos del acto primero, vemos las dos realidades contrapuestas: el Novio quiere la navaja para su uso lógico, ordenado, heredado, que es cortar las uvas, mientras que la Madre, que por el pasado de su marido e hijos conoce la irrealidad, sólo puede pensar en su uso irracional, confuso, rompedor de la línea de la herencia. Así tiene miedo no sólo de las armas, sino de “hasta las azadas y los bioldos de la era” (García Lorca, 1969, 227). No es coincidencia que sean las mujeres de edad avanzada, las que tienen perspectiva de un mundo ordenado alterado por episodios de irracionalidad, las que anticipen el cambio de signo de la realidad y de los objetos que le pertenecen. La Madre del Novio prevé la mutación de la navaja, de instrumento agrícola a arma letal, del mismo modo que la suegra de Leonardo ha

²⁰¹ “Un hombre hermoso, con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, heredados” (García Lorca, 1969, 227). Desde el principio la Madre insiste en defender ese orden moral de la herencia, ese miedo hacia las acciones que no pertenecen al mundo de lo objetivo-presente sino al irracional-latente, del que a cada momento teme su intromisión en la vida regular de su hijo.

presenciado la excitación extrema del caballo que, si bien debería ser un animal de tiro o transporte en las faenas del campo, está siendo usado ocultamente por el mozo para rondar a la Novia y, en última instancia, para raptarla. Tanto la Madre como la Suegra son mujeres de avanzada edad y su misión, que es la de mantener el orden heredado, se ve alterada por sus atisbos de un mundo que conocen porque lo han experimentado en el pasado, pero que la misma naturaleza de continuidad les obliga a soportar sin acción. Por tanto, son personajes de doble visión, conocen el significado de orden y desorden, de razón e impulso. Son estas ancianas las que advierten del peligro que corre el hombre al internarse en la jungla de lo irracional pero, pues el derramamiento de sangre también es heredado en este mundo, no pueden, ni quieren, evitar que los hombres se despeñen y entren en una espiral de venganza y violencia, atributos ambos de ese mundo oculto de las pasiones, de lo inconsciente.

Por otra parte, García Lorca construye los espacios de la obra de manera simétrica, en que el espacio, abierto, que pertenece al mundo de lo irreal e inconsciente, el bosque, en el cuadro primero del acto tercero, queda abrazado por los espacios cerrados de la casa de la Madre, de Leonardo y del Padre de la Novia. Es una estructura circular en la que el centro está ocupado por el mundo oscuro e incontrolable del deseo y las reacciones que violan los códigos del orden. Es como una afirmación de que las fuerzas que no se atienen a razón objetiva ocupan el centro de las acciones humanas, o que son el auténtico motor de las mismas, mientras que el exterior es una carcasa de apariencias, de inacción, de pasividad arrastrada por la cotidianidad y la costumbre. En ese centro, en el centro del centro, pues los personajes están internados en lo oculto del

bosque, se encuentra la escena en que la Novia y Leonardo se confiesan completamente indefensos frente a sus pasiones, y hablan como si cada uno fuera dos personas, una la real y otra la irreal, una la heredada y otra la auténtica. Esa tensión con uno mismo es de tan punto insoportable que la Novia llega a pedir a Leonardo que le facilite la muerte: “Y si no quieres matarme / como a víbora pequeña, / pon en mis manos de novia / el cañón de la escopeta.” Y Leonardo, que parece implorar: “También yo quiero dejarte / si pienso como se piensa” (García Lorca, 1969, 286). El mozo se encuentra indefenso ante sí mismo. Del mismo modo queda clara la imagen del caballo como metáfora de la ambigüedad de lo que se considera lo real.²⁰² Lo real indica que el caballo es para la labor campesina, “pero montaba a caballo / y el caballo iba a tu puerta” (García Lorca, 1969, 284) dice Leonardo, porque lo real debe abarcar las dos dimensiones de la experiencia humana, la del orden externo y la de la turbulencia del instinto. Es una escena en que queda en evidencia la dualidad humana, las dos caras de la moneda de la personalidad: lo controlable y lo incontenible.

A este conflicto se refiere Blanco Amores de Pagella como “torturas anímicas” (56). Así pues, si el teatro en Buenos Aires, sobre todo el europeo, se lanzaba a la exploración de lo inconsciente, *Bodas de sangre* indaga en este tema mediante el hecho-llave de toda la obra y sus extensiones: el rapto de la Novia, que abre las compuertas del instinto irracional humano y sus consecuencias. Ambos mundos interactúan entre sí, los objetos (caballo, cuchillo) son portales entre uno y otro y, al final, cuando caballo y cuchillo han cumplido su objetivo irracional, ambas dimensiones se encuentran. Es el

²⁰² Para otras interpretaciones de los símbolos del cuchillo, el caballo y demás como arquetipos, véase Palley, 1967.

último cuadro, cuando la Novia llega a casa de la Madre. Ésta es la representación de lo que he llamado mundo “heredado”, mientras que la Novia es la encarnación del arrebato que arrastra al ser en la huída de lo inconsciente. La Madre consiente la existencia de ese mundo, la presencia de la Novia, aunque no quiere que entre en sus dominios: “Llora. Pero en la puerta” (García Lorca, 1969, 296). Es decir, la Madre es consciente de que el instinto es irreversible e incombustible²⁰³ y, por tanto, debe existir, pero lejos de ella, del orden de lo aparentemente real.

Como he apuntado antes, el tema del conocimiento es, en cierta forma, el de la personalidad. Otro tema esencial del teatro que estaba interesando en Buenos Aires es el del

ser múltiple, el ser que se es, dividido en seres diversos, que se van sustituyendo según la vida y las circunstancias, todo seres transitorios que corresponden a etapas diversas de la vida, el ser que ya no es uno sino muchos, uno con cada otro ser y en cada momento diverso. (Amores de Pagella, 65)

Este concepto lo aplica Blanco Amores de Pagella, fundamentalmente, a la obra de Pirandello, pero el tema está también presente en *Bodas de sangre* y otras obras de García Lorca. En *Bodas de sangre*, las escenas que mejor presentan esta problemática son la que tiene lugar cuando una vecina visita a la Madre y la escena del encuentro entre la Madre y el Padre de la Novia. En la primera, la Madre, que por su hijo tiene una imagen

²⁰³ A pesar de su lucha contra él, la Madre no ignora que el instinto es, paradójicamente, el motor de la heredad. Así lo reconoce implícitamente cuando, en el acto primero, dice: “Tu padre sí que me llevaba. Eso es de buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo.” (García Lorca, 1969, 229). Esta es una de las grandes paradojas de la Madre, que la convierten en un personaje multidimensional y único. Así, parece, contradictoriamente, estar de acuerdo con el Leñador 1º: “Hay que seguir el camino de la sangre” (García Lorca, 1969, 276).

bondadosa de la Novia, recibe más información sobre la misma y, en concreto, sobre su madre, de la que dice la vecina: “A su madre la conocí. Hermosa. Le relucía la cara como a un santo; pero a mí no me gustó nunca. No quería a su marido” (García Lorca, 1969, 232). Y: “tendría ella quince años. Él se casó ya hace dos años con una prima de ella, por cierto. Nadie se acuerda del noviazgo”. Y la Madre, que tanto cree en la herencia, se da cuenta de que la Novia bien puede estar disimulando una personalidad oculta, similar a la de su madre. El carácter de la Novia es ya, antes de la boda, ambivalente. En la segunda escena a que me refería, cuando los padres de los novios se informan de sus respectivos futuros hijos políticos, el Padre dice de su hija: “hace las migas a las tres, cuando borda el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes” (García Lorca, 1969, 243). En esta ocasión, la Madre está recibiendo el tipo de información que revela a la perfecta prometida según los cánones de su tiempo y espacio. No obstante, la Madre ya sabe cómo fue su madre, y el desasosiego que la acosa es el resultado de lo poliédrico de la personalidad de la Novia. De esa inconsistencia viene la relativa sorpresa cuando, en mitad de las celebraciones de la boda, el resto de personajes se da cuenta de que faltan la novia y Leonardo, porque aquélla se ha escapado con éste. La Madre, al ver confirmadas sus ocultas sospechas, dice al Padre: “¡Tu hija, sí! ¡Planta de mala madre, y él, él también, él. Pero ¡ya es la mujer de mi hijo! (García Lorca, 1969, 272).

Así, el ser de la Novia ha consistido en una multiplicidad de seres, al menos frente a los demás: el ser de la novia frente al novio, el de la hija de una mujer socialmente inaceptada, el de la perfecta casada en palabras de su Padre y, en última instancia, el de la

adúltera a ojos de la sociedad en que se inserta. Del mismo modo sucede con la personalidad de Leonardo. Antes de que el mozo rapte a la Novia, el espectador tiene varias imágenes de su ser. Por una parte, sabemos por la Vecina que pertenece a la familia de matadores que acabaron con la vida de varios varones de la familia de la Madre, aunque la Vecina alega que Leonardo era un niño cuando los sucesos y, por tanto, inocente. Por otro lado, lo vemos con su mujer y su hijo en una escena de intimidad hogareña. Y, al cabo, le descubrimos en su pasión con la Novia, en la escena anterior a la boda y, aunque se evidencia su instinto, hasta ahora ha sido un mal casado a secas. La diferencia entre el conflicto del ser que viven la Novia y Leonardo es que la primera, frente al poliedro de su personalidad, reacciona de forma activa-pasiva, calzando las espuelas al novio pero, al mismo tiempo, dejándose raptar, mientras que el mozo actúa siguiendo la llamada de la faceta más fuerte de su ser, de su sangre. Así, pues parece que los personajes tienen varias capas de personalidad. La más superficial es la que muestra al personaje en su relación con el mundo externo: el Novio es un propietario de viñedos, la Madre es una viuda, el Padre posee tierras duras, Leonardo es pobre y cansa al caballo... en otras palabras, se trata de la relación entre el ser y el campo, el medio. La capa más profunda es la que se identifica con la sangre, palabra fundamental desde el título, es decir, con el instinto más irracional. Esta multiplicidad de seres en un ser está en la base del conflicto de *Bodas de sangre*, pues tanto la Madre, como la Novia como Leonardo van a pasar de un estado de consciencia a otro, de un rasgo de personalidad a otro, y esto va a demarcar sus límites y concretar sus opciones de acción posibles en cada cuadro.

Hay un tema, presente también en *Bodas de sangre*, que, según Amores de Pagella, era típico de algunas obras de éxito, argentinas y europeas,²⁰⁴ más o menos contemporáneas a la pieza de García Lorca y que se encuadran en el género del grotesco, género por demás alejado del drama lorquiano. Se trata del tema de la disolución social a través del núcleo familiar. En *Bodas de sangre* cabe interpretarlo de dos maneras. En primer lugar, a consecuencia del rapto de la Novia por parte de Leonardo se están rompiendo varias familias: la del Padre, la de la Madre, la de Leonardo y la recién formada del Novio. Uno de los pilares de la sociedad en que se desarrolla *Bodas de sangre* es, como indicaba más arriba, el concepto de heredad. Como dice la Madre al Novio, ante la asistencia de tantos familiares de éste a la boda: “Ramas enteras de familias han venido [...] Tu padre sembró mucho y ahora lo recoges tú” (García Lorca, 1969, 265). El concepto de heredad se relaciona con el de “casta” y “sangre” que aparece por toda la obra, especialmente en boca de la Madre. Durante los festejos de la boda, la Criada le dice al Novio: “¡Qué familia la tuya! ¡Machos entre los machos! Siendo niña vi la boda de tu abuelo. ¡Qué figura! Parecía como si se casara un monte” (García Lorca, 1969, 267). Y, a pesar de que no aparecen como personajes activos, las sombras del abuelo, el padre y el hermano del Novio planean sobre éste como un peso de heredad y responsabilidad hacia ellos ineludible. Por eso, en el cuadro primero del acto tercero, cuando el Novio anda persiguiendo a la Novia y Leonardo, dice a un Mozo:

¿Ves este brazo? Pues no es mi brazo. Es el brazo de mi hermano y el de mi padre y el de toda mi familia que está muerta. Y tiene tanto poderío, que puede arrancar este árbol de raíz si quiere. Y vamos pronto, que siento

²⁰⁴ Véase Amores de Pagella, 70-95.

los dientes de todos los míos clavados aquí de una manera que se hace imposible respirar tranquilo. (García Lorca, 1969, 280)

La familia aparece, pues, como institución insoslayable, que no sólo viene del pasado con su corriente de sangre de casta, sino que exige del portador de la misma que encarne los valores y cuentas pendientes de los ya muertos. Esa obligación termina con la muerte del Novio, pues ya no hay varones en la familia que deban soportar el peso de esa responsabilidad.

Igual sucede con la de Leonardo, aunque en este caso éste deja dos hijos (uno en el vientre de su esposa) de la sangre de los Félix que quizá en el futuro volvieran a cometer un crimen de sangre. En segundo lugar, se puede interpretar el deseo de Leonardo por la Novia y viceversa como la resistencia hacia la institución familiar tradicional del ámbito al que pertenecen ambos personajes. Leonardo, que se había casado con una prima de la Novia para desviar y ocultar su pasión por ésta, abandona a su mujer y a su hijo. La Suegra, tras la muerte de Leonardo, corrobora la disolución familiar diciendo a su hija: “Échate un velo en la cara. / Tus hijos son hijos tuyos / nada más. Sobre la cama / pon una cruz de ceniza / donde estuvo su almohada”. Y es que en este caso Leonardo es el verdadero trasgresor, pues a ojos de los que le rodean es él el criminal, él el heredero de los Félix, que ha acabado con la honra familiar y que ha repetido lo que parece una maldición en todas sus generaciones. Y, sobre todo, no lo olvidemos, es que al casarse el Novio con la Novia éste se convierte automáticamente en pariente de los Félix, pues Leonardo está casado con una prima de la Novia. Eso no lo podía consentir la sangre, la casta, de la familia de la Madre, y de ahí que el nuevo vínculo familiar esté condenado a la disolución.

En cuanto a la Novia, parece bastante claro que, entre la aceptación de la institución familiar, fuente de un goce considerable de aceptación social, y la realización, o su intento, de una pasión irrefrenable, elige este segundo como vía de escape. En cierto sentido, la Novia ha conseguido su propósito si es que lo que quería era escapar del matrimonio establecido. Sus palabras son bastante reveladoras al respecto:

Tú también te hubieras ido. Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud; pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, ¡óyelo bien!; yo no quería. ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos! (García Lorca, 1969, 294-295)

Puede ser que el convertirse en depósito de la honra de una familia en que la sangre dictaminaba tanto fuera una carga demasiado pesada para la Novia, que no siente atracción, su motor, hacia el Novio. Leonardo era, está claro, una puerta hacia la libertad de la satisfacción física. Ya se lo había dicho la Madre en su primera visita cuando le explicaba lo que era casarse: “Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás” (García Lorca, 1969, 244). La Novia, en fin, tenía miedo a la descendencia, que estaría tan empapada en sangre. Parece recordarnos a la Soledad Montoya del *Romancero gitano* que buscaba su “alegría” y su “persona”.

Esta última consideración nos lleva al siguiente punto del análisis: la temática expresionista. Como explica Blanco Amores de Pagella, el público y los autores argentinos fueron muy receptivos al Expresionismo de origen alemán, y muchas de sus

innovaciones formales y temáticas fueron adaptadas con éxito. No entraré ahora en la cuestión de si *Bodas de sangre* es una obra expresionista o no,²⁰⁵ pero me interesa dilucidar si se puede señalar algún rasgo temático o formal típicamente expresionista en el drama de García Lorca. Dice Blanco Amores de Pagella:

El expresionismo, que se inicia en Alemania, en la segunda década de la centuria, se origina, especialmente, como manifestación de una “generación beligerante” que lleva a la literatura su angustia personal y sus inquietudes de orden religioso y social. (Blanco Amores de Pagella, 96)

Y en otro párrafo:

El hombre íntimo y esencial, frente al mundo que lo rodea, clama por ser él mismo, con su dolor y su miseria, con su amor y su odio, con sus crudas verdades, con su llanto y su apetencia de ideal. Está cansado del papel receptivo en el arte, que le obliga a aceptar el mundo exterior que sus sentidos le entregan y que lo lleva a un naturalismo vacío, en el que su espíritu nada tiene que hacer, y en el que se limita a registrar lo que ve. El hombre necesita volcarse en el arte con su grito real, con su vicio y su canto. Y la literatura dramática halla su cauce en el expresionismo. (Blanco Amores de Pagella, 97)

Y, al cabo, citando a Kasimir Edschmied:

Cada hombre ya no es un individuo vinculado al deber, a la moral, a la sociedad y a la familia. En este arte no se convierte en otra cosa que no sea lo más edificante, lo más miserable: se convierte en hombre. (Blanco Amores de Pagella, 98)

Es innegable que la literatura dramática de García Lorca, tanto la “posible” como la “imposible”, practica en el teatro español temas relacionados con estas nociones de temática expresionista. En el caso de *Bodas de sangre*, el adulterio; en *Yerma*, el asesinato del cónyuge; en *La casa de Bernarda Alba* la rebelión filial y el suicidio.

²⁰⁵ Para el tema del expresionismo en la obra dramática de García Lorca, véase Anderson, 1992.

Centrándonos en *Bodas de sangre*, hay que insistir en el papel de la Novia frente al de la Madre. En un sentido expresionista, ésta representa un mundo ligado a la tierra, una moral naturalista, en que la carga genética, de “casta”, que soporta un ser humano es lo que le da la esencia, es su razón y su destino. De ahí su inquietud frente a la boda de su hijo, no sólo porque se queda sola, sino porque es consciente del peligro al que éste se somete, peligro que consiste en la alteración de lo escrito, de lo que la razón tradicional otorga al matrimonio como prerrogativa: la prolongación de la sangre familiar. Muerto su hijo, la naturaleza extingue en ella el objetivo de su misión. En un sentido moral, nada más asfixiante que el contexto de *Bodas de sangre*, una sociedad provinciana y rural con su propia justicia y su sentido inexpugnable del honor y la procreación. Ahora bien, la Novia, en teoría enclavada en este universo de “casta” y heredad, rompe con lo establecido, sin ni siquiera entregarse a Leonardo porque lo decisivo para ella no es la realización de su deseo, sino la preservación del mismo y su derecho a él, a la libertad de manifestar sus pasiones. En este sentido, según las definiciones arriba apuntadas, no es incauto considerar a la Novia como personaje expresionista, porque ella permanece fiel a su condición de mujer, de ser humano, con sus deseos y sus emociones irrenunciables. Frente a la ausencia de libertad de la mayoría de los personajes femeninos, como la Madre, la mujer de Leonardo y la Criada, la Novia altera el mundo al que pertenece mediante la rebelión y la acción impulsadas por el instinto, por su fidelidad al mismo. Pero en *Bodas de sangre*, la Novia está sola, es sepultada por la asfixia social que la rodea y engulle.

Esto en cuanto a la temática. Respecto de ciertas formas expresionistas, dice

Blanco Amores de Pagella:

Una manifestación de interés dentro del teatro expresionista es aquella que une elementos propios de la lírica a los esencialmente dramáticos. Surge así la importancia del símbolo, de lo fantástico, que desvincula la acción de todo contenido empírico o que establece caprichosa relación entre la realidad y la fantasía. (Blanco Amores de Pagella, 104)

No voy aquí a emprender un estudio de los símbolos de *Bodas de sangre*,²⁰⁶ pero sí a destacar los elementos en que la técnica lírica lorquiana se relaciona con el tratamiento expresionista de lo lírico, tal como lo entiende Blanco Amores de Pagella, relacionando lo poético con lo fantástico. No sólo consigue García Lorca un ambiente poético sostenido a lo largo de toda la obra mediante el lenguaje y los símbolos, sino también mediante la inserción de un paisaje, un entorno de fantasía habitado por criaturas no completamente humanas. Me refiero al bosque y sus moradores. Hasta que Leonardo rapta a la Novia, *Bodas de sangre* se desarrolla en unos escenarios reconocibles por el espectador. Esto quiere decir que durante todos los dos primeros actos de los tres de que consta la obra nos encontramos en el interior de casas campesinas de una región rural, bien sea la de la Madre o la de la Novia. Es cierto que ya desde la primera mención del cuchillo en el cuadro primero García Lorca le va dando al lenguaje de la obra un espesor simbólico bien detectable que afecta a la percepción, mucho más sugestiva mediante esa técnica, de los espectadores frente a objetos y ambientes que, de otra manera, resultarían realistas sin más. Ahora bien, es el acto tercero, que nos interna en el bosque, el que trastoca las expectativas del espectador.

²⁰⁶ Vuélvase a Palley, 1967.

En la primera escena del cuadro primero vemos a tres leñadores que están comentando el suceso del rapto y haciendo suposiciones sobre el paradero de los huidos. Hasta aquí todo parecería encuadrarse en el mismo tipo de ambiente rural, campestre, de los dos primeros actos. No es así. En primer lugar, la escena tiene lugar en la noche, mientras que los leñadores ejercen su oficio de mañana o, cuando menos, eso es lo que espera la lógica realista del espectador. La música de violines que marca la acotación contribuye sin duda a crear un ámbito de extrañeza o misterio, aunque, claro está, esto depende de la música que escoja el director. En esa misma acotación García Lorca señala que el bosque es un bosque de “grandes troncos húmedos”. Eso es lo que realmente marca la diferencia y el cambio que tanto el espectador como los personajes han experimentado en el paisaje. Recordemos que las tierras propiedad del Novio se nombran, fundamentalmente, como viñedos, mientras que las tierras del Padre son una gran extensión de secanos. Se trata, pues, de una región más bien seca, de vegetación escasa y poco regadío. ¿De dónde sale este bosque de grandes troncos húmedos? De repente, hemos viajado en el espacio a una región oculta, oscura y desconocida. Y, volviendo a los leñadores, hay que fijarse en que son tres, como las tres brujas de Macbeth, y que, frente al resto de personajes, formados en dos bandos que persiguen a los fugados, parecen desear el éxito de la huida de la Novia y de Leonardo. Simpatizan, pues, con una actitud ante la vida y unas acciones que estaban proscritas fuera del recinto fantástico del bosque. El Leñador 1º dice: “El mundo es grande. Todos pueden vivir en él” y “Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más” (García Lorca, 1969, 275). Es aquí donde el símbolo de la sangre se revierte cuando es considerado dentro del

bosque. Fuera del mismo, la “sangre” era la de la Madre, la heredad, la casta, los hijos, la familia, la procreación, los muertos venerables, la honra. Pero ahora, en boca del Leñador, la sangre no es la de la Madre y el Novio, sino la de Leonardo y la Novia, que se opone a los conceptos anteriores porque ahora esa “sangre” es el deseo, la pasión, el instinto reprimido, la contravención del orden establecido, lo irracional. El Leñador 1º afirma: “Vale más ser muerto desangrado que vivo con ella podrida.” Ese era el verdadero peligro que corrían la Novia y Leonardo, llevar la existencia a cuestras como un fardo que nunca se aligera porque la frustración lo colma día tras día. Aquí se da, ciertamente, una batalla entre las sangres. El Leñador 3º alude al sino de la casta del Novio, que es morir en mitad de la calle por mano ajena. De ahí que los Leñadores nos den el auténtico significado de la sangre en la libertad y que, así, quede en evidencia lo fútil de la insistencia de la línea familiar directa del Novio por procrear, pues su destino es morir, generación tras generación.

El bosque es, pues, un espacio fantástico en que se alteran y trastocan las convenciones del mundo ajeno a él, al mundo “real”. Y es que no es posible establecer una naturaleza única del bosque, ya que es a la vez lugar de violencia y de libertad. Tanto los Leñadores como la Luna y la Mendiga se van a cobrar víctimas, ya que los primeros talan “un árbol de cuarenta ramas”,²⁰⁷ la Luna está ávida de la sangre de los mozos, y la Mendiga parece enamorarse del Novio. Y al mismo tiempo, ese espacio violento es el que

²⁰⁷ Las ramas parecen ser metáfora de las venas. Las primeras llevan la savia del árbol, y las segundas la sangre. La Novia insistirá en el parecido: “Estas manos que son tuyas, / pero que al verte quisieran / quebrar las ramas azules / y el murmullo de tus venas”. Y, ya en el cuadro último: “el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes”.

posibilita que Leonardo y la Novia estén unidos y hablen sin trabas, siquiera por unos breves instantes. En cuanto a la Luna y la Mendiga, hay que decir unas palabras sobre la manera de comprenderlas. Si nos limitamos a tomarlas como símbolos y procedemos a interpretarlas como tales estaríamos considerando el bosque desde “fuera”, esto es, su calidad de símbolo lo sería tanto en cuanto lo comparemos con el espacio “realista” de los otros escenarios de la obra. Pero para comprender el significado del bosque por “dentro” no podemos limitarnos a argumentar la calidad de símbolos de la Luna y la Mendiga, que son personajes por derecho propio que habitan un mundo coherente en sí y cuya carga simbólica es sólo una de sus facetas. Respecto de la Luna, no hay que pasar por alto que García Lorca la describe como un leñador joven con la cara blanca. Su aspecto de leñador y la manera que tienen los otros leñadores de interpelarla la convierten en algo así como la cabeza del grupo de leñadores. Si aceptamos que Federico tomó la estructura del coro de la antigua tragedia griega para conformar las interacciones y la función de los leñadores no queda más remedio que señalar a la Luna como el personaje más cercano a la figura del corifeo,²⁰⁸ pues parece tener un ascendiente sobre el resto de leñadores y, además, se comunica con la Mendiga como personaje central del cuadro. En cuanto a su relación con ésta, nos enfrentamos a un considerable problema de interpretación. De nuevo, si interpretamos la Luna como símbolo de la muerte estamos negándole su existencia como personaje intrínseco y, además, afirmaríamos una incoherencia, pues la Luna no es, a pesar de su sed de sangre, la muerte. La muerte es, como señala García Lorca en acotación, la Mendiga (García Lorca, 1969, 281). Es difícil

²⁰⁸ Para indagar sobre la relación entre *Bodas de sangre* y la tragedia griega, véase López Ojeda, 2008.

establecer una relación de jerarquía entre la Luna y la Mendiga, pues en una ocasión es la Mendiga quien le da instrucciones a la Luna: “Ilumina el chaleco y aparta los botones” (García Lorca, 1969, 279); y en otra es la Luna la que ordena a la Mendiga: “Pero que tarden mucho en morir. Que la sangre me ponga entre los dedos su delicado silbo” (García Lorca, 1969, 280). Puede que la Luna sea no un símbolo, sino una alegoría de la violencia, entendida como un dios, que alumbra todo el bosque para que tenga lugar la reyerta entre el Novio y Leonardo y pueda así correr la sangre en forma de sacrificio a la deidad.

¿Qué hace un personaje como la Luna en una obra cuya acción transcurre casi todo el tiempo en casas y terrenos de campesinos? Más que en los supuestos símbolos, hay que atender a la forma de la obra. Durante dos largos actos la acción nos ha llevado a la boda entre el Novio y la Novia, mientras que en un breve cuadro, entre un puñado de cortas escenas, hay un pequeño monólogo de la Luna, que no sabe, ni entiende, ni le es necesario comprender las acciones que han tenido lugar con anterioridad a su propia aparición. Sólo sabe que los hombres que han entrado a su dominio van a ser asesinados y que ella va a contribuir a ello por su necesidad de sangre, para entrar en calor. El cuadro en el bosque es, en este sentido, una especie de interrupción del espacio-tiempo en el que se había venido desarrollando la acción de la obra. Pensemos en Alfred Hitchcock y su película *Psycho*, de 1960. En ella, la trama se desarrolla en un espacio “real”, una ciudad, una carretera. Durante buena parte de la película el argumento parece seguir una senda muy marcada, centrada en su personaje femenino. Ahora bien, Hitchcock hace que, a la llegada de la mujer al motel de Norman Bates, un espacio cuasi-fantástico, con su casa de

torreón incluida, la trama dé un giro de ciento ochenta grados y cobre importancia la figura del asesino, que no está al corriente, ni le importa, de la historia anterior de su víctima, de la que han sido testigo los espectadores. Esta técnica, con su efecto en la audiencia, es similar a la empleada por García Lorca. Como ya he señalado, el bosque es un lugar en que la moral es diferente a la moral del “exterior”. El bosque es el dominio de la Luna y de la Mendiga, como el motel lo era de Norman Bates. En ambos espacios queda abolido el pasado y ambos espacios lo son de violencia. A la Luna y a la Mendiga no les importa la ley del “exterior” que dicta sentencia contra los fugitivos, sino que quieren cobrarse como víctimas tanto al perseguido como al perseguidor, porque la naturaleza y la historia de estos no tiene peso para ellas: cumplen con un rito de sangre y de supervivencia propia, autónomo respecto de la historia de los protagonistas y de sus acciones, si bien también son los agentes del Destino para los que se internan en el bosque. Y la sorpresa del espectador al abandonar los campos y las residencias campesinas para entrar en un terreno radicalmente distinto, con otras leyes a las conocidas por los mozos y sus padres, se debe a esta técnica de brusca contraposición de espacios, uno “real”, el otro “fantástico” pero no menos real que el primero.

¿Y la Mendiga? Al contrario de la Luna, la Mendiga tiene una forma mucho más humana, pues se presenta como una pordiosera. Y eso es porque la muerte se mueve entre ambos mundos, el “real” y el “fantástico”. La Mendiga es el único personaje que pertenece a ambos de pleno derecho, pues uno de los atributos de la muerte es la igualación de espacios y tiempos. En un momento del cuadro primero del tercer acto, la Mendiga le dice al Novio: “¡Qué espaldas más anchas! ¿Cómo no te gusta estar tendido

sobre ellas y no andar sobre las plantas de los pies, que son tan chicas?” (García Lorca, 1969, 281). Es claro que le está invitando a la muerte, a la “vida horizontal”. La muerte es lo único que comparten ambos espacios, el externo y el del bosque. En el último cuadro del acto tercero, la Madre exclama: “Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar” (García Lorca, 1969, 295). Como se puede comprobar, las palabras de la Madre no son muy diferentes a las de la Mendiga: la muerte es descanso, porque se acaba la batalla de la sangre, que mancha a los vivos. Dice la Mendiga, que es la forma que toma la Muerte para relacionarse con los seres humanos: “Los dos cayeron, y la novia vuelve / teñida en sangre falda y cabellera” (García Lorca, 1969, 292). Así, como precedía uno de los leñadores en el cuadro anterior, la sangre que ve la luz será absorbida por la tierra en cuanto se dé sepultura a los dos contrincantes en la reyerta del bosque.

Y ya que hablamos de la luz, hay que recordar que el teatro expresionista investigó profundamente los efectos de la luz y sus posibilidades e impacto en la acción y representación teatrales. Cita Blanco Amores de Pagella a Ilse T. M. De Brugger:

A semejanza de las tendencias manifestadas en la pintura y en la escultura abstractas, interesa el tratamiento abstracto del espacio, la forma geométrica, la línea y la luz como factores aptos para enmarcar y subrayar puntos esenciales de un proceso o desarrollo espiritual. El enorme significado que en el teatro puede corresponder a los efectos de luz, su “coparticipación” en la acción misma, fue descubierto entonces. (Blanco Amores de Pagella, 110)

En *Bodas de sangre* hay un momento, en el cuadro que tiene lugar en el bosque, en que la luz adquiere un significado decisivo, propio de un uso expresionista del recurso. Hablaré

de él más abajo. Veamos primero cómo se comporta la luz en el resto de la obra. En el primer acto, el primer cuadro tiene lugar en una habitación que el autor, en acotación, describe como amarilla. En el cuadro segundo, la casa de Leonardo, la habitación está pintada de rosa, pero la acotación indica que “es la mañana”. Por tanto, hay luz natural en la casa de Leonardo, mientras que en la del Novio, sin luz natural indicada por el autor, es de un color que en la tradición dramática europea se ha relacionado en afamadas ocasiones con la muerte.²⁰⁹ ¿Y en la casa de la novia? Es una cueva pero, según la acotación inicial, prima el color rosa: “Al fondo, una cruz de grandes flores rosa. Las puertas, redondas, con cortinajes de encaje y lazos rosa.” (García Lorca, 1969, 241). La unión de Leonardo y la Novia se anticipa en el idéntico color de sus habitáculos. En cuanto a la luz, al final del tercer cuadro del acto primero, justo antes de que se empiece a hablar del caballo de Leonardo y de que el mismo Leonardo ronde a la Novia, una acotación indica: “La luz va desapareciendo de la escena” (García Lorca, 1969, 246). La presencia de Leonardo oscurece la escena, de igual modo que en el primer cuadro del segundo acto también se asocia la oscuridad con la presencia de la Novia, que está siendo peinada por la Criada. Toda la conversación entre Leonardo y la Novia tienen lugar en la oscuridad de la madrugada, y sólo cuando se acerca la comitiva de la boda, según acotación, “empieza a clarear el día” (García Lorca, 1969, 255). Se deduce, pues, que en todas las ocasiones en que Leonardo está cerca de la Novia, bien acechándola bien tentándola, la luz está ausente, siempre están en el contexto de la anochecida y de la madrugada, períodos del día que trastocan la noche en mañana y la tarde en noche. Y,

²⁰⁹ Es famosa la anécdota de la muerte de Molière, vestido de amarillo, durante una representación de *El enfermo imaginario*.

finalmente, dando coherencia al uso de la luz y su relación con los personajes, en el primer cuadro del acto tercero, ya en el bosque, lugar de escape de Leonardo y la Novia, es de noche y, según acotación, hay un “ambiente oscuro” cuando aparecen los leñadores. Todo el cuadro es un juego de luces entre la claridad de la luna y la oscuridad de los árboles. La luna refrenda la idea de que la luz persigue a Leonardo, a la Novia e incluso al Novio, pues el propósito de la luna es alumbrar lo suficiente para que ambos enemigos se encuentren en el duelo de cuchillos. Ese es su propósito y así se lo reclama la Mendiga: “¡De prisa! Mucha luz. ¿Me has oído? ¡No pueden escaparse!” (García Lorca, 1969, 280); y es en lo más intenso de su luz donde, según acotación, se matan los mozos: “Aparece la Luna muy despacio. La escena adquiere una fuerte luz azul. Se oyen los dos violines. Bruscamente se oyen dos largos gritos desagarrados y se corta la música de los violines” (García Lorca, 1969, 287). En resumen, podemos decir que, si bien el empleo de la luz a la manera expresionista no es una de las primeras herramientas de Federico en *Bodas de sangre*, sí que resulta decisivo en las escenas de gran sugestión y agonía, especialmente cuando se acercan en el espacio la Novia y Leonardo.

En fin, Blanco Amores de Pagella señalaba el problema ontológico como nuevo tema introducido en el teatro argentino, especialmente por obras europeas. *Bodas de sangre*, a través de los elementos que acabo de analizar, puede incluirse en el grupo de piezas que marcaron ese impacto en la escena porteña de la primera mitad del siglo veinte. El conflicto ontológico de *Bodas de sangre* es el siguiente: ¿Cuál de las dos versiones de la “sangre” es la válida? Cuando chocan surge la muerte, no hay salida, parece que la realización de una de ellas implica el final de ambas, su irresolución. Otro

rasgo que Blanco Amores de Pagella señala como identificador de novedad en el teatro representado en Buenos Aires por esas fechas es el del “problema de los altos valores objetivos, a los cuales el hombre pretende y debe llegar para dejar de ser individuo y devenir persona” (Blanco Amores de Pagella, 116). En el caso de *Bodas de sangre*, como he apuntado más arriba, este tema está presente en el choque de visiones que los personajes tienen del concepto de “sangre” como moderador social. Porque la sangre en la obra lorquiana no es sólo el motivo de la pasión, sino que se erige en modelo de conducta, es una legalidad social que suple la ausencia de autoridades más formales o “civilizadas”. Hemos visto las dos ideas contrapuestas que de la sangre tienen la Madre y la Novia. Ninguna de las dos actúa, a pesar de que en ellas habla también la sangre. Son Leonardo y el Novio quienes acatan la llamada de la misma. En el caso del Novio, la sangre le impulsa a una “caza”. En el de Leonardo, él mismo revela la fuente de su acción: “No quiero hablar, porque soy hombre de sangre, y no quiero que todos estos cerros oigan mis voces” (García Lorca, 1969, 253). Por ello saca valor para raptar a la Novia. En resumidas cuentas, es imposible la realización de las pasiones tanto de la Novia como de Leonardo como del Novio y la Madre, porque todos ellos tienen su interpretación de la tendencia de la sangre y todos ellos la ven frustrada, no pueden asegurarla como “valor objetivo” y, por tanto, no pueden realizarse como “persona”. Al cabo, el problema del conocimiento queda planteado en *Bodas de sangre* de un modo cuasi-existencial.

Finalmente, Blanco Amores de Pagella señala otros tres elementos que estaban presentes en las obras europeas que influenciaban el teatro argentino de las primeras

décadas del siglo veinte. El primero de ellos es el animismo, y es indudable su presencia en *Bodas de sangre*. No sólo en el caso más evidente del cuadro que tiene lugar en el bosque. Otros objetos y el lenguaje van preparando durante toda la obra la aparición de la luna como personaje en el acto tercero. En esta pieza de García Lorca parece como si todos los objetos tuvieran vida propia, como pequeños dioses del hogar romanos que conviven con sus propietarios y manejadores. Los ejemplos más claros son, cómo no, el cuchillo y el caballo, pero hay muchos otros momentos que contribuyen a una permanente presencia del animismo. En el principio del acto primero están presentes las viñas, dadoras de su “sangre” para enriquecer a la familia del Novio, cuya propiedad le da derecho natural al Novio para pedir la mano de la Novia: “Tres años. Ya pude comprar la viña” (García Lorca, 1969, 230). De igual manera, los elementos que constituyen el ajuar de la novia parecen objetos mágicos que fueran a contribuir al arrebatamiento de la misma: los pendientes de azófar, las medias caladas de seda, con bordados consistentes en una golondrina, un barco y una rosa, que el Novio le va a regalar y la corona de azahar. Pueden ser los adornos de una novia, pero la manera de describirlos y de aparecer transmiten el animismo de los mismos, algo así como un efecto astrológico o de ciencia oculta (¿por qué una golondrina, un barco y una rosa en las medias? Parecen, como la corona de azahar, de cera, que le regala el Novio a la Novia, ritos de huida: la golondrina vuela, el barco navega... y la rosa se extingue en su fuga de belleza) que no pasa desapercibido al espectador-lector. Pero, ahora sí, el animismo de *Bodas de sangre* se concentra fundamentalmente en los personajes del bosque: los leñadores, la Mendiga y, sobre todo, la luna. Ésta última no sólo es una fuerza de la naturaleza humanizada hasta el

punto del lenguaje y la acción, sino que es la que va a auspiciar el desenlace implícito de toda la obra. Así, la luna es como la sangre pero, mientras que ésta es, más que nada, un símbolo, aquella es un personaje por derecho propio cuya esencia y expresión está “animada” en la forma humana de un leñador.

Concluyendo, todos estos elementos²¹⁰ que he analizado y que Blanco Amores de Pagella identifica como influyentes o afines al teatro argentino en las primeras décadas del siglo veinte son claramente distinguibles en *Bodas de sangre*, hasta el punto de que se puede explicar el éxito de la obra en la escena porteña por dos motivos: en primer lugar, porque *Bodas de sangre* ofrecía al espectador medio porteño un modo de teatro europeo que había sido, y estaba siendo, muy bien recibido en el mundo teatral de Buenos Aires; y, en segundo lugar, porque *Bodas de sangre* ofrecía en su composición, temas, lenguaje y figuras, un producto original que contenía los más importantes dilemas humanos, artísticos y escénicos de su tiempo.

3.2. La zapatera prodigiosa. *La zapatera prodigiosa* fue estrenada en el teatro Avenida de Buenos Aires por la compañía de Lola Membrives el viernes 1 de diciembre de 1933. Un *Fin de fiesta* se incorporaría a la representación dos semanas después, el viernes quince de diciembre. Algunas anécdotas que rodearon al estreno de la farsa fueron el retraso que sufrió, ya que en principio estaba programada para el jueves 30 de noviembre de 1933, y el cambio del título con que algunos periódicos anunciaron la obra:

²¹⁰ Amores de Pagella habla de otros dos elementos más: el tema del metapsiquismo, no presente de forma clara en *Bodas de sangre*; y el tema griego. Para éste último en relación a *Bodas de sangre*, véase López Ojeda, 2008.

es el caso de *Bandera Argentina*, que avisaba del estreno de “La zapatería prodigiosa”.²¹¹ Desde el día en que por primera vez se representaba *La zapatera prodigiosa* hasta el día en que cumplió las cincuenta representaciones, entre el cinco y el seis de enero, los periódicos de Buenos Aires le dedicaron muchas páginas, en casi todos los casos favorables. Y hay que advertir que el añadido del *Fin de fiesta* dos semanas después del estreno de la pieza contribuyó a mantener el interés del público sobre la obra de Federico, ya que seguramente los espectadores a quienes había gustado la representación original no se perderían la ocasión de volver al teatro atraídos por la novedad, mientras que los que aún no habían ido a verla quizá se decidieran ante el atractivo de un espectáculo doble orquestado por el propio García Lorca. Volveré al *Fin de fiesta* más adelante. Ahora exploraré las razones aducidas por la prensa para la apreciación de la obra en Buenos Aires cuando su estreno.

En general, las reseñas de la obra coincidían al señalar los elementos que hicieron triunfar a *La zapatera prodigiosa*. En primer lugar, destaca el entronque de la obra con la tradición clásica griega y con el género fantástico:

Ni *Bodas de sangre* ni *La zapatera prodigiosa* son obras de escenario, son espectáculos como para ser representados al estilo griego; son producciones de una fantasía fecunda que está obligada a restricciones, que al ser aceptadas, aminoran el concepto poemático y encastillan la visualidad del pensamiento [...] La melodías populares de los siglos XVIII y XIX, que le dan un sabor de excelsitud pocas veces sentido por el espectador en los asientos de las modernas salas de nuestros tiempos, pero sí gustados por aquellos públicos que vivieron los tiempos olímpicos y las contemplaron en las escalinatas de los circos, en los atrios de los templos o en los bosques destinados para laurear a los magníficos creadores de las fantásticas leyendas.²¹²

²¹¹ *Bandera Argentina*, 28 de noviembre de 1933, p. 4.

²¹² *Diario Español*, 2 de diciembre de 1933, p. 3.

La Razón resaltaba²¹³ que con *La zapatera prodigiosa* García Lorca se revelaba como autor cómico, completando así su figura de dramaturgo, y, al mismo tiempo, se señalaba que la farsa era la obra de un poeta en sus últimos días de adolescencia, quizá sugiriendo que era un grado inferior a *Bodas de sangre*, idea muy presente en casi todas las reseñas. *La Razón* recoge unas palabras de Jacques Natanson, comediógrafo francés, en que se afirma que “el teatro debe volver a ser una danza con palabras”, y las aplica a *La zapatera prodigiosa* como ejemplo práctico de esa propuesta. Ahora bien, el gran espaldarazo a la pieza de García Lorca se lo dieron *Noticias Gráficas* y el periodista, amigo del autor, Pablo Suero, que publicó una ingente reseña de varias páginas dividida en dos partes que se publicaron en días consecutivos.²¹⁴ Suero califica la obra como clásica en el sentido de “aquello que sabe ser actual y permanecer fiel a la esencia de lo antiguo”. También se señala la naturaleza interdisciplinar de la labor de García Lorca, pues en *La zapatera prodigiosa* encontramos, en palabras del periodista, al poeta, al pintor y al músico. Ésta última faceta se indicaba a propósito de las melodías populares de los siglos XVIII y XIX que el poeta había armonizado para la obra. Ahora bien, quizá donde Suero acierta más es al hablar de los personajes:

Los personajes están dibujados con un vigor extraordinario. Cada uno de ellos es un pedazo de vida que se independiza de la fábula. Y ya es mucho esto. Como que es condición de gran autor. Estos muñecos de la farsa violenta no necesitan del cordón umbilical de la fábula para vivir pletóricos y dinámicos. Pero los une una idea nervio. Ellos son el telón de fondo de la realidad sobre el ensueño que es la zapaterita.

²¹³ *La Razón*, 2 de diciembre de 1933, p. 28.

²¹⁴ *Noticias Gráficas*, 2 de diciembre de 1933, p. 10; y 3 de diciembre de 1933, p. 14.

Esta idea sobre los personajes se va a repetir en reseñas que no son tan favorables a García Lorca como lo único salvable de la pieza. Lo veremos más adelante. Respecto del personaje de la zapatera, Suero la interpreta como símbolo del alma humana, que nos preserva de la dureza del choque con la realidad. En cuanto al espacio-tiempo de la obra, Suero sale en defensa de García Lorca ante aquellas críticas que se le habían hecho por no cuidarse de no introducir elementos anacrónicos en una pieza que, en teoría, se situaba uno o dos siglos antes del XX, tales como tarjetas postales, fonógrafos o la mención a la Bella Otero, argumentando que “García Lorca nunca sitúa con precisión la acción de sus obras [...] estas obras se substraen sin embargo a la limitación de la época y de sitio, cobrando así un valor de universalidad que abona más que de cualquier otra cosa su calidad”. Suero también describe el estilo con que García Lorca desarrolla el humor, basándose en el tratamiento de los personajes:

El humorismo en García Lorca no tiene sarcasmos. Poeta, no mira más que el lado bello de las cosas. Para hacer la farsa, hay siempre que deshumanizar. García Lorca lo consigue mediante una ligera deformación que medio convierte a los seres en muñecos. Por momentos pensamos en los buratines y en toda la fauna deliciosa de los títeres, en Maese Pedro y su retablo y en el pícaro Guiñol. En “La zapatera prodigiosa” todo es diáfano, ingenuo, fresco. Si hemos hablado de Goldoni es porque en esta encantadora obra de Lorca, los personajes de carne y hueso, como los de Goldoni, están todavía cerca de los despojos de madera de su anterior encarnación de muñecos. Se mueven todavía con ese ritmo y ese atiesamiento pueril de los títeres. Se les ve la cuerda que los agita a cada rato.

Correo de Galicia se fija en que la obra se inserta entre el paso y entremés de los siglos XVIII y XIX españoles y el sainete contemporáneo, y que para ello el poeta se ha valido del lenguaje de ambas épocas para crear un lenguaje intermedio ensamblado “con un arte

admirable”.²¹⁵ Otro mérito de la obra es que ha sabido aportar una variante española al tema universal de la mujer joven casada con hombre viejo, consistente en que aquí la joven resiste defendiendo su honra. Pero, sobre todo, se señala la capacidad de García Lorca para mezclar lo antiguo y lo moderno “en un ritmo nuevo”. En contraposición a esta idea, el lenguaje de la pieza va a ser calificado de “corriente” por un periódico hostil a García Lorca. Una de las pocas voces disonantes en la prensa que cubrió el estreno de la obra es la de la reseña de *Crisol*. Reproduzco buena parte de la misma para dejar constancia de cuáles eran, según el crítico, los puntos flojos de *La zapatera prodigiosa*:

De naturaleza diametralmente opuesta, no admite comparación. Más teatral, si por teatral se entiende llegar íntegramente al espectador, “Bodas de sangre”. Más de teatro íntimo, con algo de “ballet” y mucho de pantomima, “La zapatera prodigiosa”. Esto es, más bien, “La zapatera prodigiosa”: una pantomima. Si fuéramos a juzgar la farsa en sí, tal como la puso en España la compañía de Margarita Xirgú, quizá deberíamos referirnos desfavorablemente. Desposeída de su movimiento de masas, despojada de su ritmo de “ballet”, la farsa pecaría de excesivamente ingenua, ingenuidad deliberada casi siempre, pero por momentos natural. [...] El autor confirió categoría de símbolos a los cónyuges. [...] Simbolismo exacto, pero exagerado. Exageración de poeta. Poeta que no se hace presente mucho en la farsa, comenzando por el lenguaje, corriente, y continuando por muchas escenas, de una vulgaridad desesperante, aun esa del balcón y el ganado que pasa. Donde acierta García Lorca es al transmitir el ambiente pueblerino y de época, claro que sabiamente ayudado por Fontanals al diseñar el decorado y los trajes. Eso, y la postura en escena, salvan la obra hasta hacerla singularmente interesante, pese a que el segundo acto es demasiado flojo, sobre todo cuando queda solo el matrimonio. La gracia sencilla y fresca de las canciones populares, la intervención repetida de la masa, ya en los coros, en los bailables o plásticamente, prestan un marco encantador, artístico, de gran colorido visual, de casi perfecta espectacularidad, que siquiera por sí solas justifican la asistencia a su representación.

²¹⁵ *Correo de Galicia*, 3 de diciembre de 1933, 2º sección, p. 17.

También se criticó la intervención de García Lorca recitando el prólogo de la obra, del que se dice que “estaba sobrando”.

El Mundo advertía²¹⁶ con sagacidad que si a algunos no gustó *La zapatera prodigiosa* es porque esperaban una obra del mismo patrón que *Bodas de sangre*. De nuevo, se señala su naturaleza clásica y su armazón compuesta de elementos indisolubles: fábula, ambiente, canciones, bailes, títeres. También se indica un ingrediente feérico, esto es, de cuento fantástico o de hadas. Ahora bien, este diario nos descubre un factor externo a la obra que contribuyó al triunfo de la misma:

El público del estreno, un público propicio, es verdad, en el que abundaba gente de letras y arte, se prodigó en demostraciones. Hubo ovaciones a escena abierta para Lola Membrives y la nena Fontanals, en los cantos y bailes, y al final un largo subrayadote aplausos [sic] para el autor y sus intérpretes. “La zapatera prodigiosa” es un gran espectáculo. Pero hay que ir a verla como van los creyentes a una misa cantada, entregados, sin entrar a discutir técnicamente la voz que canta. A buscar la belleza y no a analizarla.

El público, a estas alturas de la estancia de García Lorca en Buenos Aires, debió estar compuesto fundamentalmente de dos grupos: en primer lugar, los tan numerosos amigos y conocidos de Federico del ambiente literario porteño con todo su poder de convocatoria y, en segundo, una masa de espectadores que habían sido deslumbrados con *Bodas de sangre* y que esperaban ya casi incondicionalmente, una nueva pieza del autor, fuera de la naturaleza que fuese. Así, podemos decir que *La zapatera prodigiosa* se benefició del éxito indiscutible de *Bodas de sangre*, que le sirvió como escudo ante posibles críticas más profundas hacia García Lorca, que sobrevendrían algo más tarde, como veremos, con el estreno de *Mariana Pineda*.

²¹⁶ *El Mundo*, 3 de diciembre de 1933, p. 12.

El Pueblo hace girar su crítica²¹⁷ hacia la obra sobre el eje de la consideración de que la farsa de García Lorca es un peldaño hacia *Bodas de sangre*. La reseña es negativa:

“Farsa violenta” llama el autor a su obra y esta calificación unida al título tan sugestivo de “La zapatera prodigiosa” prometía en realidad introducirnos en un mundo de magia y encanto, en un ambiente de absoluta poesía, casi diluido en las imágenes, en que los sueños más ideales se vuelven realidad y las realidades más humildes toman apariencia y los contornos de un sueño. Nada de esto, sin embargo, ocurre. Allí la realidad está casi siempre a la altura de los zapatos y las ilusiones son vulgares y desvaídas; no traspasan los límites de unas aspiraciones muy terrenas y unas esperanzas bastante razonables. Los elementos de farsa son introducidos en manera artificiosa aprovechando técnicas provenientes de muy diversos géneros teatrales, siendo esta variedad de elementos, lo que da a la pieza una riqueza expresiva más aparente que real, con lo que más pierde que gana lo dramático de la obra. En honor a la verdad es necesario afirmar que el espectador se siente atraído por una variedad del ritmo y el color: por los aditamentos musicales y coreográficos y la buscada plasticidad de las escenas. Se ve envuelto en un dinamismo visual, es decir, puramente objetivo, y desaparecida la imagen, no queda en la retina nada más que la sensación cuyo límite no pasa del sentido. Falta, pues, la emoción que haga vibrar el espíritu, que es lo perdurable. El texto carece de la flexibilidad notada en “Bodas de sangre” y también es escasa la metáfora; el diálogo es en muchas ocasiones realista, hasta el extremo de lo vulgar y en tren de citas, digamos también que los recursos cómicos no son todos de buena ley; a falta de ingenio llega a utilizar elementos que algún sainetero hispano no ha desdeñado, como el llanto de las niñas cuya madre ha sido insultada y los suspiros del galán que corteja a la tabernera junto al mostrador.

En fin, una última reseña apareció, ya casi una semana posterior al estreno, en *Criterio*.²¹⁸ De tono más laudatorio que crítico, en ella se vuelve a incidir en que el auténtico acierto de la obra es el equilibrio con que se han ensamblado los distintos elementos que la componen. La pieza es

una de las expresiones artísticas de más noble cuño de esta temporada. Cuanto en ella puede haber de meramente teatral está dignificado por la

²¹⁷ *El Pueblo*, 3 de diciembre de 1933, p. 5.

²¹⁸ *Criterio*, 7 de diciembre de 1933, p. 328.

poesía, y es también la poesía la que realza la simple realidad humana de los personajes a un plano de realidad más verdadera, depurada y honda. Síntesis. Los personajes aparecen elevados a la categoría de arquetipos. La zapaterita es la imaginación, la fantasía, el eterno femenino, la poesía; el zapatero la realidad, hosca, dura, corta de vista. Los finos hilos de la trama han sido tratados con mano maestra. Sólo así pudo lograrse de un asunto tan sencillo una obra tan acabadamente perfecta. Perfecta en el equilibrio con que han sido distribuidas las partes, en la limpia línea melódica que la rige y contiene, en el ligero ritmo que la anima. Bien se ve en ella que su autor es hombre de teatro por añadidura, ya que ante todo y sobre todo es poeta, músico y pintor. Es el hombre que sabe descubrir y utilizar el color y la frescura de las bellas palabras, el que conoce el lenguaje misterioso de las danzas, el que ofrece las coplas jugosas como frutas. La mano firme, la visión feliz, el depurado gusto de García Lorca dibujan y decoran esta sutil estampa de “La zapatera prodigiosa” con la misma precisión que iluminaran las grandes masas de ese amplio y vigoroso poema dramático que es su “Bodas de sangre”. En una y otra aparece como el artista que trabaja en constante estado de euforia, seguro de sí mismo y de su dominio absoluto sobre la materia a la que da forma, vida y expresión.

En resumidas cuentas, la crítica fue en general generosa con *La zapatera prodigiosa*. Ahora bien, hay un elemento externo que fue fundamental para el éxito de la obra, e incluso las reseñas más negativas, como la de *Crisol* y la de *El Pueblo*, coinciden en apuntarlo: Lola Membrives. Si bien *Bodas de sangre* había logrado un gran éxito en parte debido al buen hacer de la primera actriz, en esta ocasión, tal como recoge la prensa, Lola fue decisiva para hacer triunfar una pieza que de otro modo, quizá, no hubiera resultado tan bien parada. *Noticias gráficas* dice de la actriz que “estuvo sencillamente admirable”, para luego ampliar:

Lola Membrives es la actriz más completa que haya tenido el teatro de habla hispana moderno. Viendo su creación de “La zapatera prodigiosa” se cae en la cuenta de que la amplitud de su temperamento y de su juego son verdaderamente excepcionales. Nadie alcanza como ella la expresión patética del dolor o de la desesperación, del tormento y de la angustia. [...] Además de esa honda sensibilidad de torturada [...] hay en Lola Membrives una aguda e inteligente comprensión de estados anímicos y de expresiones de inteligencia [...] Y ahora este salto a la farsa. ¡Qué

graciosamente dado!... Se necesita la sutil feminidad de Lola Membrives para hacer tan deliciosa creación como la que ha hecho de la zapaterita. Las dotes de tiple cómica de sus comienzos sorprendentes le sirvieron para la farsa de Lorca. Sólo que esas dotes, afinadas por el tiempo y la calidad, son ahora otra cosa. Interpretó las canciones haciendo de las tonadillas “lieders”, en cierto modo. Estuvo, en suma, admirable de gracia y donaire, muy femenina y gentil.

Correo de Galicia incide en la versatilidad de la actriz:

El abismo de distancia que existe entre la madre de “Bodas de sangre” y “La zapatera prodigiosa”, sálvalo la admirable actriz con una gallardía y una gracia de los que seguramente no hay ejemplo en el teatro. [...] La poesía escénica de García Lorca nunca hallará otra más ardiente y eficaz colaboradora.

Crisol, tan contrario a García Lorca, reconoce la labor de Lola Membrives, mientras que para *El Mundo* son ella y Fontanals los artífices del éxito:

Lola Membrives le dio a su zapatera ese encanto extraordinario de su exquisito temperamento. Gracia y emoción que crecen con la sugestión de su personalidad sobre el espíritu del espectador. [...] Hubo ovaciones a escena abierta para Lola Membrives y la nena Fontanals, en los cantos y bailes, y al final un largo subrayado de aplausos para el autor y sus intérpretes.

Igualmente para *El Pueblo*, que criticó duramente la obra,

dos elementos importantes contribuyeron al éxito de la pieza: la interpretación y la realización escénica. Fue alma de lo primero Lola Membrives. Sus múltiples recursos, su dinamismo puesto a prueba en numerosas ocasiones, su temperamento adaptable a las situaciones más diversas, su docilidad de carácter, ungiéronla en el verdadero “prodigio” [...] Fontanals. Simple como lo es siempre, ha construido un decorado llano en su estructura pero cálido en el color, obra de hombre que sabe y comprende; los trajes de un buen gusto envidiable y todo lo que significó espectáculo, servido con propiedad, con derroche de aciertos, contribuyendo de esa manera a “introducir” al espectador en un ambiente que le era completamente ajeno hasta el presente.

Y, en fin, *Criterio* resume: “Lola Membrives, la eximia actriz, ha puesto al servicio de esta obra el amor y la inteligencia con que acostumbra realizar sus grandes creaciones.”

En conclusión, los aspectos internos de *La zapatera prodigiosa* que la llevaron al éxito son, según hemos visto, su mezcla de ingredientes antiguos y modernos, su tratamiento ecléctico del lenguaje, el perfecto equilibrio y movimiento con que se estructuran bailes, diálogos y escenas. Y, como fuerza externa sin la cual la obra no habría tenido quizá tanta proyección, la actuación y patrocinio de Lola Membrives. Una vez más es evidente la buena fortuna del binomio Membrives-García Lorca, del que no podría indicarse a ciencia cierta el grado de influencia de cada uno de sus elementos para resultar en el triunfo del teatro lorquiano en Buenos Aires.

Respecto del *Fin de fiesta*, si bien no se trataba de una pieza completa e independiente en sí, tuvo una acogida unánimemente positiva por parte de la prensa. Estrenada junto a *La zapatera prodigiosa* dos semanas después del estreno de la misma, el *Fin de fiesta* fue concebido por García Lorca como un complemento para la farsa, probablemente para aumentar la duración, algo corta según la prensa, del espectáculo. El *Fin de fiesta* constaba de tres poemas escenificados dirigidos por el mismo Federico: “Los pelegritinos”, “Los cuatro muleros” y “La canción de otoño en Castilla” o “La canción castellana”.²¹⁹ Al parecer, casi todos los miembros principales de la compañía de Lola Membrives participaban en uno u otro. La primera actriz encarnó el personaje de la mujer de la “Canción de otoño en Castilla”, mientras que los peregrinos de “Los pelegritinos” fueron interpretados por Trinidad Carrasco y Antonio Soto, y Elena Cortesina tomó el papel central de “Los cuatro muleros”. Aunque la atención mediática al

²¹⁹ En la prensa hay divergencias sobre el título real de este tercer poema. *El Pueblo* la anuncia como “La canción de otoño en Castilla” (17 de diciembre de 1933, p. 5), mientras que *Diario Español* la llama simplemente “La canción castellana” (16 de diciembre de 1933, p. 4).

estreno del *Fin de fiesta* fue muy inferior a la prestada a *La zapatera prodigiosa*, el *Diario Español*, el más entusiasta ante el espectáculo, afirmaba en su reseña:

resulta un compendio notable y hermoso y una evidencia más que demuestra la fecundidad imaginativa y la sublime fantasía de nuestro compatriota. García Lorca hará reflexionar a muchas empresas que sean cuidadosas de sus intereses, porque les presenta un nuevo género que cultivar, un nuevo género que necesita una potente visualidad artística y un sentido noble de la armonía, la gracia, el ritmo y la plasticidad. Quizá no tarde en ser imitado García Lorca, porque la impresión favorable de este su “primer fin de fiesta”, al que seguirán otros, ha sido brillante, clamoroso, espiritualmente divino, como es el pensar de gran parte del sexo femenino, que se congregó anoche en la amplia sala del Avenida. Porque además del talento poético de García Lorca, de su fantasía que raya en ensoñación espiritualizada, posee su magín un caudal de armonía excesivo y lo hace destacar líricamente como música compositor, al que ya quisieran varios compositores profesionales igualar, ya en el sentido del ritmo y de la medida como en el de la armonización de esa música recopilada y que tan graciosa y hermosa resulta escenificada a modo de Lorca, Fontanals y Lola Membrives, protagonistas de esta actuación, que implica una novedad palpable, para incluir en los espectáculos teatrales.

No cabe duda que el crítico exageraba aquí al afirmar con tanta rotundidad que el *Fin de fiesta* presentaba un nuevo género. Eso sí, era un número menor muy original, como dijo el crítico de *La Nación*:

Un fin de fiesta, muy distinto y, desde luego, muy superior a los habituales espectáculos de su género, fue el ofrecido anoche en el Avenida recibido con la más viva complacencia del público. Un fin de fiesta es, hasta por su denominación, un pasatiempo ligero e intrascendente. El fin de fiesta ofrecido anoche fue desde luego, un entretenimiento ligero, pues de otra manera desentonaría hasta con su lógica misión, pero fue además una nota de arte, de pequeño arte menor, claro está, pero logrado en todas sus partes, perfecto en todos sus detalles, sugerente en presentación, en cantos y en atmósfera, lleno en todas sus partes, no sólo de sabor regional, sino de fina y colorida estilización.²²⁰

²²⁰ *La Nación*, 16 de diciembre de 1933, p. 11.

Y, para sorpresa del mismo García Lorca, *Crisol* le dedicó una breve reseña muy positiva en que se dice que es un “espectáculo completo por sí mismo, y espectáculo excelente. [...] Ya García Lorca nos había adelantado en ‘La zapatera prodigiosa’ de lo que es capaz en el género, pero debemos reconocer que ahora se superó ampliamente”.²²¹ En resumen, el *Fin de fiesta* fue un triunfo, menor, pero triunfo al cabo, de García Lorca, no sólo como autor, sino como director. El día del estreno, al final de la función fueron llamados a escena por el público García Lorca y los actores.²²² Así, *La zapatera prodigiosa*, acompañada de su exitoso complemento, llegaría a las cincuenta representaciones en la primera semana de enero de 1934.²²³ A pesar de que cincuenta representaciones no era un número de exagerado éxito, hay que tener en cuenta que *La zapatera prodigiosa* se daba ya fuera de temporada, época en que la mayoría de los teatros no mantenían a su público a no ser que variaran muy frecuentemente su programa²²⁴. Podemos concluir afirmando que *La zapatera prodigiosa* se convirtió en el segundo triunfo argentino de Federico, si bien no tan ruidoso como había sido el de *Bodas de sangre*; que el poeta se dio a conocer como autor cómico; que mostró sus dotes de director al orquestar *La zapatera prodigiosa* y el *Fin de fiesta*; y, fundamentalmente, que Lola Membrives y su compañía se habían erigido en adalides de la dramática del poeta español de una manera en que es imposible entender el éxito de uno sin el otro y viceversa.

²²¹ *Crisol*. 17 de diciembre de 1933, p. 3.

²²² *El Diario*, 16 de diciembre de 1933, p. 6.

²²³ Los periódicos ofrecen información contradictoria sobre el día exacto en que se cumplieron las cincuenta representaciones de *La zapatera prodigiosa*. *El Mundo* afirma que fue el día 4 de enero de 1933, mientras que *Crisol* y *Bandera Argentina* señalan el 5 de enero de 1933.

²²⁴ *Bandera Argentina*, 6 de enero de 1934, p. 4.

No puedo terminar sin añadir que hay otro factor, externo a la obra de García Lorca, que también fue esencial para el triunfo de *La zapatera prodigiosa*. Ese factor es la proximidad de la farsa lorquiana con el sainete criollo y el grotesco que habían venido desarrollándose y representándose con buena fortuna en Buenos Aires desde principios de siglo XX, y que gozaban de gran popularidad entre el público bonaerense. Pellettieri define sainete como

obra predominantemente breve, con personajes típicos, en su mayoría caricaturescos –una parodia al costumbrismo– de desarrollo entre jocoso y sentimental con un conflicto concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica al contexto social inmediato y con un nivel de lengua peculiar de las clases populares. En suma, lo que ha dado en llamarse carnavalización, especialmente en lo referente a la ausencia de límites entre el espectador y el espectáculo, y la postración de la realidad vista de una manera ambivalente. (Pellettieri, 1990, 28)

Esta definición no parece muy extraña a *La zapatera prodigiosa*. Es ésta una obra breve, con personajes más bien arquetípicos que, desde su naturaleza de farsa, se atienen a una evolución “entre jocoso y sentimental” en que el conflicto de la obra queda siempre patente al espectador: la frustración de la zapatera al estar casada con un viejo. En cuanto a una posible crítica al contexto social, el tema de la desigualdad en edad de los cónyuges había estado presente en la literatura hispánica, cuando menos, desde la farsa medieval y Cervantes. Y, sobre todo, el concepto de “carnavalización” es importante en la farsa de García Lorca, ya que la mayor parte de los personajes parecen sacados de una mascarada: las vecinas roja, morada, negra, verde y amarilla, Don Mirlo, el Mozo de la Faja y el Mozo del Sombrero. En cuanto al lenguaje, García Lorca trabaja con el estrato popular para conseguir una expresión poética depurada, pero sin perder de vista su origen. En

cierto modo, se puede distinguir bajo las diversas capas de *La zapatera prodigiosa* una armazón no alejada del todo del concepto del sainete tal como lo explica Pellettieri. Ahora bien, sobre esa idea construye Federico una pieza diferente por su ambientación clásica, por el añadido de la coreografía, las danzas y la música de los siglos XVIII y XIX que convierten a la farsa en algo distinto del sainete, pero no ajeno a él en concepto. Sea como fuere, *La zapatera prodigiosa* tuvo éxito por los factores señalados por la prensa que he recogido arriba, porque se trataba de una nueva obra del autor de *Bodas de sangre*, porque el brazo ejecutor de su dramática era la prestigiosísima Lola Membrives, y porque la naturaleza de la obra no estaba alejada del horizonte de expectativas de un público, el porteño, que durante décadas había venido aplaudiendo piezas cuya base era el sainete, que al evolucionar daría el grotesco criollo,²²⁵ y que compartía varios rasgos, como queda apuntado, con el tipo de teatro que encarnaba la farsa lorquiana.

3.3. Mariana Pineda. *Mariana Pineda* fue estrenada por la compañía de Lola Membrives en el teatro Avenida de Buenos Aires el viernes 12 de enero de 1934. Antes de pasar al estudio de las reseñas, abundantes y apasionadas, que se dedicaron a ella, hay que hacer un alto y prestar atención al estado de ánimo del granadino y del público porteño después de *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y el *Fin de fiesta*. Hasta la primera semana del año 1934, todo habían sido éxitos para Federico en el campo teatral. Se había dado a conocer, con buena fortuna, como autor trágico y cómico, y sus obras alcanzaban cifras más que respetables de representaciones continuadas. Disfrutaba el

²²⁵ Para la evolución de estos géneros, véase Pellettieri, 1990, 28 y ss.

poeta, pues, de una gloria teatral sin precedentes en su propio país. Todo parecía indicar que García Lorca ofrecería una nueva sorpresa con el estreno de una tercera obra y que una vez más, esta vez apoteósica, se terminaría de meter al público porteño en el bolsillo. Ahora bien, desde el punto de vista de Lola Membrives y García Lorca estaba muy claro cuál era el escollo a salvar: el poeta se había quedado sin repertorio representable, y las únicas piezas que le quedaban en la cartera eran *El maleficio de la mariposa*, *Mariana Pineda* y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, además de su teatro francamente experimental. La primera y la tercera quedaban descartadas de antemano. La segunda, pues, se convirtió en la única posibilidad. No se sabe hasta qué punto fue García Lorca el que decidió ofrecer *Mariana Pineda* al auditorio porteño o si más bien fue Lola Membrives quien le instaría a no desaprovechar la buena racha comercial de su teatro para estrenar tanto como fuera posible. Sea como fuere, la obra se empezó a ensayar antes incluso de concluir las representaciones de *La zapatera prodigiosa*. *Mariana Pineda*, semanas antes del día de su estreno, se convirtió en el objeto de las miradas del público y la expectación que se generó en torno a su estreno fue sin precedentes: artículos en la prensa que ofrecían avances sobre el tema, la trama, los personajes, el decorado y demás; aclaraciones por parte de García Lorca en Radio Sténtor de que se trataba de su primera pieza dramática; artículos anunciando que el estreno de *Mariana Pineda* coincidiría con la función de homenaje en honor de la mismísima Lola Membrives... Todo fue, no cabe duda, orquestado por la actriz y el poeta para intentar minimizar el hecho, en ese momento sólo conocido por ellos, de que *Mariana Pineda* era una obra primeriza del autor, lejos de las cotas artísticas alcanzadas con *La zapatera prodigiosa* y,

sobre todo, con *Bodas de sangre*. Por tanto, autor y actriz sabían el peligro que corrían de decepcionar a un público que, a través de los medios de comunicación, iban alimentando su curiosidad y máximo interés por una “nueva” obra del granadino. Fue entonces cuando se puso en marcha todo el mecanismo de la prensa afín o no al poeta y a Membrives, mientras que éstos preparaban un estreno cuyo resultado estaba lleno de interrogantes.

Ya desde finales del año 1933 se había venido anunciando que la velada en honor y beneficio de Lola Membrives sería con *Mariana Pineda* en el Avenida,

el romance dramático de García Lorca que nuestro público espera con justificada impaciencia. La obra será cuidadosamente preparada, de manera tal que suba a escena con toda la propiedad que ha sido característica esencial en esta temporada de alta comedia a cargo de la señora Membrives.²²⁶

Se intentaba, en suma, convencer al futuro espectador de que *Mariana Pineda* no defraudaría a un público que esperaría cuando menos, una obra lorquiana del calibre de las ya representadas por la compañía de Lola Membrives en 1933. La prensa, muy agudamente, venía preparando al espectador recordándole los éxitos de García Lorca, tales como la mágica cifra de cincuenta representaciones que alcanzaría *La zapatera prodigiosa*, al mismo tiempo que le advertía de la última oportunidad de disfrutar de una obra nueva del poeta, pues con ella la temporada de Lola Membrives llegaría a su fin.²²⁷

Periódicos como *Bandera Argentina* y *Correo de Galicia* seguían publicando avances de la obra. El primero adelantaba detalles de la trama,²²⁸ mientras que el segundo apuntaba que se trataba de la primera obra del autor, que había sido recibida con fervor en el teatro

²²⁶ *Bandera Argentina*, 31 de diciembre de 1933, p. 4.

²²⁷ Véase *Bandera Argentina*, 1 de enero de 1934, p. 4.

²²⁸ *Bandera Argentina*, 5 de enero de 1934, p. 4.

Español de Madrid cuando su primer estreno y que, sin encuadrarse en ninguna técnica nueva, seguía ofreciendo el sello de la originalidad del poeta, quien

ha sabido y podido con su estro de gran poeta dar a su bellísima producción un sentido universal de humanidad con la fusión de la figura central de Mariana Pineda en el profundo sentimiento del amor y la libertad raíces de la humana sensibilidad.²²⁹

Y, al mismo tiempo, el artículo agradecía a Lola Membrives el haber podido disfrutar de *Bodas de sangre*, de *La zapatera prodigiosa* y de *Mariana Pineda*, y de haber traído a García Lorca a Buenos Aires. Y, justo unos días antes del estreno, *Bandera Argentina* insistía en que si el público asistía a ver *Mariana Pineda* habría conocido por fin todo el teatro de García Lorca.²³⁰

Es indudable que se estaba llevando toda una campaña de publicidad para predisponer al público a favor de la nueva obra del granadino. Entonces, finalmente, el viernes 12 de enero se estrenó la obra. En los días inmediatamente posteriores, los periódicos bullían con reseñas, favorables y desfavorables, de *Mariana Pineda*. En general, puede decirse que Lola Membrives y García Lorca habían salido airoso de su propósito de darle un aire fresco a la obra, pero, no obstante, hasta las críticas más elogiosas escondían entre líneas las fallas con las que los periódicos menos magnánimos se cebaron. Entre los periódicos afines al binomio Membrives-García Lorca, *Correo de Galicia* informaba:

He aquí como García Lorca con su mágica intuición de gran poeta presidente, siente y espera, no el drama de Mariana Pineda solamente, sino el de España cuando ha de enterrar en su propio corazón las ansias imperialistas para resucitarlas en una mayor ansia de infinito hacia lo

²²⁹ *Correo de Galicia*, 7 de enero de 1934, p. 3.

²³⁰ *Bandera Argentina*, 9 de enero de 1934, p. 4.

ideal. [...] El teatro es emoción y poesía ¿qué importa la edad de la técnica? Vieja o nueva se diluye en el ambiente emocional y poético y de ella no queda más que el argumento, claro en el que la crítica cuelga su pluma sin disminuir ni aumentar el verdadero y justo valor de la obra artística. García Lorca en “Mariana Pineda” viste a sus personajes con la emoción del niño y el lenguaje apasionado del poeta. Mariana Pineda por la divina gracia de esta emoción y por la belleza del lenguaje se convierte en la más alta y pura expresión de la libertad; es el más bello homenaje que un artista puede ofrecer a su pueblo y a su raza.²³¹

Sobre dos ejes gira esta crítica. En primer lugar, se aduce una razón política para apreciar la obra, ya que según el periodista García Lorca identifica a Mariana Pineda con España, quizá con la de la Segunda República con la que se asociaba públicamente al poeta como voz de la nueva España. En segundo lugar, se intenta velar lo añejo de la técnica dramática de la obra, excusándola por su “emoción y poesía”. El artículo también dedicaba un buen espacio al elogio de Lola Membrives y de Fontanals. *La Razón* operaba de manera similar, disculpando las debilidades de la pieza para luego construir un discurso en el que prima, más que la crítica, el comentario más o menos elogioso:

El autor, en posteriores producciones se ha librado de ciertas ataduras iniciales. [...] Ya nos referimos a la solidez de su construcción. El objetivo resulta impropio: no es sólida, sino acabada, armoniosa, delicadísima. Tiene la belleza de una buena acuarela. La calidad de su lirismo seduce a muchos espíritus, aun cuando por su tenuidad, no alcance a levantar en vilo a una sala. El acto último resulta, por momentos, de una sugestión de ensueño. En él, por otra parte, el creador de imágenes luminosas, el narrador y el romancero elocuente, que predominan y señorean en los dos actos anteriores, hallan, por fin, el concurso del dramaturgo. El acto es plástico además de musical, y por las emociones que suscita, de una teatralidad de primera agua. Y no elogiaremos al poeta, al imaginero de la palabra, por considerarlo innecesario.²³²

²³¹ *Correo de Galicia*. 11 de enero de 1934, p. 3.

²³² *La Razón*, 12 de enero de 1934, s.2 p. 4.

En estas dos reseñas citadas arriba se distingue la voz crítica acallada por el entusiasmo subjetivo del periodista, ya que éste no identifica esas “ciertas ataduras iniciales” y protege el lirismo de la obra calificándole, no de vago, sino de “tenue”. Ahora bien, la reseña por la que me afirmo en la idea de que la clave de la buena recepción de Mariana Pineda se debió a la influencia y el trabajo de Lola Membrives la publicó el *Diario Español* y giraba en torno de la actriz, no de la obra en sí:

La función, en su totalidad, fue un verdadero homenaje a la eximia artista. Fue un tributo más de los tantos merecidos como artista por la genial beneficiada Lola Membrives. El homenaje y el tributo debidos a las extraordinarias dotes artísticas, de las que tanto elogio se ha hecho en cuanto lugar y ocasión la actriz lo ha evidenciado, se repitió anoche en medio de un clamor emotivo, que decía cuánto se la admira por el público porteño a la insigne comediente que figura en primera línea entre las artistas de habla castellana. La función de ayer, aparte de la emotividad que dejamos dicha, tenía el aliciente de presentar a Lola Membrives bajo un aspecto artístico nuevo, porque daba motivo a la insuperable actriz de una creación evocadora de la historia... [...] Lola Membrives maravilló con la copia exacta de aquella heroína popular [...] Lola realizó una “Mariana Pineda” vibrante y poética, con la divinidad de su arte y la femineidad de su modalidad, única como comprensiva, extraordinaria en su totalidad. El aplauso logrado es un galardón más, es una nueva mención honorífica que se le ha otorgado por méritos artísticos, en una ocasión que como la de anoche pocas y contadas veces se consigue algo parecido y semejante [...] La presentación escénica, notable por la cooperación del gran pintor Fontanals, que ha ejecutado con mano maestra las decoraciones, así como ha reconstruido el vestuario de época, que se luce por los diversos personajes con el tono y la composición artística exigidas.²³³

En otras palabras, lo que el público admiró no fue exactamente el texto o su trama, sino la interpretación de la primera actriz en la noche de su beneficio y, secundariamente, la labor de Fontanals como escenógrafo. O así es como, alabando a la actriz, el crítico se curaba en salud para no enfrentar en su texto las carencias de la obra. Del mismo modo

²³³ *Diario Español*, 13 de enero de 1934, p. 3.

procedió el crítico de *El Diario*, centrándose en el hecho de que la noche del estreno era en honor y beneficio de Membrives:

Por ello es que la sala del Avenida desbordaba anoche de público que, apresurémonos a decirlo, juntó en su ovación clamorosa los nombres ilustres de Lola Membrives y Federico García Lorca en un mismo homenaje de admiración, de cariño y de gratitud.²³⁴

De nuevo, la asociación Membrives-García Lorca como centro del espectáculo, más que la obra en sí. Según este artículo, García Lorca fue llamado a escena al final de cada acto “apoyado en un bastón, ya que hace un par de días sufrió un accidente, por fortuna, de leves consecuencias”. Pensemos en esta imagen: un García Lorca que había conquistado el cariño del público porteño aparece en el escenario para agradecer las ovaciones y los espectadores observan que Federico camina con un bastón... El efecto emocional de esa estampa desvalida del poeta quizá enterneciera más todavía a un público que había ido a ver *Mariana Pineda*, sí, pero sobre todo a presenciar la apoteosis de las personalidades de autor y actriz.

La Nación, quizá el diario más influyente de la época, brindó una reseña positiva recalcando la idea de que la obra pertenecía a un género, el drama histórico, que no era nuevo, pero que García Lorca había renovado por haberlo desnudado de artificio y por haber conseguido su propósito de presentar con acierto a un personaje femenino de peso. Eso sí, no deja de compararse la obra con *Bodas de sangre* y *La zapatera prodigiosa*, siempre para quedar por debajo de estas en el proceso. Veamos el grueso de la reseña:

Como en toda obra de su género, la trama no es más que un pretexto para crear la atmósfera dramática y poética, y en este caso también para revivir una gran figura de mujer. Esto último ha sido el esencial propósito del

²³⁴ *El Diario*, 13 de enero de 1934, p. 10.

autor, como que él mismo lo ha hecho constar en declaraciones previas. Y esto es lo primero que ha logrado. La figura de la protagonista surge entera y prominente, muy femenina dentro de su fuerza, con su inconsciencia ante el peligro, y muy española, en su briosa indignación. Junto a ella, la obra llega también al público, merced a las dosis bien graduadas de otros elementos complementarios: el verso, algunas situaciones de seguro efecto dramático, como toda la parte final del segundo acto, las canciones, algunas de ellas con persistencia de estribillo, el tañido de las campanas, que suenan a lo lejos, tristes y agoreras. [...] es la primera pieza de García Lorca escrita en la extrema juventud, aunque subió a escena algo después. Ello explica que el autor no haya conquistado todavía los más personales y los más avanzados recursos de su arte, y no tenga aún la originalidad de “Bodas de sangre” o la fantasía de “La zapatera prodigiosa”. Pero, aún así, es no sólo obra excepcional para un escritor muy joven, sino también obra digna y lograda, con belleza, para un autor en cualquier altura de su vida y de su carrera. Todos esos elementos complementarios de que hablamos más arriba están perfectamente engarzados y consiguen, sin esfuerzo ni artificio, formar la atmósfera dramática y poemática apropiada a la obra, a su conflicto y a la situación de su heroína. El verso, si no tiene la originalidad de las estrofas de “Bodas de sangre”, es siempre limpio, fluido, en muchos periodos inspirado, hasta con hallazgos de imágenes, y, sobre todo, lo que es más meritorio y más raro en este género, en el que tanto se ha abusado del vuelo irredento, hasta perder el sentido, siempre lógico, nunca vacío, que dice directamente, claramente, muchas veces bellamente, lo que se propone expresar. “Mariana Pineda” se nos presenta así, en síntesis, como un poema dramático de asunto histórico, género que no es necesario recalcar que no es nuevo, como lo son las otras obras de García Lorca, pero renovado, sobre todo, dignificado, al despojarlo el autor de todo artificio, de toda retórica, de toda grandilocuencia, al ganar en humanidad lo que en general las producciones de su mismo tipo pierden en convencionalismo, al darnos un momento de la historia de España y una heroína viviente, con la verdad y el calor que convencen, la emoción que conmueve, la poesía que llega sin necesidad de énfasis ni exageraciones, por los cauces más espontáneos, más fluidos, más transparentes de sentido y de palabra. La función de anoche era en honor y beneficio de Lola Membrives, lo que equivale a decir que el público la hizo objeto de las expresivas, cálidas demostraciones que son habituales, dada su admiración en los auditorios de Buenos Aires, y que la velada tuvo para la artista los perdurables contornos de un homenaje merecido y elocuente. Además, y fuera del motivo ocasional de su función de honor, la interpretación que Lola Membrives ofreció de la heroína de “Mariana Pineda” fue de una inteligencia, de una compenetración, de una fuerza dramática, de un soplo poético, de una elocuencia tan comunicativa que contribuyó, en su mayor parte, al éxito expansivo y tan simpático de la

velada. Aunque la versión escénica también fue en conjunto feliz, y los decorados de Fontanals de un color y una atmósfera como sólo él sabe lograrlos, no es posible eludir los reparos, porque los actores que, máxime habiéndose ido Ricardo Puga, son lo más flojo de este conjunto, no podían razonablemente abordar los papeles que encarnaron, y así Rosés estuvo de una dureza de cartón e Infiesta de una infelicidad lamentable.²³⁵

Una vez más, una de las razones que se aducen para el triunfo de la obra es la labor y presencia de Lola Membrives, y la celebración de su velada de honor y beneficio, así como el trabajo escenográfico de Manuel Fontanals. Y, muy sagazmente, las únicas críticas negativas de esta reseña se centran en un aspecto totalmente ajeno al trabajo en sí de García Lorca: la interpretación de los actores masculinos. En fin, se concluye afirmando que *Mariana Pineda* ha supuesto el tercer triunfo de García Lorca en Buenos Aires.

Ahora bien, no se debe pasar por alto que la obra jamás se enfrentó al reto del tiempo, es decir, no podemos saber si el drama habría aguantado en cartelera como las piezas anteriores de Federico, ya que ocho días después del estreno Lola Membrives hubo de suspender su temporada por razones de salud, no muy aclaradas por la prensa²³⁶ pero que seguramente se basaban en una crisis de agotamiento por parte de la actriz. Así pues, las actividades de su compañía quedaron suspendidas desde el 20 de enero de 1934 hasta el 1 de marzo del mismo año, cuando se realizó un homenaje a García Lorca del que hablaré más tarde. Ninguna otra reseña me parece más objetiva ni explica mejor, según mi visión, lo que realmente sucedió en el estreno de *Mariana Pineda* y su recepción por el público como la aparecida en el diario *La República*:

²³⁵ *La Nación*, 13 de enero de 1934, p. 11.

²³⁶ Véanse *El Mundo*, 21 de enero de 1934, p. 13; *La Nación*, 21 de enero de 1934, p. 12; *Bandera Argentina*, 21 de enero de 1934.

“Mariana Pineda” no está al nivel de las anteriores piezas de García Lorca. Lola Membrives tuvo una velada brillante. [...] La gran actriz argentina, honra de la escena española, recoge en estas noches el premio de su limpia conducta artística, mantenida con invariable serenidad aún en los momentos de mayor incertidumbre para el teatro. El escenario fue materialmente cubierto de flores, y las demostraciones de afecto se repitieron cada vez que en escena apareció una oportunidad para desatar el aplauso. [...] García Lorca conspira así contra la estructura de su trabajo escénico, que con su lento andar y su diálogo, en todo momento perjudicado en la inevitable comparación con su obra anteriormente ofrecida, se sostiene con evidente dificultad. Por suerte, la presencia en escena de la actriz festejada, la excelencia de su trabajo y la estima en que se tiene al autor de “El romancero gitano”, contribuyeron a que se perdonase este pecado de juventud. En la interpretación sobresalió en forma neta Lola Membrives. Recia y femenina, dulce y bravía, siempre señora de la escena, infundió al personaje una vida interior extraordinaria, haciéndole perder el ritmo monocorde que le imprimió el comediógrafo. Además recitó con su habitual maestría los versos que, como decimos, carecen del soplo lírico y espontaneidad a que nos tiene acostumbrados García Lorca.²³⁷

En los mismos términos se expresa el crítico de *El Mundo*, por el cual sabemos que Manuel Fontanals tuvo que salir a saludar ante la insistencia fervorosa del público.²³⁸ Hay casos en que la labor de Fontanals es lo único realmente ensalzado en la crítica:

Ya dijimos cuando se estrenó “La zapatera prodigiosa”, todo el inconveniente que significaba el mostrar el reverso de un trabajo de consolidación, que se había operado en la personalidad artística de García Lorca, siempre poeta, comenzando por su “Mariana Pineda”, hasta su “Bodas de sangre”, pero una sola vez autor: en “Bodas de sangre”. [...] García Lorca ha tratado todo ello como poeta. Es su primera obra, y como él lo afirmara, tiene mucho del perfume de los jazmines del jardín en el que la escribiera, y por tener mucho perfume de jazmines tiene muy poco drama épico. El tema se alarga inconmensurablemente a través de los tres actos; son escasos los momentos en que la imagen lograda llega punzante y hace vibrar de emoción y así recordamos la muerte de Torrijos en el segundo acto y la marcha al cadalso de Mariana Pineda en el final de la obra. Hay mucho de indecisión y también de estatismo que muerde y corroe la vitalidad del tema: el lenguaje, por momentos pesado y

²³⁷ *La República*, 15 de enero de 1934, p. 14.

²³⁸ *El Mundo*, 14 de enero de 1934, p. 12.

escasamente imaginativo, no está compensado. Además en el último acto se troncha el momento culminante con un largo monólogo, que hace insostenible la situación creada al espectador. No se exagera al decir que el triunfo aparente de “Mariana Pineda”, debiese a la creación escénica de Fontanals. Su sutil imaginación y su plástica, como así también el sentido de la oportunidad revelado en el dibujo y en el color, trajo toda la evocación que requerían los sucesos acontecidos. Así, su decorado del tercer acto arrancó una espontánea ovación del público. Y a ello debió sumarse la delicadeza y el estilo exacto en el vestuario que constituyó la nota más destacada. Lola Membrives dijo los versos con excesivo énfasis llegando a un final concorde con otro tipo femenino y en algunas oportunidades fue notoria su vacilación: sus momentos más felices los logró en el segundo acto.²³⁹

Sobre el primer hecho que afirma esta reseña, el que *Mariana Pineda* era el “reverso” de la dramática lorquiana, es del que van a partir las reseñas más negativas y demoleadoras. Veamos algunas partes de la de *Diario Español*:

“Mariana Pineda” es sin duda la obra más teatral de García Lorca [...] La obra no tiene otra consistencia escénica que la que la actriz al encarnar la figura de la protagonista pueda darle. [...] carece de acción [...] Pierden pues fuerza ante el público, históricamente la protagonista y su verdugo, cuyos caracteres psicológicos apenas están delineados. Por la misma razón todos los que rodean a Mariana, carecen de atracción. [...] No nos vibra ya la expresión poemática de García Lorca. Hemos caído de la cumbre ilusoria a la que habíamos trepado creyéndolo un reformador en el teatro contemporáneo, y nos ha resultado un coreógrafo. Volvemos a juzgar “Bodas de sangre”, y aunque más detallado y expresivo, porque la fantasía cobró más fuerza con el poema, establecemos que es otro nuevo “ballet”, de gran coreografía, con la exaltación de Nijinsky y el lirismo que en su juventud se atribuyera al inmortal Wagner. La crítica al considerar completamente la obra del poeta español Federico García Lorca, se ha desengañado, porque ha sido como sobornada por el reflejo del elogio, que en todo niño causa admiración, hasta que la observación, le convence de la exageración de su emoción. García Lorca desde su juventud. Desde hace diez años estaba definido. Poco ha progresado teatral y literariamente, pero si se hubiera dedicado a la “coreografía experimental”, como la calificó la Paulowa, sería hoy celebrado y festejado universalmente.²⁴⁰

²³⁹ *El Pueblo*, 14 de enero de 1934, p. 5.

²⁴⁰ *Diario Español*, 14 de enero de 1934, p. 3.

Crítica rotunda, pues se afirma que *Mariana Pineda* ha abierto los ojos del espectador mostrando la ausencia de evolución en la dramática de García Lorca. Y el que se llamara “coreógrafo” al autor debió molestar sobremanera al poeta. Ahora bien, ninguna crítica más feroz que la vertida por *Crisol*, diario que había venido siendo hostil al granadino desde su llegada a Buenos Aires. Ni Lola Membrives se salvaba. No huelga reproducir un buen fragmento:

Este romance, conocido a trece años de ser escrito, es un evidente pecado de juventud. Reúne todas las deficiencias propias de los primeros tanteos literarios, aquellos que sólo se emprenden como entrenamiento y se destruyen pronto o se ocultan celosamente. Excesiva ingenuidad, excesiva vaciedad, alarmante escasez de imágenes valorables, romanticismo que es muchas veces cursilería. Pero en cambio, y esto resulta extraordinariamente raro, absoluta pobreza imaginativa. A los veinte años se fantasea mucho y se piensa poco. La fantasía veinteañera de García Lorca no tenía más radio de acción que el de su pensamiento, y éste apenas si camina como un peatón al término de una jornada larga. García Lorca pretendió exaltar la figura de Mariana Pineda [...] Para ello necesitaba del ambiente tanto como del tipo. Ni uno ni otro han sido logrados. No puede conferirse categoría de clima a un par de alusiones pronunciadas más bien como relleno de conversación, relacionadas con las condiciones atmosféricas o a una todavía más simple cuestión de alumbrado callejero, ni tampoco a las coplas inobjetivamente cantadas a telón corrido. En cuanto al personaje central, sólo por momentos consigue transmitir la impresión de criatura, y en casi ninguno la bizarría, el sacrificio, el dolor, la serenidad del original. Esta falla se acentúa en el trazo de las demás figuras, carentes de humanidad, de emoción, de vida. Respecto a su construcción, no escapa al menos sagaz la arbitrariedad con que entran o salen los personajes de escena, pero no esta arbitrariedad genial que rompe la línea demasiado monótona ya de la técnica, sino la otra, producto de la inexperiencia. La acción es magra y los diálogos recargados de insignificancia, sin belleza retórica, sin sugerencias, sin poesía y apenas con algún pasaje de ternura familiar, con más el lastre efectista de [ilegible] escenas. La final del segunda acto resulta, además, de una vulgaridad desoladora. Ignoramos si en este punto se ajustó su autor a la verdad histórica, pero aún así, el poeta está para conferir belleza a lo que originariamente no la tiene. El arte, no se olvide esto, es esencialmente forma: la poesía, puramente emoción. Forma y emoción ausentes en “Mariana Pineda”. La interpretación contó con innumerables

lagunas, fruto de insuficiencia de aptitudes unas veces y de error de concepto otras. La misma Lola Membrives, por lo común tan sobria y expresiva, dijo con énfasis y cantando, y hasta estuvo desconocida en la acción. Su actitud del primer acto, cuando, tirada en el sofá, apremia a Fernando para enterarse del contenido de una carta, produce el efecto de esos chicos caprichosos que se apoyan de cara a la pared. Por fortuna, en el tercer acto, sin desterrar totalmente su inconveniente dicción, estuvo más próxima a la gran actriz que hay en ella, acaso sacrificada el viernes a la emoción. Los demás intérpretes parecían principiantes, sobre todo los hombres, ya sea recitando o accionando. Fontanals ratificó una vez más su sentido de la forma y del color, en cuatro decorados ampliamente logrados.²⁴¹

Al ver en conjunto todo el panorama de críticas sobre *Mariana Pineda*, se deduce que había dos actitudes hacia ella. En primer lugar, los críticos que excusaban a García Lorca aduciendo razones de juventud o ímpetu y afirmaban que la pieza era, cuando menos, digna de su género; y, en segundo lugar, los que no transigieron y ejercieron una fuerte crítica sin atender a cuestiones externas de la composición de la obra. Éstos últimos se dividían en dos tipos: los que habían sido afines a Federico pero no aceptaron sin más *Mariana Pineda*, como en el caso de *Diario Español*, y los que arremetieron contra la obra como habían hecho con todo el teatro de García Lorca, como el caso de *Crisol*. El único elemento unánimemente alabado por todas ellas fue el trabajo de Fontanals. En las críticas más afines al poeta, centrarse en la actuación de Lola Membrives y en los decorados de Fontanals servía para descargar su voluntad de ofrecer una opinión generalmente favorable, mientras que en las críticas más mordaces la actriz, algunas veces, y, siempre, el escenógrafo, eran los únicos que se salvaban de la quema.

En conclusión, se puede decir que el éxito del teatro de García Lorca en Buenos Aires se desarrolló en gradación descendente, siendo su primera obra estrenada, *Bodas de*

²⁴¹ *Crisol*, 14 de enero de 1934, p. 3.

sangre, la de su consagración como autor y la que allanó el camino para la aceptación de las otras, mientras que *La zapatera prodigiosa*, aun siendo celebrada, había cosechado un triunfo menor y *Mariana Pineda* fue apreciada como obra de juventud, pero reconocida como la peor de las tres, con menor éxito de asistencia, crítica y de número de representaciones, si bien es cierto que la mayor parte de las reseñas fueron, cuando menos, benevolentes con la pieza. En fin, cabe señalar a *Bodas de sangre* como la auténtica obra maestra de García Lorca, la que le granjeó su elevada posición en la consideración del ambiente teatral de Buenos Aires, sobre todo por ser una obra que ofrecía a la escena porteña una obra europea de originales procedimientos, lenguaje y universo dramático, como hemos visto al principio del capítulo.

La penúltima²⁴² presencia de la dramaturgia lorquiana en un escenario porteño durante esta visita de Federico, ya hacia el final de su estadía, fue un homenaje al autor que tuvo lugar en el teatro Avenida el 1 de marzo de 1934. En dicho homenaje la compañía de Lola Membrives montó un espectáculo que consistía en la representación de la tercera estampa de *Mariana Pineda*, el primer acto de *La zapatera prodigiosa*, el último cuadro del acto tercero de *Bodas de sangre* y la lectura por parte de García Lorca del acto primero, inédito, de *Yerma*, que el poeta estaba escribiendo por esos días. Los periódicos se hicieron eco de tal primicia y anunciaban que Lola Membrives la llevaría a escena al principio de su nueva temporada en los primeros días de abril.²⁴³ No fue así, y García Lorca, en cuya conciencia pesaba el compromiso que tenía con la actriz Margarita

²⁴² La última fue su desenfadada representación de títeres en el vestíbulo del Avenida la noche antes de su partida de Buenos Aires, en que Federico ofreció el *Retablillo de don Cristóbal* como número fuerte.

²⁴³ Véase *El Mundo*, 2 de marzo de 1934, p. 10.

Xirgu respecto de *Yerma*, no presenciaría ya ningún estreno de sus obras en Buenos Aires. El homenaje tuvo un gran éxito, y el primer acto de *Yerma* sería calificado como el “paso definitivo” de García Lorca;²⁴⁴ es decir, se esperaba de la nueva obra de Federico que se codease con *Bodas de sangre*, su auténtico acierto de la temporada, y sobrepasase la calidad de sus obras representadas hasta entonces.

²⁴⁴ Véase *Correo de Galicia*, 4 de marzo de 1934, p. 2.

Capítulo 4.

Amistad, relaciones y contactos entre García Lorca y personalidades argentinas de la cultura y la vida literaria porteñas.

Son innumerables las personas con las que García Lorca trató en Buenos Aires durante su estancia de octubre de 1933 a marzo de 1934, y el grupo abarca desde personalidades de la política hasta cobradores de tranvía, pasando, fundamentalmente, por las personalidades más destacadas del mundo de la cultura literaria porteña contemporánea a Federico. De estas últimas me ocupo en el presente capítulo. Entre ellas, las actrices que habían contribuido al éxito de su teatro y a su triunfo como director de escena (Lola Membrives, Eva Franco); poetas fundamentales del canon hispano del siglo XX (Pablo Neruda, Oliverio Girondo); escritoras e intelectuales que se identificarían con la liberación de la mujer y con la lucha por la igualdad de las autoras en el elemento artístico (Victoria Ocampo, Norah Lange, Sara Tornú); periodistas que habían sido figuras clave para la fama del granadino y su teatro en Buenos Aires (Pablo Suero, Edmundo Guibourg); dramaturgos que estaban construyendo una trayectoria escénica muy personal (César Tiempo, Conrado Nalé Roxlo); y tantos otros poetas y escritores que entraron en el círculo más cercano de Federico (Ricardo Molinari, Pablo Rojas Paz, Raúl González Tuñón). Son estas personalidades las que convivieron con García Lorca durante casi medio año de su vida, temporada que, como ya hemos visto, supuso un antes y un después en la carrera literaria del granadino. Comenzaré dedicándome primero a la figura clave que fue artífice del viaje y estancia de Federico en la Argentina.

4.1. Lola Membrives. Lola Membrives, nacida en la Argentina en 1885 y de padres españoles, fue una de las actrices más celebradas de su tiempo y considerada como una de las cumbres del arte dramático en lengua española. Membrives organizaba sus temporadas a caballo entre España y Argentina, aprovechando el invierno y la primavera australes para mantener a su compañía tan ocupada como fuera posible. Es incierto el momento justo en que Membrives conoció a García Lorca por primera vez,²⁴⁵ aunque sin duda su primer encuentro significativo tuvo lugar en el camerino de la actriz en el teatro Fontalba de la Gran Vía madrileña a finales de marzo de 1931. Federico había ido a saludarla en compañía de Ignacio Sánchez Mejías y Rafael Alberti. No es seguro de qué hablaron, pero quizá Membrives compartiera con García Lorca algunas historias sobre la situación halagüeña del teatro en Buenos Aires. Gibson afirma que “Lorca no tarda en entablar amistad con Lola Membrives”,²⁴⁶ aunque la relación entre ambos fue siempre compleja. Ahora bien, la cita decisiva entre ambos tuvo lugar en Madrid en el otoño de 1932. Para esa temporada teatral Lola Membrives tenía contrato con el teatro Fontalba de la capital y venía preparando obras de Jacinto Benavente y Eduardo Marquina. El mismo día de su llegada a Madrid, a finales de septiembre, la estaban esperando en la estación Ignacio Sánchez Mejías y Encarnación López Júlvez, la Argentinita, para transmitirle los deseos de García Lorca de leerle *Bodas de sangre*. A pesar de las quejas de Membrives por la hora y el momento, el poeta se acerca al hotel Alfonso XIII, donde se hospedaba la actriz, para la lectura de la obra. Al parecer, la

²⁴⁵ Antes que a García Lorca, Membrives ya había invitado a Buenos Aires al premio Nobel Jacinto Benavente en 1922.

²⁴⁶ Gibson, 2011, p. 772.

tragedia gustó mucho a Membrives, pero la actriz no pudo ofrecerse a estrenar la obra en Madrid alegando compromisos anteriores. Según Leslie Stainton, una de las razones para no aceptar *Bodas de sangre* fue que la actriz querría interpretar el papel de la Novia, idea que habría chocado con la intención de Federico de que Membrives encarnara a la Madre.²⁴⁷ Sea como fuere, actriz y poeta se separaron, ella para comenzar su temporada y él para seguir buscando compañía que representase su nueva obra. Al final, fue la compañía de Josefina Díaz de Artigas quien llevaría a las tablas la tragedia del poeta, que fue estrenada en el teatro Beatriz de Madrid el 8 de marzo de 1933 con un éxito rotundo,²⁴⁸ incluida la taquilla. La obra se representó sin interrupción hasta el 8 de abril en la capital y, después, fue llevada por las provincias. Lola Membrives, que habría seguido de cerca el éxito de *Bodas de sangre*, acabó por pedírsela a García Lorca, que accedió a que la actriz la llevara en su repertorio para Buenos Aires. Una vez allí, y tras una temporada muy floja, Membrives se decidió a estrenar la tragedia de Federico en el teatro Maipo de Buenos Aires el 29 de julio de 1933. El éxito fue colosal, y fue el acontecimiento que desencadenaría las gestiones de Membrives y su marido, el empresario teatral Juan Reforzo, para llevar a García Lorca a Buenos Aires con el propósito de que el poeta estuviera presente para el reestreno de su tragedia en el teatro Avenida al comienzo de la nueva temporada de la actriz. El poeta iría a Buenos Aires invitado por la Sociedad de Amigos del Arte (aunque todo ello fue realmente orquestado por Reforzo y Membrives) para dar una serie de conferencias, aprovechando su estadía también para asistir al estreno de *Bodas de sangre* y contribuir a la puesta en escena de

²⁴⁷ Stainton, 1999, p. 305.

²⁴⁸ Gibson, 2011, p. 869.

La zapatera prodigiosa, cuyo texto se lo había pedido Reforzo para ir adelantando el montaje.

A pesar de las aparentemente inmejorables relaciones entre el poeta y la actriz, éstas fueron desde el principio peliagudas. Estaba claro que se iba a librar una batalla entre dos grandes egos. En primer lugar, García Lorca tardó en contestar a la oferta del viaje que le brindaban Membrives y Reforzo y tuvo que ser un amigo común, el pintor Santiago Ontañón, quien de parte de la actriz le apresurara a dar contestación. Al parecer, al poeta le habría molestado el hecho de que la actriz no hubiera apostado fuerte por su obra hasta que no comprobó que tendría éxito comercial,²⁴⁹ de modo que desde el principio habría habido un roce entre ambos. En fin, el poeta accedió, fue a Buenos Aires, dio sus conferencias, triunfó con *Bodas de sangre*, *La zapatera prodigiosa* y, bastante menos, con *Mariana Pineda*, y mientras todo eso sucedía la prensa se dedicaba a alabar al binomio Membrives-García Lorca como perfecta colaboración dramática. Quizá el éxito apabullante de las piezas lorquianas y su pingüe beneficio tanto para actriz como para autor contribuyeran a establecer una relación de calma entre Membrives y Federico, hasta tal punto que la casa porteña de Membrives, en el número 375 de la calle Rodríguez Peña, según el hijo de la actriz, estaba abierta a las idas y venidas del poeta,²⁵⁰ si bien no parece que éste hiciera uso de la casa como sí lo hacía de la de, por ejemplo, su amigo íntimo Carlos Morla Lynch en Madrid. De un modo u otro, parece que hubo armonía entre ellos, si bien tensa, hasta que sucedió un acontecimiento al que llamo “caso *Yerma*”, que a la larga sería la razón de la ruptura íntima entre poeta y actriz. A pesar del

²⁴⁹ Stainton, 1999, pp.327.

²⁵⁰ Villarejo, 1986, pp. 121 y ss.

testimonio del periodista Edmundo Guibourg²⁵¹ en que afirma que García Lorca escribió los dos primeros actos de *Yerma* en Buenos Aires, sabemos que Federico había embarcado en Barcelona con esos dos actos ya escritos, puesto que antes de zarpar había visitado, con ellos en la mano, a Margarita Xirgu para prometerle que *Yerma*, cuando estuviera terminada, sería para ella y su compañía.²⁵² Por otro lado, Lola Membrives, una vez terminada su temporada tras la puesta en escena de *Mariana Pineda*, estaba convencida de que la próxima obra de Federico, *Yerma*, sería el texto con el que debutaría en su nueva temporada el 10 de marzo de 1934. En su mentalidad, no podía ser de otra forma, pues había sido ella la que había fomentado el éxito de García Lorca en Buenos Aires y, seguramente, pensaba que Federico sería fácil de controlar en este sentido. Nada más lejos de la realidad.

Reforzo y Membrives, que iban a pasar sus vacaciones a Montevideo invitaron, si invitación puede llamarse, al poeta a que les acompañara. Desde su llegada a la capital de Uruguay, García Lorca fue sujeto a un estado de encarcelamiento velado en la habitación de su hotel, pues Membrives quería que el poeta se dedicara exclusivamente a terminar *Yerma* para ella. Hasta tal punto llegó la obsesión de la actriz, que dio instrucciones al personal de servicio para que desviara las visitas a Federico para que este pudiera trabajar “en paz”. La situación la explica muy bien Stainton:

In time, Lorca also grew tired of Membrives, who became so desperate for a finished script that she conspired to isolate him from his friends and fans. She ordered the hotel to inform guests that he was away from his room when, in fact, he was inside, working. Lorca was at first amused by her tactics, then angry. He had never completely liked or trusted

²⁵¹ Villarejo, 1986, pp. 111 y ss.

²⁵² Stainton, 1999, pp. 327 y ss.

Membrives, in part because her ego rivaled his own. Toward the end of his visit to Uruguay, he behaved like “a fugitive”, a friend remembered, practically fleeing from the actress and taking refuge in private homes. (Stainton, 1999, 349)

No cabe duda de que la actitud de Membrives enardeció al poeta, que no terminó *Yerma* ni en Montevideo ni en Buenos Aires. Ya Federico había confesado a Alfredo de la Guardia que no podría terminar la obra allá.²⁵³ Al ver que pasaba el tiempo y que el poeta no daba señales de querer terminar la obra, Lola Membrives, que era de por sí de carácter vehemente, debió impacientarse hasta la ira. Así la describe su propio hijo:

Sus colaboradores se quejaban alguna vez de su genio. Y tenían razón. Mi madre sufría explosiones de impaciencia y reconocía que su gran pecado era la ira. En realidad muchas veces esos brotes, desproporcionados a la magnitud del motivo que los disparaba, tenían un fondo de razón que había ido sedimentando hasta estallar en el momento menos justificado. Su confianza absoluta en el poder de la decisión y del esfuerzo, su gran fe en Dios y en sí misma, sin desechar la influencia de ese imponderable que se llama suerte, hicieron de ella una persona exigente para sí y para los demás. A mi hermana y a mí no nos perdonaba esfuerzo, por áspero que fuera. Pareció muchas veces dura y, desde luego, nunca fue blanda. (Villarejo, 1986, 130)

La tensión entre el poeta y la actriz debió ir en aumento cuando ésta descubrió que no sólo Federico no estaba avanzando con *Yerma*, sino que estaba dedicando su tiempo en Montevideo a arreglar la comedia de Lope *La dama boba*, que la compañía de la actriz Eva Franco iba a estrenar con el título de *La niña boba* en su nueva temporada en Buenos Aires y a cuyo estreno acudió García Lorca el 3 de marzo de 1934.²⁵⁴ José Mora Guarnido interpreta agudamente lo que estaba ocurriendo y cómo sería la relación entre diva y autor en el futuro:

²⁵³ Guardia, 1961, p. 76.

²⁵⁴ Stainton, 1999, p. 350.

Desde luego, *Yerma* no se concluyó en Montevideo; desde luego no hubo entrega de la obra con exclusividad, y se advirtió cierto enfriamiento de relaciones, muy próximo al rompimiento y que explica algunas actitudes de la actriz, especialmente después de la muerte de Federico. (Mora Guarnido, 1958, pp. 211-212)

Es fácil deducir que, una vez de regreso en Buenos Aires, Federico habría dejado de asistir con tanta frecuencia a la casa familiar de Reforzo-Membrives en Rodríguez Peña, amparándose cada vez más y más en sus otros amigos porteños. Aún así, sabemos que en casa de Membrives tuvo lugar, durante una lectura de *Yerma*, un altercado en que ambos casi llegaron a las manos:

Membrives and Lorca were rumored to have come to physical blows over the issue. According to one witness, Lorca interrupted a reading of *Yerma* at Membrives's house and curtly informed the actress that he had no intention of letting her premiere the work, because he had written it for Margarita Xirgu. He was fed up with Membrives's imperious treatment of him. His decision so infuriated the actress that she threatened retaliation. Her actors nicknamed her "Lola balls". But in the end, she did nothing. (Stainton, 1999, 351)

Así pues, el homenaje que la compañía de Membrives ofreció en honor de García Lorca el 1 de marzo de 1934 debió ser una maniobra meramente comercial de la actriz para acabar de exprimir la gallina de los huevos de oro que había sido Federico, más que un sentido homenaje al poeta. Después del homenaje, poeta y actriz no volverían a colaborar en la ciudad del Plata. En cuanto a su relación posterior, ya estando Federico en España para siempre, parece que fue cordial hasta la muerte del poeta,²⁵⁵ si bien el mismo habría atacado de forma no tan velada a la actriz argentina cuando, en noviembre de 1935, ante el reestreno de *Bodas de sangre* en Barcelona por Margarita Xirgu, afirmara que se trataba del auténtico estreno de la obra, minimizando el impacto del montaje de

²⁵⁵ Véanse Gibson, 2011, pp. 986-987 y pp. 997-999.

Membrives en Buenos Aires. Y, por otra parte, ¿a qué actitudes por parte de la actriz se refería José Mora Guarnido tras la muerte de García Lorca? Con toda seguridad, al hecho, que denunció el poeta argentino Raúl González Tuñón,²⁵⁶ de que la actriz se había beneficiado económicamente de la obra lorquiana al mismo tiempo que ofreció, en 1937, funciones en honor y beneficio de la Falange Española en Buenos Aires, traicionando así la memoria del autor que tantos éxitos le había procurado. Sea como fuere, es justo afirmar que gracias a Membrives García Lorca expandió y acrecentó su triunfo teatral en el mundo de habla hispana, y que la actriz fue elemento indispensable para establecer la fama del granadino en la Argentina como autor de *Bodas de sangre*, fama que perdura hasta hoy.

4.2. Pablo Neruda. Junto con Lola Membrives, es quizá Pablo Neruda la relación más intensa que experimentó García Lorca en Buenos Aires. El poeta chileno, después de su periplo consular por varios países asiáticos, había conseguido el puesto de cónsul de Chile en Buenos Aires, ciudad a la que había llegado algo antes que el granadino, en agosto de 1933. Es sobre estas fechas que Neruda había publicado su *Residencia en la tierra*, libro que ya había revolucionado a los lectores porteños y del que García Lorca ya tendría constancia. A pesar de que se ha señalado mucho la importancia que el encuentro entre estos dos poetas tendría para ambos, es difícil seguir la pista de sus andanzas por Buenos Aires.²⁵⁷ Sabemos que se conocieron por primera vez la noche

²⁵⁶ Véase “La Argentina vive y piensa en España”, publicado en *Ayuda. Seminario de la Solidaridad*, 16 de mayo de 1937, p. 2.

²⁵⁷ Véase Gibson, 2011, p. 920, y Loyola, 2011.

posterior a la llegada de García Lorca a la Argentina, el 14 de octubre de 1933, y que el encuentro tuvo lugar en la casa del poeta Pablo Rojas Paz y su mujer Sara Tornú, que habían organizado una fiesta para recibir al granadino. Allí, Federico conoció no sólo a Neruda, sino también a Oliverio Girondo, Norah Lange, Raúl González Tuñón y su mujer Amparo Mom, Jorge Larco, Conrado Nalé Roxlo, María Luisa Bombal y Amado Villar. Y, si bien es cierto que no es fácil documentar la relación entre Neruda y Lorca en Buenos Aires, no es menos cierto que, de todas esas figuras, es de la relación del granadino con el chileno de la que más noticias tenemos. Debió ser tanta su complicidad, que para el 20 de noviembre, es decir, apenas algo más de un mes después de conocerse, habían sido capaces de escribir juntos el discurso sobre Rubén Darío que pronunciaron en el homenaje que les tributó a ambos el PEN Club de Buenos Aires. Se trata del famoso “Discurso al alimón”, llamado así, seguramente por García Lorca, porque es un discurso a dos voces, imitando el arte de la tauromaquia consistente en el toreo de dos maestros con un mismo capote. Dada su gran importancia, reproduzco aquí el texto:

Neruda:

Señoras...

Lorca:

y señores: Existe en la fiesta de los toros una suerte llamada “toreo al alimón” en que dos toreros hurtan su cuerpo al toro cogidos de la misma capa.

N.:

Federico y yo, amarrados por un alambre eléctrico, vamos a parear y a responder esta recepción muy decisiva.

L.:

Es costumbre en estas reuniones que los poetas muestren su palabra viva, plata o madera, y saluden con su voz propia a sus compañeros y amigos.

N.:

Pero nosotros vamos a establecer entre vosotros un muerto, un comensal viudo, oscuro en las tinieblas de una muerte más grande que otras muertes, viudo de la vida, de quien fuera en su hora marido deslumbrante. Nos

vamos a esconder bajo su sombra ardiendo, vamos a repetir su nombre hasta que su poder salte del olvido.

L.:

Nosotros vamos, después de enviar nuestro abrazo con ternura de pingüino al delicado poeta Amado Villar, vamos a lanzar un gran hombre sobre el mantel, en la seguridad de que se han de romper las copas, han de saltar los tenedores, buscando el ojo que ellos ansían y un golpe de mar ha de manchar los manteles. Nosotros vamos a nombrar al poeta de América y de España: Rubén...

N.:

Darío. Porque, señoras...

L.:

y señores...

N.:

¿Dónde está, en Buenos Aires, la plaza de Rubén, Darío?

L.:

¿Dónde está la estatua de Rubén Darío?

N.:

El amaba los parques. ¿Dónde está el parque Rubén Darío?

L.:

¿Dónde está la tienda de rosas de Rubén Darío?

N.:

¿Dónde está el manzano y las manzanas de Rubén Darío?

L.:

¿Dónde está la mano cortada de Rubén Darío?

N.:

¿Dónde está el acento la resina, el cisne de Rubén Darío?

L.:

Rubén Darío duerme en su “Nicaragua natal” bajo su espantoso león de marmolina, como esos leones que los ricos ponen en los portales de sus casas.

N.:

Un león de botica, a él, fundador de leones, un león sin estrellas a quien dedicaba estrellas.

L.:

Dio el rumor de la selva con un adjetivo, y como fray Luis de Granada, jefe de idioma, hizo signos estelares con el limón, y la pata de ciervo, y los moluscos llenos de terror e infinito: nos puso al mar con fragatas y sombras en las niñas de nuestros ojos y construyó un enorme paseo de Gin sobre la tarde más gris que ha tenido el cielo, y saludó de tú a tú el ábrego oscuro, todo pecho, como un poeta romántico, y puso la mano sobre el capitel corintio con una duda irónica y triste, de todas las épocas.

N.:

Merece su nombre rojo recordarlo en sus direcciones esenciales con sus terribles dolores del corazón, su incertidumbre incandescente, su descenso a los hospitales del infierno, su subida a los castillos de la fama, sus atributos de poeta grande, desde entonces y para siempre e imprescindible.

L.:

Como poeta español enseñó en España a los viejos maestros y a los niños, con un sentido de universalidad y de generosidad que hace falta en los poetas actuales. Enseñó a Valle Inclán y a Juan Ramón Jiménez, y a los hermanos Machado, y su voz fue agua y salitre, en el surco del venerable idioma. Desde Rodrigo Caro a los Argensolas o don Juan Arguijo no había tenido el español fiestas de palabras, choques de consonantes, luces y forma como en Rubén Darío. Desde el paisaje de Velázquez y la hoguera de Goya y desde la melancolía de Quevedo al culto color manzana de las payesas mallorquinas, Darío paseó la tierra de España como su propia tierra.

N.:

Lo trajo a Chile una marea, el mar caliente del Norte, y lo dejó allí el mar, abandonado en costa dura y dentada, y el océano lo golpeaba con espumas y campanas, y el viento negro de Valparaíso lo llenaba de sal sonora. Hagamos esta noche su estatua con el aire, atravesada por el humo y la voz y por las circunstancias, y por la vida, como ésta su poética magnífica, atravesada por sueños y sonidos.

L.:

Pero sobre esta estatua de aire yo quiero poner su sangre como un ramo de coral, agitado por la marea, sus nervios idénticos a la fotografía de un grupo de rayos, su cabeza de minotauro, donde la nieve gongorina es pintada por un vuelo de colibrís, sus ojos vagos y ausentes de millonario de lágrimas, y también sus defectos. Las estanterías comidas ya por los jaramagos, donde suenan vacíos de flauta, las botellas de coñac de su dramática embriaguez, y su mal gusto encantador, y sus ripios descarados que llenan de humanidad la muchedumbre de sus versos. Fuera de normas, formas y escuelas queda en pie la fecunda substancia de su gran poesía.

N.:

Federico García Lorca, español, y yo, chileno, declinamos la responsabilidad de esta noche de camaradas, hacia esa gran sombra que cantó más altamente que nosotros, y saludó con voz inusitada a la tierra argentina que pisamos.

L.:

Pablo Neruda, chileno, y yo, español, coincidimos en el idioma y en el gran poeta, nicaragüense, argentino, chileno y español, Rubén Darío.

N. y L.:

Por cuyo homenaje y gloria levantamos nuestro vaso.

Aunque es difícil dilucidar quién compuso qué parte del texto (tan intensa es la simbiosis de sus autores) no cabe duda de que García Lorca, que pronuncia una mayor parte del discurso que Neruda, parece llevar el peso del mismo. No era esta la primera vez que el granadino rendía homenaje a Rubén Darío en Buenos Aires, sino que el breve discurso que dio un mes antes en el teatro Avenida la noche del reestreno de *Bodas de sangre*, el 25 de octubre de 1933, terminaba con un tributo al poeta nicaragüense.²⁵⁸ De ahí que podamos deducir que fue García Lorca el que sugeriría a Neruda que el discurso para el PEN Club girara en torno a Darío. Hay que mencionar, al cabo, que, según Neruda,²⁵⁹ hubo muchos intentos por parte de enemigos de Federico y el chileno de sabotear el acto que, finalmente, se celebró sin interrupción.

Sea como fuere, es más que probable que ambos poetas compartieran multitud de anécdotas y vivencias durante los meses de Federico en Buenos Aires, ya que, como puede deducirse de unas palabras de Norah Lange,²⁶⁰ eran los dos poetas extranjeros más cotizados del momento en Argentina y desde el primer momento se intuía una admiración y complicidad mutua entre ambos. Por ejemplo, vuelven a coincidir, en fecha indeterminada, en casa del poeta Rojas Paz, donde García Lorca, como de costumbre, se luce tocando al piano melodías inspiradas en *Residencia en la tierra*.²⁶¹ También se les encuentra juntos en una fiesta ofrecida por el millonario Natalio Botana en una de sus fincas a las afueras de la ciudad. Aquí va a tener lugar una de las poquísimas anécdotas que sobre García Lorca nos cuenta Neruda en *Confieso que he vivido*. Durante la fiesta,

²⁵⁸ Véase Gibson, 2011, p. 916.

²⁵⁹ Véase Neruda, 1974, p. 153.

²⁶⁰ Medina, 1999, p. 52.

²⁶¹ *Ibíd.*

una poetisa ha estado flirteando con el chileno. Después de la cena, y en compañía de Federico, ambos suben a una torre. La poetisa y Neruda se dedican, en palabras de Neruda, al “sacrificio al cielo estrellado y a Afrodita nocturna”, mientras que García Lorca vela para que nadie les interrumpa pero, con tal mala fortuna, que resbala y cae por las escaleras de la torre, teniendo que ser ayudado por los amantes. Según Neruda, a Federico “la cojera le duró quince días” (Neruda, 1974, II, 163). Aunque el chileno, evidentemente, no da fecha para este accidente, es muy posible que el mismo tuviera lugar unos días antes del estreno de *Mariana Pineda* el 12 de enero de 1934, ya que un periodista informa de que el granadino salió a escena a recibir las ovaciones del público ayudado por un bastón.²⁶² En fin, también es muy posible que Neruda asistiera a todos los estrenos de Federico en Buenos Aires. Existe otra evidencia de la compenetración de ambos poetas, de nuevo en el plano creativo. Como parece ser que la casa de Rojas Paz y Sara Tornú se había convertido en punto de encuentro para el granadino y el chileno, éstos quisieron mostrar su gratitud ofreciendo a Tornú un regalo inusual y valiosísimo.²⁶³ Se trata de la pequeña obra *Paloma por dentro*, que consiste en una serie de siete poemas mecanografiados de Neruda ilustrados por García Lorca, encuadernados en arpillera y con una portada bordada en hilo verde por el pintor Jorge Larco.²⁶⁴

Es casi seguro que Federico leyó *Poeta en Nueva York* a Neruda. Por esos días, García Lorca tendría materiales para dos títulos, *Poeta en Nueva York* y *Tierra y luna*.

²⁶² Véase *El Diario*, 13 de enero de 1934, p. 10.

²⁶³ Evidentemente, sólo existe un ejemplar, el que fue regalado a Tornú. La obra se reproduce en *El fin del viaje*, Barcelona: Seix Barral, 1982.

²⁶⁴ Véase Gibson, 2011, pp. 923-924. Para el estudio de *Paloma por dentro*, véase Castro, 2008.

Neruda le habría sugerido algunos cambios en la estructura y fundir ambos libros en uno solo. Además, le recomendó que titulara la colección con el nombre *Introducción a la muerte*, que luego se convertiría en el título de una de las secciones de *Poeta en Nueva York*. Es, pues, clara, la influencia del criterio del chileno para la génesis de la forma con que conocemos hoy ese poemario de García Lorca.

En fin, Neruda despidió a Federico, en marzo de 1934, junto al poeta Amado Villar. El granadino, antes de partir, les había dejado un sobre y les había dicho: “¡Esto es para seguir la fiesta!”. Ya ido Federico, Neruda y Villar, al abrir el sobre, se encontraron con un enorme fajo de billetes.²⁶⁵ Tan importante era el chileno para García Lorca, que éste le había visitado la víspera del viaje de regreso a España.²⁶⁶ Pero la separación geográfica entre el granadino y el chileno no duraría mucho, ya que Neruda será nombrado cónsul de Chile en Barcelona y, tan sólo dos meses después del regreso de García Lorca, éste le estará esperando en la estación, en Madrid, con un ramo de flores.²⁶⁷ Desde ese momento hasta su muerte, Federico y Neruda serían íntimos, y Buenos Aires habría sido el insalvable origen y artífice de tal comunión.

4.3. Victoria Ocampo. Victoria Ocampo nació en Buenos Aires el 7 de abril de 1890 y murió el 28 de enero de 1979.²⁶⁸ Pertenece a una de las familias más ilustres y adineradas de la Argentina, pero fue una intelectual libre y rebelde que, en muchas ocasiones, hubo de enfrentarse a su padre para mantener su espíritu de

²⁶⁵ Véase Gibson, 2011, p. 950.

²⁶⁶ Véase Stainton, 1999, p. 353.

²⁶⁷ Véase Gibson, 2011, p. 960.

²⁶⁸ Para la biografía de Ocampo, véase Ayerza de Castilho, Vázquez, Omil y Matamoro.

independencia y llevar a cabo sus proyectos culturales. De entre todas las facetas que la posteridad ha subrayado de su personalidad, es una de las más constantes la de haber sido la creadora de la revista *Sur*. Esta publicación, que desde sus comienzos se convertiría en la revista literaria e intelectual por excelencia de toda América Latina, había iniciado su andadura en 1931, aunque la idea había ido gestándose con anterioridad. El proyecto de *Sur* había sido fruto de la preocupación de Ocampo por conectar la cultura argentina con la europea y norteamericana del momento. Hay que recordar que la lengua de transmisión cultural de Ocampo no había sido el español, sino el inglés y, predominantemente, el francés, idiomas con los que creció a través de institutrices. Ávida lectora, estaba al tanto de las novedades y los autores contemporáneos indispensables tanto europeos como estadounidenses, sin desconocer los asiáticos.²⁶⁹ De ahí que *Sur* surgiera como una forma de intercambio entre ambos hemisferios, para dar a conocer autores extranjeros al público hispanoamericano y viceversa. El nombre de la revista le fue recomendado a Ocampo en conversación telefónica por el filósofo José Ortega y Gasset,²⁷⁰ a quien le unía una intensa amistad y admiración intelectual. Desde el primer momento, la revista contaría con flamantes padrinos e impulsores, entre los que destacan, entre otros, los nombres de Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Guillermo de Torre, el mismo José Ortega y Gasset, Eduardo Mallea, Pedro Henríquez Ureña y el estadounidense Waldo Frank. Ocampo se encargaría de que tanto el formato como el material que componían la revista fueran de la más alta calidad y atractivo para los lectores. Así pues, el proyecto no podía

²⁶⁹ Una de las relaciones espirituales más intensas de Ocampo fue con Rabindranath Tagore. Véase Ayerza de Castilho, 1992, pp. 83 y ss.

²⁷⁰ Para los orígenes de *Sur*, véase Vázquez, 1991, p. 132 y Ayerza de Castilho, 1992, pp. 133-142.

fracasar. Y no fracasó. El primer número de *Sur*, publicado en el verano austral de 1931, constaba de una tirada de 4000 ejemplares, los cuales se agotaron muy pronto, especialmente en Buenos Aires y Madrid, lugares donde Ocampo tenía tantos conocidos y amigos influyentes en la opinión intelectual. El éxito de la revista, con algunos altibajos, se mantendría a lo largo de 45 años y 340 números.²⁷¹ No obstante, en 1933 la publicación no generaba ganancias suficientes para cubrir los gastos, que recaían completamente sobre los hombros de Ocampo. Para solucionar este problema, la intelectual volvió a seguir el consejo de Ortega, que le había sugerido la creación de un sello editorial también bajo el nombre de *Sur*, tal y como había hecho él con la *Revista de Occidente*. De ese modo, según la experiencia del español, podría costearse la revista sin pérdidas. Y acertó, como veremos más adelante.

He señalado dos momentos cruciales de la revista *Sur*, 1931 y 1933, porque son los años en que las vidas de Victoria Ocampo y García Lorca se van a cruzar. Antes de nada hay que señalar un hecho alarmante: prácticamente ninguna biografía o escrito sobre Victoria Ocampo da relevancia a su encuentro con el poeta granadino. Parecería normal que los biógrafos hubieran pasado por alto el encuentro de Ocampo con escritores y artistas de segundo rango o fama, pues la vida de la intelectual porteña es toda una constelaciones de encuentros y amistades con grandes personalidades de la cultura universal, pero parece poco apropiado no dedicar ni siquiera unas líneas a la relación entre poeta y escritora, relación si bien breve, decisiva, más para Ocampo que para García Lorca, como veremos. En octubre de 1931, Victoria se encuentra en Madrid. Entre

²⁷¹ Una historia muy detallada de la fundación y andanza de *Sur* se encuentra en Matamoro, 1986, pp. 201 y ss.

otras cosas, ha venido a dar una conferencia en la Residencia de señoritas invitada por su amiga María de Maeztu. El testimonio lo da Carlos Morla Lynch, que asistió a la charla, a la cual debería haberle acompañado Federico. Como en tantas otras ocasiones, el granadino dejaría plantados a sus amigos y no apareció por la Residencia de Señoritas.²⁷²

La presencia de Ocampo en Madrid pudo tener muchas motivaciones y compromisos, pero está claro que una de las más importantes sería promocionar y apoyar en persona la aparición del primer número de *Sur*, que había salido de las prensas el mismo año de su conferencia en la capital española. Ocampo, después de su charla, asistió a un té en casa de los condes de Yebes, evento al que también asistió Morla y Rafael Martínez Nadal, amigo del chileno y de Federico, que, a regañadientes, se vio arrastrado al acto, pues Morla deseaba presentarle a Ocampo. Con la perspectiva del tiempo, no deja de resultar curioso que García Lorca, tan hábil siempre para simpatizar con la gente, se comportara como un burro en una cacharrería la noche en que conoció a Ocampo. Según Morla, el poeta estaba nervioso, como ausente, desprovisto de sus tácticas de socialización. Al llegar el momento de la presentación, Federico confunde a Ocampo con otra mujer, lo que seguramente le puso en evidencia y, reconociendo su error, se puso más intratable, en palabras de Morla. No obstante, sabemos que, una vez recuperado del estupor, Federico recitó el “Romance de la luna, luna.” Ocampo ya había conocido el *Romancero gitano* y sin duda estaba deseando conocer a García Lorca en persona pero, sea como fuere, parece que este primer encuentro dejó indiferente a la escritora y confundido, no se explica muy bien cómo, al poeta.

²⁷² Véase Morla Lynch, 1958, pp. 112-117.

Dos años más tarde, con García Lorca en Buenos Aires, los sentimientos parecen ser mucho mejores por parte de ambos. Sin llegar a ser un invitado habitual, parece ser que Federico fue en algunas ocasiones huésped de Ocampo. En una ocasión, García Lorca coincidió con Waldo Frank en una reunión en que se hablaba de lo positivo de la nueva República española.²⁷³ Cercana al terreno del chisme, existe una anécdota sobre Ocampo y Federico que recoge, entre otros, Stainton. Al parecer, la escritora se sintió atraída físicamente por el granadino, a quien invitaría a una cena privada con velas, buenos vinos y piano. Al desarrollarse la velada, García Lorca habría deducido las intenciones sexuales de Ocampo y, aturdido, habría abandonado la residencia de la porteña.²⁷⁴ Ciertamente o no, el caso es que la relación entre ambos pareció ser cordial. A finales de 1933, como ya he señalado más arriba, Ocampo estaba teniendo serias dificultades económicas con la revista *Sur*, que no acababa de generar suficiente ingreso para el mantenimiento. Por ello funda el sello editorial *Sur*, aldaño a la revista. La escritora, pues, debió andar a la busca de títulos que vendieran bien para cubrir costes y no perder más capital. Con mucha sagacidad, Ocampo se percató de que ninguno de los libros de poemas de García Lorca estaba disponible en Buenos Aires y ofreció al poeta un acuerdo para hacer dos ediciones de *Romancero gitano*, una de ellas de lujo. Ambas se agotaron con rapidez, ya que el éxito popular de García Lorca era ya inmenso. Hasta ahora, inexplicablemente, no se ha señalado la maniobra de Ocampo como estrategia para paliar el grave problema de financiación de *Sur*. Es seguro que el *Romancero gitano* y el prestigio del granadino contribuyeron al aumento de la recaudación y la estabilidad del

²⁷³ Véase Oliver, 1969, p. 314.

²⁷⁴ Véase Stainton, 1999, p. 334.

sello. La misma Ocampo reconoce que con este título se cubrieron todos los costes.²⁷⁵ En cartas a su familia de principios de 1934, el poeta, que siempre mantuvo públicamente que no le importaba publicar o no publicar, se muestra mucho más que encantado con las ediciones que Ocampo ha hecho del *Romancero*.²⁷⁶ La escritora y el poeta no volverían a coincidir en proyecto alguno. Fue la suya una breve relación ciertamente peculiar. Victoria, en sus seis tomos de *Autobiografía*, no cita ni una sola vez a Federico. El periodista Edmundo Guibourg señaló²⁷⁷ que, a pesar de haberse mantenido siempre en buenos términos con García Lorca, Ocampo estaba muy influenciada por la opinión negativa que del granadino tenía Jorge Luis Borges, para el que Federico era un “andaluz profesional”. En cualquier caso, García Lorca contribuyó al éxito del sello Sur y Ocampo se vio algo aliviada económicamente, y su trato, a pesar de los momentos algo estentóreos que habían protagonizado, como la noche de su presentación en Madrid o la incomodidad de una petición erótica ignorada, fue afable siempre. Después del fusilamiento del poeta, en 1937, Ocampo le dedicaría una carta abierta, su único texto sobre Federico, que concluye preguntándose: “¿Me oyes, Federico García Lorca?”.²⁷⁸ Por desgracia, el poeta ya no podría contestar a la gran intelectual porteña.

4.4. José González Carbalho. Periodista y poeta, había nacido en Buenos Aires, en San Telmo, el 18 de diciembre de 1899 y murió en la misma ciudad el 19 de junio de 1958. González Carbalho fue uno de los asistentes a la fiesta de bienvenida que

²⁷⁵ Véase Medina, 1999, p. 74.

²⁷⁶ Véase Anderson, Maurer, 1997, p. 793.

²⁷⁷ Véase Medina, 1999, p. 75.

²⁷⁸ El texto íntegro puede leerse en Ocampo, 1984, pp. 261-263.

se organizó para García Lorca el día siguiente a su llegada a Buenos Aires y que tuvo lugar en casa de Pablo Rojas Paz y su mujer Sara Tornú, que era amiga íntima de José. Por estas fechas se dedicaba al periodismo y, a lo largo de su carrera, contribuyó con sus textos a las páginas de los diarios *Crítica*, *Noticias Gráficas* y *La Prensa*. Es importante señalar este hecho porque esos tres diarios, en general, contribuyeron a difundir el éxito y la fama de García Lorca en Argentina. Fue González Carbalho, pues, uno de esos periodistas, como diría Pablo Suero, artífices de la buena acogida que tuvo la obra lorquiana en Buenos Aires. Afirma un biógrafo de José que éste se veía “diariamente” con García Lorca durante la estancia del granadino en Buenos Aires.²⁷⁹ De ser esto cierto, estaríamos hablando de uno de los amigos más cercanos a Federico en la capital del Plata. Ciertamente, González Carbalho era un gran conocedor de su propia ciudad, lleno de historias y anécdotas acerca de los barrios y las calles de Buenos Aires, así que es muy posible que García Lorca, tan amigo de lo popular, se dejara llevar en paseos diarios del brazo de su amigo de San Telmo para descubrir la ciudad. Esta pasión por la estampa popular llevará a González Carbalho a escribir una obra, *Estampas de Buenos Aires*, publicada mucho después de la muerte de García Lorca, en 1971. Ahora bien, el porteño pasa por ser el primer autor que dedicó un libro a Federico justo después de su muerte, *Vida, obra y muerte de Federico García Lorca*, publicado en Santiago de Chile en 1938. Se trata de un libro asistemático, sin mucho orden, escrito en tono laudatorio y elegíaco, al calor de los acontecimientos históricos y la brusca desaparición del granadino pero, no obstante, en él nos ofrece González Carbalho algunas imágenes de la estancia de García

²⁷⁹ Requeni, 1961, p. 23.

Lorca en Buenos Aires, valiosas por ser las primeras y, por tanto, más frescas que siguieron a la muerte de Federico:

El pueblo argentino llegó a querer al poeta. En las calles se le reconocía. Vestía a menudo el clásico mono o la camiseta marinera. Supo inmediatamente reconocer quiénes podían ser sus amigos, y se rebelaba sin disimulos ante el snobismo de quienes lo buscaban para alardear después que habían tenido como invitado al poeta aplaudido. A la noche siguiente de llegar a Buenos Aires le tuvimos en casa de Rojas Paz, con Norah Lange, Pablo Neruda, González Tuñón, Amado Villar, Oliverio Girondo, María Luisa Bombal, Amparo Mom, Nalé Roxlo y otros. [...] A los pocos minutos era ya dueño de la simpatía y la conversación. Allí le oímos definir a los autores teatrales en poetas y “caballos” dramáticos. Su juicio era lapidario. Sus actos, según lo pude comprobar después, también. Repugnaba de todo aquello que iba contra la expansión de su pensamiento generoso, contra su nobleza altiva. Prefería no asistir a una comida de caballeros y damas solemnes para conversar con sus amigos en el café, frente al vaso cordial, desbordando de proyectos y recuerdos.

A pesar de la evidente conexión y amistad entre González Carbalho y García Lorca, no he podido encontrar ningún testimonio que los una, con una excepción. Sabemos que Federico, nada más llegar a la Argentina, había leído y le había gustado mucho un poemario de José, titulado *Cantados*, aparecido en 1933, que tuvo bastante éxito en Buenos Aires durante la estadía del granadino en la ciudad. El libro, que había sido publicado por la editorial La Facultad, obtendría en 1934 el Premio Municipal de Poesía.²⁸⁰ Sabemos también que para celebrar el triunfo del libro, unos amigos íntimos ofrecieron una comida en homenaje a González Carbalho en el local de la Asociación Signo. Tuvo lugar el 4 de noviembre de 1933.²⁸¹ García Lorca asistió como invitado a tal agasajo, sin duda para acompañar a uno de sus compañeros porteños más entrañables.

²⁸⁰ Véase Medina, 1999, p. 46.

²⁸¹ Véase *Correo de Galicia*, 5 de noviembre de 1933, p. 2.

Después de la partida de García Lorca de regreso a España, ambos poetas jamás volverían a coincidir.

4.5. Pablo Suero. Pablo Suero había nacido en Gijón, Asturias, en 1898, aunque muy pronto llegó a la Argentina, país al que, parece, se asimiló enseguida. A pesar de haberse dedicado a la poesía y a la dramaturgia, lo cierto es que ninguna historia de la literatura argentina le dedica espacio como autor en esos géneros. Más bien, a Pablo Suero se le recuerda como traductor y, fundamentalmente, como crítico teatral. En los tiempos de la visita de García Lorca a Buenos Aires, Suero se desempeña como crítico para los diarios *Noticias Gráficas* y *La Razón*. No sólo se destacó en tal profesión, sino que se labró una prestigiosa fama de crítico implacable, por la que recibiría numerosos ataques de sus compañeros de profesión.²⁸² Suero fue el primer periodista porteño que pudo conversar y entrevistar a García Lorca, ya que no esperó a recibir al poeta en Buenos Aires, sino que se había adelantado a Montevideo, donde el barco de Federico hacía una breve escala antes de llegar a la capital federal argentina, para obtener la primicia del encuentro con el granadino. Como resultado del mismo, Suero publicaría dos inmensas crónicas en *Noticias Gráficas*²⁸³. Fue, sin duda, el periodista al que García Lorca más estimó y al que concedería más entrevistas y atención. Y no sólo eso. Suero fue probablemente la figura que mejor había sabido apreciar el significado del teatro de García Lorca, en especial de *Bodas de sangre*, al mismo tiempo que se había convertido en su más acérrimo defensor y divulgador. Teniendo en cuenta el habitual carácter

²⁸² Este rasgo de Suero ha sido notado en Botana, 1985, p. 104.

²⁸³ Véase *Noticias Gráficas*, 14 de octubre de 1933, p. 10 y 15 de octubre de 1933, p. 12.

insobornable de la crítica ejercida por Suero, el público debió prestar una atención inusitada a las noticias sobre García Lorca por él publicadas. Suero fue también el primer acompañante de Federico en sus primeros momentos en Buenos Aires. El mismo día de su llegada, el periodista lleva al poeta al teatro Smart. La obra que se representa es *El mal de la juventud*, de Ferdinand Brückner, texto que el mismo Suero había traducido para la ocasión y que tanta impresión causaría en el ánimo de García Lorca.²⁸⁴ También en los primeros días de estancia, Suero invita al granadino a visitar la redacción de *Noticias Gráficas*. Dada la incondicionalidad del cariño y el apoyo de Suero, Federico sin duda debió sentirle cercano, y es plausible suponer que el asturiano se convertiría en uno de los inseparables del poeta. Suero era, además, buen amigo de otros amigos porteños de Federico, como los González Tuñón o Edmundo Guibourg.

Y no sólo debieron ser compañeros de jarana, sino que Suero acompañó a García Lorca en actos importantes para éste. El día 22 de diciembre de 1933, el periodista acompaña al poeta en su viaje relámpago a Rosario, donde el granadino ha ido a ofrecer su conferencia *Juego y teoría del duende* en el teatro Colón.²⁸⁵ Después, para celebrar al poeta, ambos fueron acogidos por la colonia española. Y, antes de dejar Rosario, es posible que Suero usara sus contactos en la ciudad para aconsejar a Federico sobre la mejor manera de ayudar a Máximo Delgado García, pariente de García Lorca que se encontraba en Rosario y que pasaba por graves apuros.²⁸⁶ También fue crucial la crítica positiva del estreno de *Mariana Pineda* que Suero y *Noticias Gráficas* desempeñaron

²⁸⁴ Véase el punto 2.3.1. de mi capítulo 2.

²⁸⁵ Véase *La Acción*, 22 de diciembre de 1933, p. ¿?

²⁸⁶ Véase Gibson, 2011, p. 926.

para el regular triunfo de la obra durante sus primeros días de representación. Claramente, Suero, de no haber favorecido el temprano drama lorquiano, podría haber inclinado muchas balanzas en contra de la obra.²⁸⁷ Del mismo modo, el asturiano se apresura a alabar la labor de adaptación y dirección de García Lorca en el montaje de *La dama boba* que el granadino realizaría para Eva Franco.²⁸⁸ Es indudable que la amistad entre ambos se ha ido profundizando. Para el final de su estancia en Buenos Aires, el poeta veía en Suero a uno de sus más íntimos. Tanto es así, que es al asturiano al que García Lorca lee su obra *Así que pasen cinco años*. Suero escribirá una imponente columna asegurando a los lectores que la nueva pieza de Federico es una gran muestra de la fantasía del poeta, al mismo tiempo que compara a éste con Ibsen y Strindberg.²⁸⁹ En fin, Suero, que tanto había hecho por García Lorca en Argentina, va a mantener la amistad con el poeta no sólo en la distancia, sino en Madrid. En febrero de 1935, Suero viaja como corresponsal a ésta ciudad, a la que había venido a entrevistar a destacadas figuras españolas y a cubrir las futuras elecciones. En Madrid recupera enseguida el contacto con Federico, que incluso le lleva a conocer a su familia, le introduce en la vida nocturna y la bohemia literaria madrileña y le sigue confiando sus proyectos literarios, ya que le lee textos inéditos que apuntan a la *Comedia sin título*,²⁹⁰ los primeros *Sonetos del amor oscuro* y composiciones del futuro *Diván del Tamarit*.²⁹¹ Y, al cabo, Suero,

²⁸⁷ Véase *Noticias Gráficas*, 13 de enero de 1934, p. 12 y 14 de enero de 1934, p. 13.

²⁸⁸ Véase *Noticias Gráficas*, 4 de marzo de 1934, p. 12.

²⁸⁹ Véase *Noticias Gráficas*, 12 de marzo de 1934, p. 12.

²⁹⁰ Véase Medina, 1999, p. 41.

²⁹¹ Véase Suero, 1936, pp. 177-184.

afectadísimo por la desaparición de Federico, dedicará varias páginas de su libro *España levanta el puño* a evocar sus días españoles con el poeta.²⁹²

4.6. César Tiempo. Nacido en Ucrania en 1906 con el nombre de Israel Zeitlin, César Tiempo fue, como Pablo Suero, uno de esos escritores porteños que no nacieron en la Argentina pero que se podían considerar como porteños natos. También como Suero, en los años treinta, se ganaba la vida sobre todo como periodista y traductor, y era además dramaturgo y poeta. Pero, a diferencia del asturiano, Tiempo sí vio reconocida oficialmente en parte su labor como poeta, especialmente con su poemario *Libro para la pausa del sábado*, que ganaría en Buenos Aires el Premio Municipal de Poesía de 1930. Es incierta la fecha en que Tiempo conoció a García Lorca por primera vez, aunque todo apunta a que fue muy poco tiempo después de la llegada de Federico a Buenos Aires, pues sabemos que el porteño había regalado al granadino una copia de su libro *Sabation argentino* aproximadamente una semana después del desembarco de aquél.²⁹³ El mismo Tiempo reconoce que no vio a García Lorca tanto como hubiera deseado, y no parece que formara parte del grupo central de amigos de Federico, si bien tuvieron encuentros importantes. Parece que el granadino se interesó por la primera obra dramática de Tiempo, *El teatro soy yo*, pieza a cuyo ensayo general había asistido, la misma noche en que el porteño le presentaría a Carlos Gardel, bien en el vestíbulo del teatro Smart, bien en la acera a la salida del mismo, el 6 de noviembre de 1933. Después de ese encuentro y de *El teatro soy yo*, no queda constancia de ninguna anécdota concreta

²⁹² *Ibíd.*

²⁹³ Véase Tiempo, 1980, p. 316.

que ocurriera entre Tiempo y García Lorca. Hay, sin embargo, que señalar dos hechos. En primer lugar, no hay que olvidar que Tiempo era judío, un judío muy identificado con su cultura, incluso públicamente. Quizá esta faceta de su personalidad atrajera a Federico, que creía que “el ser de Granada me inclina a la comprensión simpática de los perseguidos. Del gitano, del negro, del judío... del morisco, que todos llevamos dentro” (Gibson, 1989, 29). Si realmente sintió esa afinidad, no debieron de dejarle impasibles algunas críticas salvajes que Tiempo recibió por *El teatro soy yo*, en todos los casos haciendo mofa y chanza de su condición de judío.²⁹⁴ En segundo lugar, Tiempo, que será también conocido en sus años de senectud por su prodigiosa memoria y sus estampas²⁹⁵ sobre personas ilustres de la cultura internacional con las que compartió palabra, escribió un texto,²⁹⁶ pasado casi completamente por alto por los biógrafos de García Lorca,²⁹⁷ que rescato aquí íntegro por su importancia y poca frecuencia:

Cierta mañana salimos a caminar con Federico. El sol subía a las aceras como temeroso de ser atropellado por los ómnibus de la Avenida. Se sentía en el rostro esa caricia sin viento de la primavera porteña. Pasamos por el teatro Avenida. Estaban clavando un decorado, taraceando una pared de cartón, encolándola. Federico tuvo una frase para cada tramoyista, una palmada en la paletilla y una parva de risas. Luego salimos. En la vereda del demolido Bar Español tropezamos con un literato venezolano a quien Lorca había conocido en Madrid. Parecía un cómico viejo, con su cara empolvada y una risita llena de parches, una de esas risas que no terminan de expelerse del todo y que más que otra cosa

²⁹⁴ Una de las más sutiles es la reseña aparecida en *Criterio*, 9 de noviembre de 1933, p. 231.

²⁹⁵ Es autor de multitud de semblanzas, entre las que destacan las recogidas en su libro *Capturas recomendadas* y en *Manos de obra*. Véase la bibliografía.

²⁹⁶ “Rápido recuerdo de Federico García Lorca”, en Tiempo, 1980.

²⁹⁷ El único que lo cita es Medina, y éste de forma muy parcial, sin recoger la auténtica esencia de la imagen que Tiempo está ofreciendo de Federico en Buenos Aires. Más allá de los biógrafos, Walsh toma prestado elementos de este texto para su artículo “A Genesis for García Lorca's *Bodas de sangre*”.

parecen un pretexto para acomodarse la dentadura. Federico se comprometió a cenar con él esa misma noche, pero a los cinco minutos había olvidado la promesa.

Vimos muchas veces a Federico, no tantas como hubiéramos deseado, pues siempre tuvo una naturaleza de azogue y si desdeñaba risueñamente “el esquerocillo buen gusto burgués”, sabía eludir como buen nefelibata, todos los compromisos que pivotan sobre la puntualidad, la formalidad y otras tiranías. Como el otro, podía decir: yo no prometo nunca, pero cuando prometo no cumplo...

-Te espero a las seis en punto de la tarde, me decía. Sé bueno. No faltes. Uno llegaba media hora antes a la cita, pero Federico se había machado a mediodía y reaparecía la semana siguiente, fresco, sonriente y ausente. Y reía mientras daba cuerda a su reloj de pulsera. Comprendiendo a Andalucía se comprendía mejor a Federico. Su manzana espiritual es algo que sólo allí puede cosecharse, y que trasladada a otros climas ha de causar, por fuerza, maravilla y asombro. En ninguna parte como en Andalucía la juventud es tan joven y la belleza tan bella. Y es que el alma andaluza es enormemente exigente, tiene la medida absoluta del Asia y no hay plenitud que la colme.

Un día Federico sintió que debía conocer el mar. Para conocerlo trepó a un barco y fue a llenarse el alma de sensaciones y deslumbramientos. “El mar, me confesaba luego, es el círculo mágico. Lo necesitaba. Oye: una vez estando Stravinsky y yo borrachos, con Manuel de Falla que no lo estaba, caímos en que los tres creábamos a expensas de nuestros círculos mágicos. Música, música, mar, libros. No es que tenga que ver una cosa con otra. No, no tiene nada que ver, pero va trayendo lo que uno quiere atrapar. Te lo trae. Voces que te dicen: sigue por aquí, escribe esto, di lo otro. “Bodas de sangre”, por ejemplo, está sacada de Bach. No tiene nada que ver, pero ese tercer acto, eso de la luna, eso del bosque, eso de la muerte rondando, todo eso está en la cantata de Bach que yo tenía. Donde trabajo tiene que haber música. ¿A ti no te pasa lo mismo?

-Yo mientras trabajo la única música que escucho es la del pianito de escribir...

-Eso te pasa por no escribir a mano, con lápiz o lapicera como yo. Te regalo ésta. Y me regaló su lapicera.

El 13 de octubre de 1933 llegó Federico García Lorca a Buenos Aires. Una semana después la Sociedad de Amigos del Libro Rioplatense, lanzó mi libro “Sebastián (sic) Argentino y agredí al poeta con un ejemplar. Me escribió. Fui a verlo. Se alojaba en un hotel de la Avenida de Mayo, en una habitación estrecha como un camarote.

Federico era la exhuberancia en persona. Sus ojos, su voz, su frente, denunciaban una inteligencia en constante ignición; sus risas, sus palmadas, su modo de tomarlo a uno del brazo y echar a andar a lo largo de la calle o alrededor de una mesa decían de su cordialidad de muchacho.

Tenía un sentido dionisiaco de la amistad y si para alguien se inventó la palabra filadelfo (de philos: amigo y adelfas: hermanos) fue para él. Era el filadelfo perfecto. A la media hora de conocernos sabíamos tanto de nuestras respectivas existencias, él de la mía y yo de la suya, como si nos hubiéramos tratado toda la vida. Y nos tuteábamos.

Federico tenía un aspecto de marinero en tierra, un marinero enamorado de la navegación, de las innumerables aventuras de los puertos, de la rosa, de los vientos, de la remezón de las nostalgias, del mundo fantasmagórico, mutable e implacable de las talasocracias. Entre las muchas cosas infantiles que le encantaban era enfundarse en una camiseta de marinero, conflagrada de azules, que le había regalado Enrique Amorim, el novelista estupendo de “El paisano Aguilar”, y con la que se iba a despertar a gritos a las palomas de la plaza de Mayo. Su andar tenía esa elástica desenvoltura que dan las caminatas, fácil de advertir en el movimiento de las rodillas y en su pisar recio e ingravido al mismo tiempo. Pero lo que más impresionaba en él era esa sensación de fuerza y de salud que de pronto adquiría la ligereza esponjosa de la piedra pómez. Todo protagonista implica un antagonista y en Federico los antagonistas eran dos. Su alma denunciaba la lucha implacable entre las provincias que dividían su mundo, una de la cuales estaba abandonada al diablo. Cuando Federico se ensimismaba no había fuerza humana capaz de abstraerlo a sus nostalgias satánicas. Esto ocurría raras veces, pero ocurría.

¿Tuvo Federico una infancia feliz? “Yo siento la nostalgia de mi infancia intranquila”, dijo en uno de sus versos. Y luego: “las niñas de los jardines me dicen todas adiós”. Dentro de él la infancia perduró largamente. El poeta me contaba que, ya estudiante, tuvo cinco suspensos en caligrafía. El sexto suponía la eliminación total del estudiante. Pero era un alumno sobresaliente en las demás asignaturas y los profesores no tuvieron más remedio que aprobar.

Así, aquel estudiante, díscolo y alegre, que ponía mote y apodos a profesores y compañeros, pudo seguir dando exámenes y recibirse, adolescente, de abogado. No ejerció nunca. “A mí lo único que me interesaba era el piano y la poesía. Mi familia quería que tocara tierra y yo tocaba nubes...”²⁹⁸

Aquí tenemos al Federico impuntual, al que se olvida de las citas, al esencialmente andaluz, al antiburgués, al autor y músico que escribe *Bodas de sangre* inspirado por una cantata de Bach, al amigo cordial y “dionisiaco”, al Federico obsesionado por la imagen y la simbología del tipo marinero... y, quizá sea Tiempo el único que lo asevere, al Federico

²⁹⁸ Tiempo, 1980, pp. 315-318.

“ingrávido”, acostumbrado a moverse y caminar... Y, también, muy importante, a un Federico que el porteño califica de “satánico”, haciendo hincapié en la dualidad extrema del humor y el carácter del granadino. Este texto demuestra que, si bien no compartieron mucho tiempo juntos, existió una cierta comunión espiritual entre Tiempo y García Lorca.

4.7. Pablo Rojas Paz y Sara Tornú. Pablo Rojas Paz había nacido en San Miguel de Tucumán el 26 de junio de 1896, y moriría en Buenos Aires el 1 de octubre de 1956. Se trasladó muy joven a Buenos Aires para estudiar Filosofía, Derecho y Medicina, profesiones éstas últimas que no llegó a ejercer. Pronto comienza a labrarse una carrera literaria en la capital federal, y ya 1924 supone un hito para Rojas Paz, porque gana el Premio Municipal por su libro de ensayo *Paisajes y meditaciones* y porque funda, junto a Jorge Luis Borges, Ricardo Güiraldes y Alfredo Brandán Caraffa, la revista *Proa*. Pero, como tantos otros, su verdadero sustento lo consigue mediante el periodismo, dentro del cual no se especializa, como Pablo Suero o Edmundo Guibourg, en la crítica teatral o literaria sino, sorprendentemente, en la crónica futbolística, para la que había sido nombrado directamente por Natalio Botana en su periódico *Crítica*, y la cual escribe desde una columna con el pseudónimo de “El negro de la tribuna”. Su obra literaria recibiría el espaldarazo definitivo en la Argentina con la concesión del Premio Nacional por su libro de relatos breves *El patio de la noche* en 1940. Y, ya al final de su vida, recibió el prestigioso Premio Alberto Gerchunoff por su biografía *Echeverría, pastor de soledades*, en 1952. La obra de Rojas Paz, variada en géneros, destacó sobre todo por sus

libros de ensayo, de cuentos y biografías,²⁹⁹ siendo la poesía el género menos practicado por el autor.

El primer evento de carácter privado al que asiste García Lorca en Buenos Aires es una fiesta en casa de Rojas Paz y su esposa, Sara Tornú, que tuvo lugar la noche siguiente a su llegada a la ciudad.³⁰⁰ Es un acontecimiento, como ya he señalado en otra parte, muy relevante, porque en esa ocasión conoce al gran Oliverio Girondo y, sobre todo, a Pablo Neruda, amigo fundamental a quien tratará en Madrid hasta su muerte, entre otros escritores y artistas. Por otra parte, a pesar de que las fotografías de esos meses retratan a García Lorca junto a Rojas Paz en bastantes ocasiones, no he encontrado testimonio por parte del tucumano que relate alguna anécdota o que nos ofrezca una imagen personal de García Lorca en Buenos Aires. El único texto sobre el granadino que Rojas Paz escribió fue su artículo “Ha muerto un gran poeta de la Nueva España: García Lorca”, publicado varias semanas después del fusilamiento de Federico³⁰¹ y que consiste, más que en una evocación, en un planto, que no revela nueva información sobre el granadino, salvo quizá su postura ante los acontecimientos de España y su intuición acerca de su propia muerte: “Es probable, decía, que yo muera joven; hemos nacido en una época de peligro”. Ahora bien, Pablo Rojas Paz, que seguramente, aunque no queda constancia, había asistido a los estrenos teatrales y las conferencias de Federico, estuvo presente en la representación de títeres que García Lorca ofreció en la madrugada del 26

²⁹⁹ Para una evocación de la figura y obra de Rojas Paz, véase el prólogo a Carbalho, 1963.

³⁰⁰ Véase Gibson, 2011, p. 914.

³⁰¹ *Crítica*, 10 de septiembre de 1936, p. 6. Para el estudio de este texto, véase mi capítulo 5.

de marzo en el teatro Avenida y que constituyó su último acto público en dicha sala. Más allá de Buenos Aires, Rojas Paz y Federico no volverían a encontrarse, ni se escribirían. Es una lástima que Rojas Paz, consumado biógrafo, no abordara el relato del paso de García Lorca por Buenos Aires. Tampoco existe una biografía en sí del autor tucumano que nos ilumine en este respecto. La que si nos ha dejado algún testimonio sobre Federico en la capital del Plata es Sara Tornú, la mujer de Rojas Paz. Apodada por sus amigos “La Rubia”, fue la única, por falta de dinero para añadir más nombres, que firmó un telegrama de bienvenida que García Lorca recibió en su escala de Río de Janeiro al dirigirse a la Argentina.³⁰² También, unos momentos de la famosa fiesta de bienvenida o de otras noches similares en casa del matrimonio quedan descritos en palabras de la propia Tornú:

Después de medianoche comíamos un puchero, y a eso de las dos recién empezábamos a divertirnos. Entonces, Federico se disfrazaba, inventaba monólogos, contaba cuentos larguísimos. A veces, prefería recitar poemas, especialmente los de Neruda. Después de leerlos, si nosotros le pedíamos alguno de él, se negaba; decía que Neruda era un poeta demasiado perfecto y no se atrevía a competir.³⁰³

“La Rubia” es también partícipe de una de las anécdotas más singulares de García Lorca en Buenos Aires, narrada por el hijo de Tornú, Enrique Rojas Paz:

en una oportunidad visitó a Federico mientras dirigía un ensayo teatral. Alrededor del mediodía sintió hambre, decidió hacer un alto en la labor e invitó a “la Rubia” a almorzar. Ella sugirió el grill del Plaza Hotel. La costumbre del momento en esa Buenos Aires que quería ser aristocrática era que nadie podía sentarse a comer en un restaurante de categoría si no estaba vestido de acuerdo con las convenciones de rigor. Sara y Federico, él con su mono azul, atravesaron la enorme sala del Plaza rumbo al comedor. Al llegar a la entrada fueron interceptados por el conserje, quien insistió en que el señor del mono azul no podía entrar así. “Mi madre”, cuenta Enrique Rojas Paz, “dirigiéndose al conserje le dijo: ‘¿Pero, usted

³⁰² “Octubre 13, 1933. Llega García Lorca”. *Primera Plana*. 15 de octubre de 1968.

³⁰³ *Ibíd.*

sabe quién es el señor?’ ‘No’, respondió el hombre. ‘Es Federico García Lorca, el poeta y dramaturgo español.’ El conserje, dándose por enterado, contestó: ‘Si es así, es un honor para el Plaza’”.³⁰⁴

Ahora bien, tampoco Sara Tornú dejó escritas sus memorias y, por tanto, no hay más recuerdos suyos sobre García Lorca que los recogidos en el brevísimo artículo, ya citado, de 1968. De cualquier forma, un hecho constata la afición y la estima que sentía Federico por “La Rubia”. En febrero o marzo de 1934 García Lorca ejecuta los dibujos que conforman su colaboración, con Neruda, en *Paloma por dentro*, ese pequeño poemario de una sola copia, que fue regalada, precisamente, a Sara Tornú. Seguramente, ya acercándose el tiempo de su partida para España, y si es cierto que la casa de los Rojas Paz se convirtió en lugar de encuentro y acogida para el granadino y el chileno, Federico debió sentirse muy agradecido a la pareja que le había recibido en su propia casa con los brazos abiertos y querría corresponderles de algún modo. Y, en fin, de Rojas Paz nos queda ese artículo de 1936 en *Crítica*, uno de los más tempranos y más sentidos sobre la barbarie de la ejecución de García Lorca.

4.8. Raúl González Tuñón. Raúl González Tuñón nació en Buenos Aires el 29 de marzo de 1905, y moriría en la misma ciudad el 14 de agosto de 1974. Como tantos otros poetas de su tiempo se ganaba la vida como periodista, colaborando en el diario *Crítica* y en el periódico *Clarín*, para el que escribía crítica de arte y crónicas de viaje, labor esta última muy en consonancia con su personal inquietud viajera, que le llevó a vivir en España, Francia y Chile, entre otros países. Como poeta, comienza

³⁰⁴ Citado en Medina, 1999, p. 59.

publicando textos en revistas literarias de peso como *Inicial*, *Proa* y *Martín Fierro*. En 1923 publica su primer libro, *Las puertas de fuego*, y en 1926 su poemario *El violín del diablo*. El reconocimiento oficial le llega en 1928 con su tercera obra, *Miércoles de ceniza*, que se hace con el Premio Municipal de Poesía de ese año, pero es su libro de 1930 *La calle del agujero en la media* la que le hace famoso entre sus colegas escritores y en el ámbito literario porteño. González Tuñón se identificó muy pronto con las ideas del Partido Comunista, a cuya extensión en Argentina se afilia desde muy joven. Ello le unió mucho a Pablo Neruda, al que ayudaría a organizar la fundación de la sección chilena de la Alianza de Intelectuales para la Defensa de la Cultura, entidad que había surgido del Congreso de Escritores de Valencia, al que habían asistido numerosas personalidades, españolas e internacionales, de la cultura. En, 1935, un año antes del conflicto civil español, escribe su obra *La rosa blindada*, inspirada en un levantamiento de mineros asturianos, que mereció el elogio incondicional de Neruda. Junto al chileno y a Vicente Aleixandre fue el gran animador y promotor de la poesía de Miguel Hernández, a quien conocería en España. Y es que González Tuñón, que había sido uno de los presentes en la fiesta que Rojas Paz y Tornú habían ofrecido en su casa de Buenos Aires para recibir al granadino en octubre de 1933, sería quizá el escritor argentino que más tiempo compartió con García Lorca en España, ya que se había mudado brevemente a Madrid en 1935 con su mujer, Amparo Mom.

González Tuñón es autor de unas pocas páginas sobre Federico, arrumbadas en la inmensa bibliografía dedicada al granadino, y casi todas ellas revelan información sobre García Lorca ya de regreso en Madrid y sobre los meses que el argentino pasó en la

capital española con Federico.³⁰⁵ Gracias al porteño, sabemos la importancia que para él había tenido la obra de Rubén Darío, no sólo porque fue el nicaragüense el tema elegido para su discurso en el PEN Club en Buenos Aires sino porque, según González Tuñón, Federico se sabía de memoria, al igual que otro amigo del grupo porteño, Carlos de la Púa, el extensísimo “Canto a la Argentina” de Darío.³⁰⁶ El mismo día de la llegada de González Tuñón y su esposa a Madrid en 1935, éstos contactaron con García Lorca y Neruda, que era cónsul en Madrid, y el granadino los llevó a todos a un almuerzo que se había organizado en agasajo a Vicente Aleixandre por la publicación de su libro *La destrucción o el amor*. Sería en esta ocasión cuando el porteño conociera y estableciera contacto con Miguel Hernández, presente en el banquete. En días posteriores, González Tuñón se convertiría en un gran asiduo de la tertulia de García Lorca en la madrileña Cervecería de Correos:

Se reunían allí, en un subsuelo cercano al Paseo de la Castellana y la Plaza de Cibeles, alrededor de Federico García Lorca, los poetas Manolo Altolaguirre, Luis Cernuda, León Felipe, Emilio Prados, Gerardo de Diego, Pablo Neruda, Serrano Plaja, Enrique Azcoaga, Concha Méndez, César Arconada y Miguel Hernández, que era el menor de todos; los magníficos pintores Alberto Sánchez, Miguel Prieto, Maruja Mallo, Rodríguez Luna, la argentina Delia del Carril y el chileno Isafás Cabezón; el cineasta Eduardo Ugarte, y a veces otro cineasta: Luis Buñuel; el arquitecto Luis Lacasa; los músicos Ernesto Haffter, discípulo de Manuel de Falla, Gustavo Durán y el chileno Acario Cotapos. (Alberti se hallaba entonces fuera de España, yo lo conocí dos años después.) A la lista se agregaban otros amigos de Federico no intelectuales, como José Marín Navas y Rafael Rapún, muerto tres años después en el frente de Bilbao. Noches inolvidables. No sospechábamos que estábamos viviendo las vísperas del gran drama ibérico que siguió, y el gran drama mundial. (Salas, 1975, pp. 91-92)

³⁰⁵ Para el poco espacio que dedica González Tuñón a la estancia de García Lorca en Buenos Aires, véase Medina, 1999, pp. 68-69.

³⁰⁶ Véase Salas, 1975, p. 81.

La imagen de García Lorca que con más viveza ha querido combatir González

Tuñón es la de un Federico políticamente neutral:

Y quiero destacar uno de los aspectos de su extraordinaria deslumbrante personalidad. No fue neutral como se ha afirmado, tampoco militante. No tenía pasta de dirigente, como el combativo Rafael Alberti. Le faltaba sentido de organizador, de disciplina partidaria, pero sí tenía la cabeza en las nubes, tenía además los pies en la tierra, bien plantados en su época. Era un gran amigo del republicano de izquierda don Manuel Azaña; simpatizaba con los socialistas Largo Caballero y Fernando de los Ríos y, desde luego, era también gran amigo de Rafael. En un momento dado participó en un acto pro libertad de Luis Carlos Prestes y era miembro de la Sociedad de Amigos de la Unión Soviética. La raíz eminentemente popular de su teatro, se advierte desde *Mariana Pineda*, que a mí me parece la exaltación del romanticismo revolucionario ¿no? Una pieza épica donde se pueden encontrar párrafos proféticos. Pero en especial se puede ver esa tendencia popular de Federico cuando critica en forma directa a los restos del feudalismo en España, en *La casa de Bernarda Alba*. Nadie puede negar el sentido humanista real que lo animaba.

Cierta vez, con su teatro ambulante La Barraca fue al pueblo llamado *Fuenteovejuna* [sic] a representar la pieza homónima de Lope, de gran contenido social, como bien se sabe. La quería hacer en la plaza del pueblo. Al enterarse de que había presos políticos fue a ver al alcalde y gracias a la gran simpatía que lo caracterizaba logró que el funcionario pusiera en libertad a esos presos para que pudieran asistir a la representación de la obra, cuyo contenido no podía ser más actual. Por esas cosas mataron a Federico y no “por error”, como dice el general Franco. (Salas, 1975, pp. 92-93)

En cuanto al acto a favor de Luis Carlos Prestes, González Tuñón afirma que existe una foto en que García Lorca está retratado con el puño cerrado en alto, signo del Frente Popular, junto a Rafael Alberti, que había organizado el acto, y Arturo Serrano Plaia. González Tuñón también afirma que, en algún momento de 1935, Federico estaba leyendo poetas revolucionarios del Caribe, aunque no menciona ningún nombre concreto. De los días de amistad compartida en Madrid, González Tuñón recuerda algunas anécdotas, no muy conocidas, de Federico:

Cuando llegó Robert Desnos a Madrid, para intervenir en la organización del primer congreso internacional de escritores que se iba a realizar en París, Federico nos invitó a comer en la taberna de Pascual, en la calle de la Luna, célebre por sus cochinitos y su *vino de la tierra*. A Desnos, gran poeta surrealista, que hablaba nuestro idioma, quien más le interesaba, de todos los parroquianos notables que había en esa reunión, era Federico, y con razón. Este lo advirtió, y par quedar bien con nuestro amigo, que había iniciado el movimiento de revalorización de Víctor Hugo de *Los Miserables* y *Los trabajadores del mar*, dijo de pronto: “Mi madre, que después de don Manuel Azaña es la persona más inteligente de España, dice que yo tengo influencias de Víctor Hugo”. (Salas, 1975, pp. 94-95)

También recuerda el porteño haber visto representado por el granadino un número de títeres en Madrid y haber compartido con él proyectos dramáticos:

En la Castellana, asistí a la presentación de sus maravillosos títeres (los mismos que admiramos un año antes en el teatro Avenida, de Buenos Aires) de sus pícaros e inefables títeres, del retablo de Don Cristobita, ante miles de niños de las escuelas. Lo oigo aún, cuando en el Mesón del Segoviano nos hablaba de una próxima tragedia andaluza (la que no alcanzó a escribir, sobre el tema del niño que adoraba a su jaca, un niño víctima de la incompreensión del padre terrateniente) o recordando partes del Canto a la Argentina, el resonante poema de Darío que él admiraba tanto. (González Tuñón, 1976, 127)

Gracias a Horacio Salas, sabemos que entre las relecturas favoritas de González Tuñón se encuentra el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*. De igual forma, porteño y granadino compartían su crítica al ambiente literario: “Siempre decía Federico: ‘El peor gremio es el de los toreros, no hay más que asomarse a uno de los cafés en que se reúnen; le sigue el de los cómicos y luego el de los escritores, donde basta con oír lo que dicen de los demás’” (Salas, 1975, p. 135). Al parecer, García Lorca habría tenido en mucho la obra de González Tuñón, ya que a finales de noviembre de 1935 el granadino organizó un banquete en honor del porteño, el único de entre todos los amigos íntimos porteños de Federico que recibiría un agasajo de ésta naturaleza, en la misma tasca de la calle de la

Luna, al que asistieron, entre otros, Gerardo Diego y Miguel Hernández, que había dedicado al argentino un poema que Diego leyó en esa ocasión. González Tuñón volvería a coincidir, por última vez, con Federico en Barcelona, justo antes de embarcar de regreso a la Argentina. De ese día, el porteño recuerda el encuentro con un Federico poco contento con Margarita Xirgu:

El salía por la puerta trasera del teatro donde Margarita Xirgu estaba ensayando *Yerma*, que iba a estrenarse en esos días. Corrió a abrazarnos y a darnos también sus quejas: “Suerte que los encuentro –dijo–. Estoy nervioso y medio mareado por culpa de Margarita. Le digo: ‘No recite, no recite’, pero ella se empeña en usar un tono declamatorio”. Y en verdad, te diré que pese a aquellas quejas de Federico, la Xirgu fue una estupenda actriz y él, desde luego, la admiraba. (Salas, 1975, p. 105)

González Tuñón recibiría la noticia del fusilamiento de Federico en la Argentina, y dedicaría a García Lorca un sentido homenaje en verso.³⁰⁷ En fin, las atenciones con que Federico había tratado a Raúl en España no pueden interpretarse sino como agradecimiento por una amistad cercana y fraterna nacida en casa de Pablo Rojas Paz en Buenos Aires el año de 1933.

4.9. Oliverio Gironde y Norah Lange. De familia vasco-argentina, Oliverio Gironde había nacido en Buenos Aires el 17 de agosto de 1891 y murió en la misma ciudad el 24 de enero de 1967. Considerado como uno de los más lúcidos poetas argentinos del siglo XX, empezó a viajar a muy temprana edad, gracias al relativamente amplio patrimonio familiar, por toda Europa, especialmente Inglaterra y Francia, lugares donde realizó estudios. A su regreso a Buenos Aires, se licenció de abogado, profesión

³⁰⁷ Véase *8 documentos de hoy*, Buenos Aires, Fegrabo, 1936, pp. 59-65.

que jamás practicaría y que declinó por una brillante carrera literaria. Las primeras armas poéticas las ejercitó en el ámbito de las revistas *Prisma*, *Proa*, *Inicial* y, sobre todo, *Martín Fierro*, en cuya aparición había participado en 1924 y de cuyo manifiesto había sido autor. Ahora bien, su fama como poeta se debe, sobre todo, a sus exitosos libros *Veinte poemas para leer en el tranvía*, de 1922; *Calcomanías*, de 1925; *Espantapájaros*, de 1932; y *En la masmédula*, de 1953. Y, además, hay que decir que Gironde fue sobre todo un personaje de sí mismo, y su sentido del humor, surrealista e inconfundible, le granjeó una fama, siempre positiva, de extravagante, en actitud muy ligada al espíritu de vanguardia en que siempre militó. En el año 1926, durante un banquete en honor de Ricardo Güiraldes, conoció a la escritora Norah Lange, que se convertiría en su compañera inseparable y, desde 1943, en su esposa. Lange nació el 23 de octubre de 1905 en Buenos Aires, y allí murió el 4 de agosto de 1972. Sus padres eran de origen escandinavo. Al igual que su futuro marido, colaboró extensamente en las revistas *Proa*, *Prisma* y *Martín Fierro*. Al parecer, tuvo un muy temprano y efímero amor con Jorge Luis Borges. Se distinguió como poeta con tres poemarios: *La calle de la tarde*, de 1925, con prólogo del mismo Borges; *Los días y las noches*, de 1926; y *El rumbo de la rosa*, de 1930. No obstante, fue más fecunda en la prosa, y escribió novelas, como *45 días y 30 marineros*, de 1933; *Personas en la sala*, de 1950; *Los dos retratos*, de 1956; y libros de memorias, como *Cuadernos de infancia*, de 1937, y *Antes que mueran*, de 1944. En el caso de Norah Lange, no puede hablarse, afortunadamente, de un oscurecimiento de su figura a favor de la de Gironde, pues desde temprano fue reconocida oficialmente, ya que en 1937 recibe, por *Cuadernos de infancia*, nada menos que dos galardones: el primer

Premio Municipal y el segundo Premio Nacional de Literatura, y en 1958 recibiría el Gran Premio de Honor y Medalla de Oro concedido por la Sociedad Argentina de Escritores en reconocimiento a toda su carrera.³⁰⁸

Girondo y Lange eran amantes de los actos sociales, y se conservan decenas de fotografías de ellos en ágapes, agasajos, banquetes, fiestas, aniversarios, homenajes a escritores... Ambos estuvieron presentes en la fiesta para García Lorca en casa de Rojas Paz y Tornú en octubre de 1933, y ellos mismos organizarían otras celebraciones en su propia casa de la calle Suipacha con la asistencia de Federico. Al parecer, la combinación de los humores y personalidades de Girondo, Lange, Pablo Neruda y el granadino hacían que las fiestas a que asistían fueran todo un triunfo. Ahora bien, a pesar de tanta fotografía en común, la relación entre Girondo y Lange con García Lorca está envuelta en el misterio. Al parecer, existe una posibilidad de que Girondo hubiera conocido a García Lorca, así como a Salvador Dalí, en España, años antes de la visita porteña de Federico, pero no existe más que una fuente sobre este hecho.³⁰⁹ No se intercambiaron cartas, ni dedicatorias, ni queda constancia de que se firmaran libros. No vuelven a encontrarse ni en América ni en Europa. Lange no habla en sus libros de memorias ni una sola vez sobre Federico, y Girondo ni siquiera firmó un artículo periodístico sobre él. A la muerte de García Lorca, ninguno de ellos suscribe el telegrama firmado por muchos que habían sido amigos de Federico en la Argentina y que fue enviado al general español Cabanellas en protesta por el asesinato. Ninguno de los biógrafos tanto de Girondo como de Lange

³⁰⁸ Para un esbozo biográfico tanto de Girondo como de Lange, véase Medina, 1999, pp. 60-65; Miguel, 1991; y el prólogo de Pellegrini, 1964.

³⁰⁹ Véase Medina, 1999, p. 65.

dedica más que menciones escuetas, cuando mucho, a García Lorca. De no ser por el material gráfico que los muestra en la misma habitación, podría pensarse que jamás se conocieron. Pero sirven las fotos para confirmar que la pareja acompañó al poeta español en eventos importantes para él, como en el homenaje que se le tributó en el teatro Avenida el 1 de marzo de 1934, y seguramente, asistirían a los estrenos de las obras dramáticas lorquianas. Existe una posibilidad, algo remota: la de que, por influencia de Borges, muy cercano a Norah Lange, los sentimientos del matrimonio de enfriaran un tanto respecto de Federico. Sea como fuere, parece ser que la pareja y García Lorca vivieron momentos felices en Buenos Aires.

4.10. Edmundo Guibourg. El más longevo de los amigos porteños de García Lorca, Edmundo Guibourg nació en Buenos Aires el 15 de noviembre de 1893 y murió en la misma ciudad el 12 de julio de 1986. Fue amigo cercano de Carlos Gardel, ya que ambos pasaron su infancia en el barrio del Abasto y sus familias eran de origen francés. De ahí que recibieran el apodo de “los francesitos”. Guibourg usó también el mote de “Pucho”. A pesar de que ni siquiera acabó los estudios secundarios, Guibourg empezó muy pronto a frecuentar la compañía de artistas, escritores y gente de teatro en tertulias, saraos y cafés, especialmente en el Café de los Inmortales donde, incluso antes de ejercer la escritura periodística, se hizo conocido por su capacidad para el humor y la ironía. De entre sus muchos talentos, será el periodismo el que le dé una profesión y un reconocimiento sin igual entre sus colegas. Colaboró con los periódicos *Tribuna*, *Crónica*, *La Vanguardia* y *Clarín*, diario del que llegó a ser miembro de su redacción.

Ahora bien, la publicación con la que más se le identifica es *Crítica*, de la que fue corresponsal en París durante seis años. Su columna diaria titulada “Calle Corrientes”, dedicada sobre todo a la crítica teatral, era una de las más leídas y respetadas de su tiempo, y le convirtió en uno de los críticos más influyentes a partir de los años treinta del siglo pasado. La larga y prolífica carrera de Guibourg fue reconocida en 1987 por la concesión póstuma del Premio Konex de Honor.

La figura de Edmundo Guibourg es crucial para entender el éxito de *Bodas de sangre* en Buenos Aires. Según sus propias declaraciones, Guibourg habría formado parte de un grupo de periodistas y críticos a los que Lola Membrives leyó el drama de García Lorca para asegurarse de su alta categoría, que fue refrendada por ese comité.³¹⁰ Siguiendo el testimonio del periodista, García Lorca pensaba que el triunfo de *Bodas de sangre* en el teatro Maipo de Buenos Aires se había debido exclusivamente al espaldarazo de los críticos. Guibourg narra así su primer encuentro con el poeta:

conocí a García Lorca, lo recuerdo perfectamente, una tarde, a esta hora sería, que estaba yo lavándome las manos en la Casa del Teatro y viene un portero y me dice: “Ahí le espera un joven con acento español”. Salgo y me encuentro con un señor sin sombrero y me dijo: ¿Usted es Guibourg?, yo soy Federico García Lorca, y le vengo a agradecer lo que usted como crítico ha hecho por *Bodas de sangre*. (Villarejo, 1986, p. 111)

Y es que Guibourg había sido uno de los adalides de la obra junto a Pablo Suero, que hablaba sobre la dramática del poeta en *Noticias Gráficas*, y Octavio Ramírez, del diario *La Nación*. Al parecer, desde esas tres tribunas privilegiadas se llevó a cabo una

³¹⁰ Véase Gibson, 2011, pp. 898-899.

campana, que resultaría exitosa, para que los espectadores se interesaran por *Bodas de sangre* y acudieran en masa al teatro.³¹¹

Después, una vez estando García Lorca en Buenos Aires, Guibourg y Federico entablarían una interesante amistad. No obstante, hay que ser cuidadosos con los recuerdos de Guibourg, pues éste afirma que fue él quien presentó a Pablo Suero al granadino, cuando sabemos que Suero conoció al granadino antes que a Guibourg. De igual forma, afirma que Federico conoció a Pablo Rojas Paz a través de él, lo cual, si plausible, no parece lo más probable.³¹² Ahora bien, por Guibourg sabemos algo más sobre la relación, algo nebulosa todavía, entre García Lorca y el escenógrafo Manuel Fontanals, con quien había viajado desde Barcelona hasta Buenos Aires. Según el porteño:

Fontanals era un gran plástico de la escenografía, un gran maestro y era el compañero inseparable de García Lorca. Se separaban porque tenían invitaciones diferentes. Pero el grupo nuestro solía tenerlos a los dos. Cuando podían escaparse de otros lugares, siempre el punto de reunión era la evasión, el irse de los compromisos de todo lo que era burgués, las señoras de la sociedad argentina, y todo el snobismo, ¿no? Entonces, cuando podía escapar del snobismo, la cita era con nosotros en la Avenida de Mayo: en el Castelar, en el Café de Florencia, en el Café de los 36 billares, en el Café Berna cerca de la plaza del Congreso, eran cuatro o cinco cafés en los que nos reuníamos. Nos dábamos la palabra y todos íbamos. (Medina, 1999, pp. 48-49)

Ese “nosotros” se refiere a Pablo Rojas Paz, Carlos de la Púa, Raúl González Tuñón, Carlos Viale Paz, Pablo Neruda, Ricardo Molinari, Alfonsina Storni y Samuel Eichelbaum, entre otros. Al parecer, Guibourg participaría de la vida de alterne de Federico en Buenos Aires, si bien no existen muchas fotografías que los muestren juntos.

³¹¹ Véase Medina, 1999, p. 48.

³¹² Véase Villarejo, 1986, pp. 112-120.

Sabemos que el 7 de diciembre de 1933 Guibourg, que había fundado una compañía radioteatral junto con Samuel Eichelbaum, emitió por Radio Splendid, con la colaboración de García Lorca, una obra teatral, *De la noche a la mañana*, que había sido escrita al alimón por el compañero de Federico en La Barraca, Eduardo Ugarte, y su amigo José López Rubio.³¹³ También estaría presente Guibourg en la función de títeres que Federico ofreció como despedida el 26 de marzo de 1934 en el teatro Avenida. Insisto en que hay que manejar con cautela los testimonios del propio Guibourg porque a veces se contradice en datos esenciales. En un lugar afirma que García Lorca no escribió nada en Buenos Aires: “No le dábamos tiempo. Se sentía haragán acá porque todos éramos unos haraganes, nos gustaba reír” (Medina, 1999, 49); mientras que en otro lugar, recogiendo la tirantez que se creó entre Federico y Lola Membrives a raíz de *Yerma*, constata:

Estoy seguro de que en Buenos Aires escribió dos actos de *Yerma*. Y esto lo confirma la siguiente anécdota que voy a contarle, quizá nunca escuchada: Un día nos reunió Federico en casa de Lola Membrives (qué mujer, que indiscutible talento) para leernos la inacabada *Yerma*. García Lorca comenzó a interpretar con sus conocidos ademanes expresivos, y doña Lola, al terminar, hacía sugerencias al poeta: le saltaban chispas de las manos viéndose de *Yerma* en el estreno. Pero he aquí que cuando la Membrives estaba más entusiasmada, García Lorca la interrumpió y, como en una venganza inexplicable, le dijo: “Lo siento, Lola, pero esta obra la pensé para Margarita Xirgu”. Tal fue la cara y el dolor de nuestra gran actriz que tuvimos que marcharnos porque la tensión provocada se hizo insostenible. (Villarejo, 1986, pp. 113-114)

Como he señalado en otro momento, García Lorca ya traía de España los dos primeros actos de *Yerma*. En fin, Guibourg y Federico fueron los protagonistas de una de las anécdotas con más humor de las que participó el granadino en Buenos Aires:

³¹³ Véase Gibson, 2011, pp. 928-929.

Alguna vez lo he contado y la gente se resiste a creerlo, pero es verdad que yo estuve en la cárcel con García Lorca. Fue una noche mientras tomábamos café en una confitería de la Plaza del Congreso. Había elecciones y con ellas la prohibición de concurrir tarde a lugares públicos. Allí estábamos Pablo Suero, Samuel Eichelbaum, Lorca y yo. A las tres de la mañana, con las cortinas echadas y los cafés tibios encima de la mesa, entraron dos policías y nos llevaron a la comisaría de Venezuela y Tacuarí. Allí un auxiliar nos preguntó por separado:

–¿Cómo se llama?

–Pablo Suero.

–¿Profesión?

–Poeta.

–Esto no es una profesión, con eso no puede usted ganarse la vida.

–¿Cómo se llama?

–Samuel Eichelbaum.

–¿Profesión?

–Dramaturgo.

–Tampoco eso es una profesión.

Y al llegar a García Lorca se repitieron las preguntas:

–Federico García Lorca, español, poeta.

El policía contestó con cierta alteración:

–Un momento, estos señores son paisanos y les puedo permitir la broma, pero es el colmo que se la tenga que aguantar a un gallego...

A la hora llegó el subcomisario y, disculpándose, nos dejó en libertad. (Medina, 1999, p. 49)

En fin, Edmundo Guibourg sería uno de los firmantes del telegrama enviado a la Junta de Burgos por intelectuales argentinos denunciando la desaparición de García Lorca. Pasados los años, no volvió a escribir sobre García Lorca en ningún libro de memorias, salvo las contadas veces que lo hace en los párrafos ya citados.³¹⁴ Ahora bien, en 1938 Edmundo Guibourg sería el director y adaptador de una versión cinematográfica sonora, casi olvidada hasta su rescate por el Patronato Provincial García Lorca, de *Bodas de sangre*, protagonizada por Margarita Xirgu y estrenada en Buenos Aires el 16 de

³¹⁴ En su mayoría, los párrafos recogidos en Medina, 1999, pertenecen originalmente a Moncalvillo, 1983.

noviembre de ese mismo año. Sin duda, había sido Guibourg, junto con Pablo Suero, el que supo ver en el momento oportuno el valor de la dramática lorquiana. Sus columnas de opinión, tan influyentes, serían decisivas para el triunfo de Federico y su obra en la capital argentina.

4.11. Eva Franco. La longeva actriz Eva Franco nació en Buenos Aires el 29 de junio de 1906, y murió en Mar del Plata el 28 de marzo de 1999. A lo largo de toda su extensa carrera artística, Franco, que pertenecía a una familia de actores, participó en más de doscientas piezas teatrales y en más de veinte películas. Su trayectoria está trufada de premios, como el Premio Martín Fierro (1967), el María Guerrero (1987) o el Podestá (1991). Franco ensayó prácticamente todos los géneros dramáticos, aunque su nombre va unido, especialmente, al del sainete. Con el tiempo, fundaría, con otros, la Comedia Nacional y la Asociación Argentina de Actores, y llegaría a ser presidenta de la Casa del Teatro. Para cuando Franco se encuentra con García Lorca, ya es una actriz de renombre con su propia compañía, con la que, en 1932, había merecido el Premio Municipal por su temporada en el Teatro Liceo. La actriz conoció a García Lorca el 13 de noviembre de 1933. Ese día, Lola Membrives, que estaba representando con éxito *Bodas de sangre*, ofreció la velada a los actores argentinos en beneficio de la Casa del Teatro. La misma Eva Franco ha contado que fue Membrives quien la presentó a Federico.³¹⁵ Al parecer, Franco ya venía desarrollando la idea de llevar a las tablas *La dama boba*, de Lope de Vega, con escenografía de Manuel Fontanals y siguiendo una versión que María

³¹⁵ Véase Medina, 1999, p. 106.

Guerrero había ideado en España con anterioridad. No obstante, la relación entre Franco y García Lorca la hará cambiar de opinión y acordará con Federico una nueva versión llevada a cabo y, al final, dirigida, por el granadino. Al parecer, la adaptación de la obra de Lope de Vega la culminó Federico durante su estancia en Montevideo a principios de 1934, tiempo que, según la intención de Membrives, debería haber dedicado a trabajar y finalizar *Yerma*. El 16 de enero de 1934 regresa García Lorca de Montevideo, lee su adaptación a la compañía de Franco en el Teatro de la Comedia y, durante las siguientes semanas, se volcará en los ensayos de *La dama boba*, que ha titulado *La niña boba*, con Eva Franco y su compañía. Parece ser que Federico adelgazó la obra de algunos versos, y sabemos que armonizó canciones del siglo XVII para acompañar la acción. Manuel Fontanals convirtió el teatro en una imitación del español Corral de la Pacheca, un tradicional corral de comedias.³¹⁶ El 2 de marzo de 1934 tiene lugar el estreno, que será un éxito absoluto, prolongado a lo largo de unas ciento cincuenta representaciones, que reportaron al poeta abundantes ganancias en concepto de derechos de autor.³¹⁷ El 15 de marzo, Franco obsequia a los actores porteños con una representación especial de *La niña boba*, ocasión en la que Federico da un discurso sobre el teatro contemporáneo. Será una de las últimas veces que el poeta coincidirá con la actriz a quien, después de su partida para España, no volverá a ver en vida.

Por suerte, Eva Franco dejó varios testimonios que nos ofrecen una imagen de García Lorca en Buenos Aires. Sobre su personalidad, sobre el día en que le leyó su adaptación de la obra de Lope y sobre los días siguientes, días de ensayo de la obra, dijo:

³¹⁶ Véase Medina, 1999, p. 107.

³¹⁷ Véase Gibson, 2011, p. 943.

Tuvo lugar al poco tiempo de venir. Le esperábamos en el Teatro de la Comedia, hoy desaparecido, en Carlos Pellegrini, entre Corrientes y Sarmiento: allí representaban casi todas las compañías españolas. Y llegó echando agua de su fuente secreta. No muy alto, con los ojos negros y las cejas gruesas, y con un carácter que le había copiado a su Zapatera. Todo en él era un juego, un baile. Dicen que era pesado para caminar, pero yo le vi bailando con las actrices, acompañándose él mismo con canciones de su repertorio.

Federico comenzó leyéndonos *La dama boba*; más que leyéndola, como si pusiera estrellas en cada palabra, y yo miraba sus manos que eran un prodigio de espuma en cada verso: iban y venían por los sitios del aire... más bien eran ellas las que hablaban. [...]

Siempre que se dirigía a mí me llamaba “La capitana”, y así me sentía en aquel teatro que Federico, por obra y gracia de su arte y con el maestro Fontanals, había convertido en El Corral de la Pacheca: montones, geranios, colgaduras... navegando entre los aplausos del público. Fue un éxito, algo increíble, un delirio. [...]

Es extraño, nunca oí de nadie semejante afirmación. Sus biógrafos coinciden en la sencillez de la que hacía gala. ¿Hablar de él?... pero si le tenía miedo a salir a escena. Se inhibía con el teatro lleno. Yo pienso que Federico, ante semejante espectacularidad, nunca se creyó ser el padre de la criatura. El éxito le venía grande.

Fíjese usted que él llegaba al teatro, se ponía un mameluco azul –el mono, como decía Federico– y a trabajar jugando con los técnicos y tramoyistas. No, no cabía en él la vanidad.

Me dijo una vez que tenía pudor de que le vieran, que se sentía espiado. Hasta tal punto era así, que siempre me llamó la atención en una persona con tanta magia y espontaneidad, con tanto duende, que nunca improvisara. Salía todas las noches decir algo, pero siempre con un papelito. (Villarejo, 1986, pp. 101 y ss.)

Eva Franco, como César Tiempo, recoge una imagen casi inédita de Federico, que es la de un hombre ágil de paso y baile, contra la tan consagrada imagen de un García Lorca torpe de andares y pesado de movimientos. En fin, si damos por válida la corazonada de Eva Franco, parece ser que Federico había pensado en ella cuando escribió *Doña Rosita la soltera*:

Un día Lorca prometió escribirme una obra; pero no lo diga, puede resultar presunción. Nunca más volvió a recordarme aquella esperanza, aunque yo estoy segura, con esa certeza de las sinceridades, que *Doña*

Rosita la soltera era la obra que me había prometido. (Villarejo, 1986, pp. 101 y ss.)

Aún hay que notar una posibilidad de lo que significó Eva Franco para Federico. Ya he señalado que el poeta dejó de lado la escritura de *Yerma* para dedicarse a la adaptación prometida para Franco. Lola Membrives, que tanto urgía y acosaba a García Lorca para que trabajara en su nuevo drama, debió ver con malos ojos que el poeta se dedicara a fomentar el éxito de Franco, una vez que había sido Membrives quien le había llevado al estrellato en Buenos Aires. Sea como fuere, lo cierto es que la labor emprendida con *La dama boba* ocupó gratamente el último tramo de la estadía de García Lorca en la ciudad, le generó beneficios, y supuso todo un éxito para una actriz que, si bien ya era reconocida en todo su valor, contempló el nuevo triunfo como una posibilidad de seguir escalando en el nada fácil mundo teatral porteño. Ya con bastantes años sobre la espalda, Franco recordará al poeta en los siguientes términos:

Por muchas razones mi carrera está ligada al nombre del autor granadino. Federico fue un amigo, un compañero de trabajo encantador. Me dijo, y esto no es un cuento, que en ninguna parte lo habían tratado con tanto cariño, con tanta admiración. Se fue con mucha pena, con mucha tristeza. Ninguno de nosotros pensaba en toda su grandeza. Era muy vivaz, muy alegre, muy feliz, realmente feliz. Jamás habló de política. Se sentía feliz, a pesar de sus problemas, que los tenía bastante grandes. (Medina, 1999, p. 108)

4.12 Conrado Nalé Roxlo. Conrado Nalé Roxlo nació en Buenos Aires el 15 de febrero de 1898 y murió en la misma ciudad el 2 de julio de 1971. Escritor de gran versatilidad, Nalé Roxlo practicó casi todos los géneros literarios. Su obra poética comprende tres libros de poemas: *El grillo*, publicado y premiado en 1923, *Claro desvelo* y *De otro cielo*. Los tres aparecieron formando su *Poesía completa* en 1967. Fue sobre

todo un premiadísimo autor teatral, recibiendo galardones sus piezas *La cola de la sirena*, *Una viuda difícil* y *El pacto de Cristina*. Por *El cuervo del arca* recibió el Premio Nacional de Teatro de 1945, y por *Las puertas del purgatorio* mereció otro Premio Nacional en 1955. Probó además la novela con su *Extraño accidente*, de 1960, y la literatura infantil con, sobre todo, *La escuela de las hadas*. Por otra parte, se desempeñó como periodista, siendo su mayor ocupación en este ámbito la de director del suplemento literario del periódico *Crítica*. Fue director, a su vez, de dos semanarios de humor: *Don Goyo* y *Esculapión*. Incluso se dedicó al género biográfico, escribiendo sobre Amado Villar y Alfonsina Storni. Destacó, además, como escritor humorístico en varios libros de relatos cómicos, como *Cuentos de Chamico*, de 1941, y *Cuentos de cabecera*, de 1946. A toda esta labor literaria y cultural hay que sumarle la faceta de conferenciante, la de miembro de la junta directiva de la Sociedad Argentina de Escritores y la de autor de guiones cinematográficos, de cuyos títulos merece destacarse la adaptación de una de sus farsas teatrales, *Una viuda difícil*, de 1957.³¹⁸

Nalé Roxlo fue uno de los invitados a la fiesta en honor de García Lorca que tuvo lugar al día siguiente de la llegada del granadino a Buenos Aires en casa de Pablo Rojas Paz. Es plausible que Nalé Roxlo se dejara caer por las tertulias que frecuentara Federico, que asistiera a los estrenos de éste y que estuviera presente en la representación de títeres que hizo García Lorca el 26 de marzo de 1934 en el teatro Avenida, si bien no existen apenas fuentes de la relación entre ambos autores. Al parecer, sí coincidieron en un homenaje que se celebró en la finca Los Granados, de Don Torcuato, propiedad del

³¹⁸ Para un acercamiento biográfico de Nalé Roxlo veáse Lacau, 1976.

millonario Natalio Botana, dueño de *Crítica* e íntimo amigo de Nalé Roxlo, a quien solía invitar con frecuencia en sus escapadas a Don Torcuato, de modo que quizá fuera Nalé Roxlo el eje sobre el que giró la relación entre Botana y García Lorca, de la que, por otra parte, nada he podido testimoniar. De igual forma, esta fiesta en Los Granados puede que fuera la ocasión en que Federico tuvo un accidente al caer por unas escaleras cuando actuaba de carabina mientras Pablo Neruda hacía el amor con una poeta.³¹⁹ Sea como fuere, parece que Nalé Roxlo y García Lorca se trataron, si bien ni para uno ni para otro fue demasiado trascendente su amistad circunstancial.

4.13. Ricardo Molinari. Nacido en Buenos Aires el 23 de marzo de 1898 y fallecido en la misma ciudad el 31 de julio de 1996, Ricardo Molinari es quizá, con excepción de Oliverio Girondo, el más auténticamente poeta de todos los argentinos que García Lorca conoció durante su viaje. Fue asiduo colaborador, como Jorge Luis Borges, de la revista *Martín Fierro*. Su producción poética rebasa la cincuentena de obras publicadas, entre las que cabe destacar: *Una rosa para Stefan George* (1934), *Mundos de la madrugada* (1943) y *Unida noche*, que le valió el Premio Nacional de Poesía del año 1958. Totalmente entregado a la creación poética, Molinari se ganó la vida trabajando para el Congreso de la Nación. Llegó a ser miembro de la Academia Argentina de las Letras, a la cual ingresó en 1968.³²⁰ A pesar de que no existen apenas fuentes sobre la relación entre Molinari y García Lorca, podemos deducir de las existentes que aquella fue intensa. Desde temprano se había interesado el porteño por la obra de Federico, ya que en

³¹⁹ Véase más arriba el apartado sobre Pablo Neruda del presente capítulo.

³²⁰ Para una semablanza de Molinari, véase Pousa, 1961.

1927 le había enviado una copia de *El imaginero*, su primer libro, pidiéndole a cambio una copia de *Canciones*, del granadino. Molinari conocería a otros miembros de la llamada generación del 27, como a Gerardo Diego y a José María de Cossío, a quienes visitó en España sólo un poco antes de la llegada de Federico a Buenos Aires, de lo que se colige que quizá coincidiera fugazmente en la Península con el granadino.

Podría decirse que existe cierto misterio en torno a la relación entre ambos poetas. Por una parte, Molinari no acude a recibir a García Lorca a su llegada a la capital del Plata, ni es invitado a la ya mencionada fiesta de Pablo Rojas Paz, ni aparece en las fotos de celebraciones, ágapes y demás a las que asistía con frecuencia Federico, ni se le menciona en la representación de títeres con que se despidió el granadino. Por otra parte, y a pesar de tanta carencia documental, podemos suponer que la relación entre ambos fue bastante íntima por dos motivos. En primer lugar, Federico, en la dedicatoria que estampó para Molinari en la copia que éste poseía del *Romancero gitano*, le abrió en cierto modo su corazón. La dedicatoria reza: “Amor Buenos Aires Granada Cadaqués Madrid”. García Lorca le explica a Molinari que esos son los sitios en los que más ha amado. Al faltarnos el contexto exacto de la relación entre ambos, es difícil comprender las palabras del granadino. Gibson³²¹ interpreta que ese amor bonaerense se refiere a los posibles amantes de García Lorca en la Argentina, como Maximino Espasande, cobrador de tranvía, o Gabriel Manes, millonario porteño. Ahora bien, ¿no podría tratarse de una insinuación al propio Molinari? Sabemos que el poeta porteño no era homosexual, pero ¿era consciente de esto Federico? De momento, son preguntas sin respuesta. En segundo

³²¹ 2011, p. 931.

lugar, García Lorca accedió a ilustrar dos libritos de poemas de Molinari, *Una rosa para Stefan George* y *El tabernáculo*, editados en 1934. Al igual que en *Seamen Rhymes* del mejicano Salvador Novo, que también había ilustrado Federico por intercesión de Molinari, en los dibujos de *El tabernáculo* se constata la obsesión que el granadino tenía por el tema del marinero, ya que en ellos es éste el elemento que prima, junto a imágenes de manos cortadas, algas, frutos seccionados, sal y anclas, en clara referencia al tema marítimo mezclado con el de la muerte. Así pues, esta paradoja en la amistad entre Molinari y García Lorca parece ocultar una de las relaciones más ricas y personales de Federico en sus días porteños. ¿Cómo se explica pues la falta de fuentes? Un obituario publicado a la muerte de Molinari nos lo puede aclarar: “Este hombre casi no tuvo biografía visible: la ocultó con pudor a sus críticos, porque su vida iba haciéndose y expresándose en sus libros y ‘plaquetes’”.³²² Al cabo, podemos ver en Molinari, en su actitud social, una antítesis del carácter gregario y extrovertido de García Lorca. Se leyeron, intimaron, pero Molinari habría guardado siempre una distancia pudorosa respecto del bullicio literario que rodeaba siempre a Federico.

Estas son las figuras de mayor relevancia con las que García Lorca se relacionó intensamente en Buenos Aires.³²³

³²² Véase “Falleció el escritor Ricardo Molinari: el poeta de la solitaria naturaleza”, en *La Nación*, 2 de agosto de 1996.

³²³ En nota hay que añadir el nombre de Amado Villar. Villar había nacido español el 25 de enero de 1899, aunque muy pronto sus padres, de origen argentino, lo llevarían de vuelta a Buenos Aires, su auténtica ciudad. Era uno de los pocos poetas argentinos que había conocido a García Lorca en España unos diez años antes de la llegada de Federico a la Argentina. Por ese motivo, Villar, que había ido siguiendo la evolución de la obra

lorquiana, se convirtió en uno de los adalides no oficiales de la misma en los meses previos a la visita de García Lorca, recomendándola “en cuanta peña literaria y cuanta tenuta báquica-poética se haya presenciado entre la gente joven de Buenos Aires” (Gibson, 2011, p. 914). Para un esbozo biográfico de Amado Villar, véase Nalé Roxlo, 1962.

Capítulo 5.

Imagen de Federico García Lorca en textos periodísticos de intelectuales argentinos tras su muerte y durante la Guerra Civil española.

Si durante su visita a la Argentina entre los años 1933 y 1934 Federico García Lorca había gozado de una popularidad inmensa y su rostro y palabras habían aparecido casi a diario en la prensa porteña del momento, es en los meses y años posteriores a su muerte cuando se forja la imagen que de él ha prevalecido en Argentina, puesto que, tras el desafortunado fusilamiento, Federico volvió a ser objeto de numerosísimos artículos de prensa, homenajes, libros colectivos, dedicatorias, poemas y demás tributos, no sólo en la Argentina, sino también en Uruguay, así como en otros países, hispanoamericanos o no. En este capítulo estudio ese tipo de textos escritos por argentinos entre 1936 y 1939, años de la Guerra Civil española, e indago en las vías por las cuales García Lorca se convirtió, más allá de su voluntad personal, en poco menos que símbolo inagotable, fundamentalmente de la lucha antifascista, de la España republicana y del poeta-mártir.

Son tantos los textos periodísticos de esta naturaleza que es necesario hacer una clasificación. En primer lugar, podemos dividirlos en dos categorías: textos en prosa y textos en verso. En segundo lugar, se dividen en textos escritos por amigos o conocidos de Federico que compartieron tiempo con él durante su estadía en Buenos Aires y textos compuestos por autores y periodistas que el poeta no conoció. Voy a proceder estudiando cronológicamente los textos tanto en prosa como en verso de aquellos argentinos a los que García Lorca sí trató y que, en muchos casos, formaron parte de su círculo íntimo

durante su visita porteña, y los de aquellos cuya relación con el granadino fue indirecta. Comenzaré por el año 1936.

Uno de los más tempranos textos sobre la muerte de Federico es el largo artículo de Pablo Rojas Paz publicado en el periódico *Crítica* de Buenos Aires el 10 de septiembre de 1936.³²⁴ Se trata de un texto crucial porque sienta las bases de los que más tarde se erigirán como estereotipos de la figura de García Lorca. El primero de todos ellos es la identificación del poeta con España: “Porque la muerte no puede matar la palabra, porque la muerte no puede matar a un poeta, porque la muerte no puede matar a España”. Efectivamente, el asesinato de García Lorca se va a convertir en alegoría del “asesinato” de España, esto es, del conflicto que sangraba a España durante la Guerra Civil. En segundo lugar, Rojas Paz se pregunta por las obras que ya no escribirá el granadino, afirmando la imagen de una carrera literaria truncada por la muerte prematura y avivando así el sentido de genialidad del poeta, que habría alcanzado frutos maduros a una edad muy joven. En tercer lugar, Rojas Paz identifica a García Lorca con una de las causas enfrentadas en la guerra, la de la República:

Él amó la libertad, la gritó siempre y tuvo la valentía de acostumbrar su mano a la ejercidad de una bomba. Junto a Alberti, junto a Teresa León su acento andaluz hizo florecer la pasión en las masas españolas. Ha muerto en la guerra de frente al enemigo. [...] Ha muerto en la guerra junto a sus hermanos, lejos de sus amigos, luchando por la libertad con el corazón hecho una llama, con la voluntad ardida de injusticia, con el grito de rebelión en los labios, entregado a la lucha con el olvido total de su alto destino de poeta.

Es evidente que Rojas Paz está exagerando el papel de García Lorca en la guerra, comparándolo con Rafael Alberti y Teresa León, declarados y activos comunistas durante

³²⁴ *Crítica*, 10 de septiembre de 1936, p. 6.

la contienda. Independientemente de la veracidad de un García Lorca “combatiente”, la idea de que el poeta habría “luchado” por la libertad va a hallar eco en multitud de escritos en la prensa y va a convertirse en una de las facetas más destacadas de la imagen pública de Federico en los momentos posteriores a su muerte. Sigue Rojas Paz:

Pero él estaba en un gran destino, él amaba la lucha y odiaba la injusticia. Un día acá en Buenos Aires lo vimos angustiarse al considerar que había dejado solos a sus compañeros de lucha: “Es probable, decía, que yo muera joven; hemos nacido en una época de peligro”.

Ahora bien, volviendo al primer punto del artículo, la identificación de García Lorca con España, Rojas Paz insiste en que éste “en estos momentos era el espíritu más representativo del alma española”. Bajo esta idea subyace la imagen de García Lorca como mártir que ha experimentado el dolor en la propia carne, y ese sufrimiento carnal, de raíz cristiana y que desemboca en el concepto de sacrificio, es el mismo sufrimiento de España:

Han matado lo más hermoso que había en España, el ser más total, el andaluz más cabal, el corazón más corazón, el alma más alma y el ángel más ángel que sobre la tierra cantara, en esa tierra que se angula entre el Mediterráneo y los Pirineos. Pero él no era un semidios que podía librar su carne de la muerte, su carne era carne de España. Su corazón, su alma, su canto todo era de España. Y España en estos momentos sufre, muere, agoniza, resucita todos los días. Porque está amasando su destino, con su propia sangre, con su propia tierra, con su propio trigo: Y sus hijos son su tierra y son su sangre. Y allá van el campesino, el obrero, el que vive por sus manos, el que vivía por su inteligencia unidos en la muerte común del sacrificio para precipitarse en la violenta hoguera que arde junto al Cantábrico.

En este sentido Rojas Paz sugiere un desdoblamiento de la imagen del granadino. Es “García Lorca” al que han fusilado, pero es “Federico”, el autor de su teatro, del *Cante jondo* y del *Romancero*, el que sobrevive y el que, siguiendo con la alegoría cristiana, ha

resucitado y “ha dado su sangre a España como ya le diera su alma en sus poemas inmortales”. Dos entes en un mismo ser, dos vidas, una anterior y otra posterior a la muerte. De ahí que se pueda decir que este artículo es visionario, ya que el devenir de la fama posterior de García Lorca ha dado la razón a Rojas Paz. También se va a extender la imagen del granadino como “ángel”, como veremos más adelante. Resumiendo, el texto establece las siguientes características del poeta: identificación carnal con España; consciencia de genio truncado; luchador de la libertad, ejemplo y apoyo a la España de la Segunda República, de la que se convierte en mártir; víctima de un sacrificio por el cual desaparece su voz y, paradójicamente, se hace inmortal. A partir de este momento, estas ideas e imágenes de Federico se van a propagar por todos los escritos posteriores en homenaje al poeta.

El mismo día que aparecía este texto de Rojas Paz, el 10 de septiembre de 1936, Lola Membrives y Edmundo Guibourg homenajaban al poeta desde Radio Rivadavia, primero Guibourg leyendo su homenaje y después la actriz recitando dos poesías de las “más conocidas” de García Lorca.³²⁵ Al día siguiente, el 11 de septiembre, aparece impresa en *Crítica* la lectura de Guibourg³²⁶ en su habitual columna sobre teatro. La primera idea fundamental es la excepcionalidad del intelectual y el artista en el mundo. Según Guibourg, “por grande que sea un intelectual y un artista, se sentirá más engrandecido si tiene que dar su vida por un pensamiento enaltecedor, por una idea de redención”. Aquí se está identificando el mecanismo de “canonización” de García Lorca mediante la idea, ya explícita en Rojas Paz, del sacrificio de un “privilegiado”. Más

³²⁵ No he podido averiguar de qué piezas se trata.

³²⁶ *Crítica*, 11 de septiembre de 1936, p. 16.

adelante, Guibourg afirma que “al poeta no lo hacen las palabras, sino el canto, que es una vibración secreta”. Similar al concepto de la inmortalidad de Federico en el artículo de Rojas Paz, se distinguen aquí dos Lorcas: el que escribe y el que canta. Después de su muerte, nos queda el primero, mientras que el cantor, el poeta que da razón de vida, ha desaparecido. Esta idea, la de que Federico era auténticamente Federico, el cantor, sólo cuando vivía, la compartieron muchos amigos personales, desde Buñuel hasta Neruda, pasando por Aleixandre, pero es desde el artículo de Guibourg donde se expande por la prensa porteña. Otra idea central del periodista sobre García Lorca tiene que ver con la identificación Federico-España que afirmaba Rojas Paz. En este caso, no es Federico encarnación de España, sino de una “raza” por cuya pureza transita la libertad:

Poeta, García Lorca lo era en grado excelso, hundidas las raíces en una raza prodigiosa, que lleva en la sangre la embriaguez del espacio y mide la tierra a todo lo largo con una antigua canción trashumante que los gemidos forjaron; crecido el tallo en la más sutil depuración, libre de convenciones aprisionantes, de ramplonerías y de melosidades. Su lírica pura que buscaba formas prístinas, viejas o innovadas, sorprendía por audaz a los que tenían el oído hecho al chirrido de la herrumbre. Su lírica era de por sí, en la inspiración incontaminada, una lección amplia de libertad.

Identificar a Federico con la esencia de la “raza” hispana es una estrategia para defender la España republicana como la auténtica España y para evidenciar la dimensión del crimen del fusilamiento del Federico como correlato del levantamiento contra la Segunda República que, como indicaba Rojas Paz, era similar a la invasión mora del año 711 que afectaba a la “raza” como tal. Como se ve, también desde la Argentina García Lorca se está fraguando como símbolo de la lucha republicana y de resistencia.

Por otra parte, se constata que en este artículo, tres años posterior a la llegada de García Lorca a Buenos Aires, el granadino sigue siendo fundamentalmente el autor de

Bodas de sangre, “esa obra recia y salobre cuya poesía se desentraña sola y coloca en estado de gracia al espectador”. Y Guibourg evoca la visita de Federico, ofreciendo una estampa de plena humanidad que contrasta con la crudeza de la muerte:

El denso poeta era un muchachote cordial y chacotón. Un niño que no se había sentido crecer nunca. Por eso nuestro dolor es más lacerante ahora, porque lo conocimos y lo tratamos de muy cerca, minuto a minuto, lúcida siempre la frente, abierto siempre el pecho. Todo en él era risa, de salud física y de salud moral. Inmenso fue aquí el número de sus amigos, y a todos los que frente a los sucesos trágicos de la convulsión española, pensamos de un modo o de otro y no nos entendemos, a todos, la noticia del asesinato del poeta nos atribula igualmente, haciéndonos recapacitar que acaso todos estemos un poco equivocados en nuestras convicciones más sinceras, cuando en nombre de unas o de otras se puede llegar al crimen.

Aquí, finalmente, Guibourg ofrece una variante del símbolo de García Lorca como “sacrificado”, ya que intenta hacer del caso del asesinato del poeta un asunto de hermandad en que el éste, como ejemplo y mártir de la “raza”, debería ser una llamada de atención a las conciencias de ambos bandos. Y, también aquí, Federico es alguien que se alinea con los que sufren, específicamente en sentido religioso: “él, supersticioso por raza hasta la religiosidad, encontró que aún se podía en el mundo moderno acercarse a la santidad, sintiendo el dolor eterno de los oprimidos y los perseguidos”. Su muerte la califica Guibourg como muerte de “hombre del pueblo”. Combinados ambos rasgos, la pertenencia de García Lorca al “pueblo” y su conmiseración con los vejados, conforman la imagen de un “santo republicano”. Y es la muerte de ese santo la que denuncian intelectuales y autores argentinos desde las mismas páginas de *Crítica*. El 17 de septiembre de 1936 aparece en el mismo un telegrama que había sido enviado a la Junta de Burgos:

Al señor general Cabanellas, Burgos, España:

Un joven poeta que era el honor y la gloria de las letras de habla hispana –Federico García Lorca– ha sido salvajemente ultimado en tierras de Andalucía por hombres que, directa o indirectamente, actúan a sus órdenes. No sabemos si los autores de su muerte son los soldados marroquíes o los mercenarios internacionales que constituyen el grueso de sus tropas. Sólo sabemos que a la sombra de la bandera que pretende reivindicar el esplendor de las antiguas glorias españolas, ha sido brutalmente apagada una de las voces más puras y nobles de la Nueva España.

En nombre de la civilización y la cultura ultrajadas con ese crimen injustificable, nosotros, escritores argentinos identificados con la causa de la civilización, que encarnan en este momento las armas de la República, protestamos ante Vd. con nuestra máxima vehemencia y le decimos que la noble sangre de Federico García Lorca, que sólo corrió impulsada por el amor a la belleza y a la justicia, ha puesto una nueva mancha, imborrable esta vez, sobre las espadas culpables de su muerte.

González Carbalho, Aníbal Ponce, Enrique Amorim, María Rosa Oliver, Elías Castelnuovo, Córdova Iturburu, Alejandro Castiñeiras, Víctor Juan Guillot, Rojas Paz, Aristóbulo Echegaray, Arturo Orzábal Quintana, Álvaro y Gervasio Guillot Muñoz, José Portogalo, Edmundo Guibourg, Luis Reissig, César Tiempo, Samuel Eichelbaum, Deodoro Roca, Silvia Guerrico, Ernesto Giúdice, Rodolfo Aráoz Alfaro, José P. Barreiro, Carlos Mastronardi, Luis Saslavski, Faustino Jorge, Álvaro Yunque, Eugenio Julio Iglesia y Jorge Luis Borges.

Muchos de los firmantes de este telegrama habían sido amigos más o menos directos de Federico. Su muerte sí debió ser una noticia tan amargamente recibida cuando el mismo Borges, cuya relación con García Lorca había sido negativa, firma un escrito de repulsa ante aquella. Huelga apuntar que el telegrama jamás obtuvo respuesta.

Tres días después, el 20 de septiembre de 1936, aparece un texto firmado por Isidro J. Ódena en *La Nueva España*.³²⁷ Ahí, para singularizar a Federico, se vuelve a evocar su imagen como el dramaturgo de *Bodas de sangre* que, “animada por el talento extraordinario de Lola Membrives, lo había popularizado de tal manera, que puede

³²⁷ *La Nueva España*, 20 de septiembre de 1936, p. 3.

decirse que desde entonces, el gran poeta granadino fue un camarada nuestro, una figura entroncada a nuestras mejores inquietudes espirituales”. Al mismo tiempo, como señalaba el telegrama arriba citado, se reincide aquí en la idea de que Federico “era el poeta más genuino, más genial, de la España joven”, es decir, de la Segunda República y, por ser el más genuino era, deduzco, el más representativo de la misma. En este sentido, es este artículo el más claro respecto del posicionamiento político de García Lorca:

Yo lo he oído, muchas veces, hablar con encendido entusiasmo, de la España nueva, de la auténtica república de trabajadores, que se estaba gestando al amparo de la constitución republicana. No ocultaba su simpatía para la causa de los trabajadores, aunque carecía del temperamento político, necesario para entroncar la poesía con el drama social del presente. Se sentía incapaz de imitar el ejemplo de Alberti, porque su musa no podía vivir fuera de la atmósfera de sueño y de marionetas alegres en que había nacido.

Pero su corazón noble, ejemplar, puro y honrado, estaba del lado de los oprimidos.

Y es así: García Lorca jamás se alineó con partido alguno o tomó claras acciones políticas, pero es evidente que sus simpatías, apoyo y energía estaban con la Segunda República, esa “nueva España”. Estos artículos de la prensa argentina intentan acercar al poeta a un activismo que, francamente, jamás abrazó sin tapujos. De nuevo aparece el nombre de Alberti, aunque Ódena es lo suficientemente justo con ambos para establecer una diferencia en sus obras y su aproximación política. Y, al final del artículo, de nuevo aparece la idea del sacrificio y de lucha por la libertad: “Su muerte es uno de los tantos sacrificios por la libertad. Murió como deben morir los poetas de hoy: en la calle recorrida de gritos, en la arena sangrienta de la lucha por la justicia”.

Para Héctor Pedro Blomberg,³²⁸ García Lorca era el Andrea Chénier de la “revolución española”, comparación algo confusa, ya que Chénier fue partidario de la monarquía constitucional en Francia frente a los republicanos. Ambos, eso sí, encarnaban la figura del poeta ejecutado por sus convicciones, si bien no creo que haya una correspondencia real entre las ideas de uno y de otro. Ahora bien, Blomberg parece conocer menos a García Lorca de lo que le conoció Ódena, pues aquél afirma:

Y en aquella cabeza enmarañada y juvenil, había algo: latía el genio de España. Lo sacrificaron porque encarnaba el alma del pueblo. Los bárbaros de la espada, los enemigos de la democracia, en su frenesí de odio, lo fusilaron contra el muro de un cementerio y arrojaron su cadáver al rostro ensangrentado de la República. Lo mataron tal vez porque temían que de su lira española y gitana salieran las marselesas y las “carmagnoles” de 1930. Creyeron ahogar su espíritu en un charco de sangre.

Efectivamente, Blomberg coincide con Rojas Paz, con Guibourg y con Ódena en la identificación Lorca-España, pero Blomberg exagera en demasía la función de la obra de García Lorca en la “revolución española”, aparte de que al granadino no le habría hecho gracia alguna eso de “lira gitana”, una percepción de su obra que tanto combatió en vida y que tanto se ha señalado en su muerte, como veremos.

Seis días después del artículo de Blomberg aparecía en *La Nueva España* un poema de Pablo Suero bajo el título “Gritos por Federico García Lorca”.³²⁹ En esa composición, Suero se ensaña con quien se suponía había ordenado el fusilamiento del poeta, un tal Coronel Cascajo de Granada,³³⁰ deseándole una muerte lenta y llena de

³²⁸ *Noticias Gráficas*, 21 de septiembre de 1936, p. 3.

³²⁹ *La Nueva España*, 27 de septiembre de 1936, p. 3.

³³⁰ Ciriaco Cascajo Ruiz, aunque Suero debe equivocarse, porque Cascajo Ruiz se relaciona con Córdoba, no Granada.

desastres. Pablo Suero, que había jugado un papel decisivo en la promoción de la obra lorquiana en el Río de la Plata, escribe,³³¹ ya difunto el poeta, sobre las inclinaciones políticas y visión de España de la familia García Lorca, y ofrece un juicio de la trascendencia de García Lorca en la literatura española:

En la casa de Federico todos son partidarios de Azaña y Fernando de los Ríos es amigo venerado de la familia de García Lorca, de quien es vecino. Los padres de Federico son agricultores ricos de la Vega de Granada. No obstante, están con el pueblo español, se duelen de su pobreza y anhelan el advenimiento de un socialismo cristiano. En la Vega granadina los adoran. Son muy caritativos y buenos. A Federico lo miran con una ternura conmovedora a la que él corresponde con un gran amor. Habla de sus hermanos, de sus padres y de sus sobrinos como si fueran dioses tutelares. Era en vísperas de las elecciones, y la madre de Federico, que tiene un gran carácter, me decía:

–Si no ganamos, ¡ya podemos despedirnos de España!... ¡Nos echarán, si es que no nos matan!...

Estoy viendo a su madre y no siento el eco de su angustia de haber perdido al hijo idolatrado. Si Federico hubiera muerto, el gobierno de la República habría autenticado la noticia y los poetas jóvenes hubieran lanzado un manifiesto que nos hubiera sacudido a todos. Rafael Alberti calla. Luego, Federico García Lorca vive.

No. Federico no ha muerto. Esas hienas de charolados quepis no pueden haber ordenado la muerte del más grande poeta joven, de uno de los más vigorosos valores del movimiento renovador de las letras y del teatro de España.

Dos elementos hay que destacar aquí para la imagen del poeta. En primer lugar, Suero resume el pensamiento político de la familia García Lorca en el concepto “socialismo cristiano”. Ahí estaría la explicación de por qué el poeta no se afilió al partido comunista, como Rafael Alberti, ya que el ingrediente “cristiano” habría entrado en complicado conflicto con el ingrediente socialista. En cualquier caso, Federico era “partidario de

³³¹ Véase Suero, 1936, pp. 177-184.

Azaña”, y esto debió bastar a los rebeldes para catalogarle como subversivo. En segundo lugar, Suero insiste, como los otros periodistas vistos hasta ahora, en señalar a García Lorca como “uno de los más vigorosos valores del movimiento renovador de las letras y el teatro de España”, movimiento renovador que no se contempla, en el fragmento de Suero, como separado del movimiento republicano. Para el periodista, en fin, Federico sería socialista, cristiano y renovador poeta joven republicano.

J. González Bayón publica su crónica sobre el asesinato de García Lorca en octubre de 1936.³³² La idea central del texto es que “con Lorca ha muerto un pedazo de España”, y su párrafo esencial dice:

Este niño grande que era García Lorca amaba al pueblo con amor místico; su alto grado de bondad le impidió colocarse frente a los que consideraba culpables de la miseria y atraso en que vivía España. Esta condición no le permitió adoptar la posición de Rafael Alberti, por quien él sentía admiración que muchas veces hizo pública. Su defensa de los humildes no está en la obra escrita, sino en la amistad que, orgulloso, le tributaba. Sus verdaderos amigos eran los campesinos de Castilla y Andalucía. Pero a pesar de todo, estas cualidades no le bastaron para defender la vida; en la propia grandeza de sus obras radica el motivo que los fascistas esgrimieron para fusilarlo. Si las obras de Lorca hubieran sido intrascendentes, tal vez lo hubiesen respetado, pero dado que ellas le valieron el reconocimiento y respeto de todo el pueblo, lo ultimaron.

Interesa por dos motivos: porque se indaga en la diferencia de actitudes entre García Lorca y Alberti, puesto que según el periodista afirma que en la obra del primero, a diferencia de la del segundo, no se encontraba una “defensa de los humildes”. Esta afirmación es discutible, especialmente si recordamos las ocasiones en que el mismo García Lorca se había puesto del lado de los perseguidos.³³³ Aún así, es cierto que la obra

³³² *Noticiero Español* VII: 342, 12 de octubre de 1936, p. 8.

³³³ Véase García Lorca, *Obras completas*, 1986, p. 503.

del granadino no estaba comprometida con ningún signo político oficial, como la del gaditano. Y, más importante quizá, se afirma que Federico fue asesinado por gozar del favor y el cariño del pueblo, lo que le convierte en mártir del mismo, que gusta de su obra. Así, no se contempla aquí a García Lorca como símbolo del pueblo, sino como símbolo de lo que al pueblo le gustaba y sabía apreciar, otra variante en la identificación García Lorca-Pueblo. De ahí que matar a García Lorca fuera una afrenta para el “pueblo”. González Bayón señala otro punto esencial para la imagen del poeta: “Si la muerte de Lorca hubiera ocurrido de otra manera, la pluma tendría forzosamente que extenderse en el estudio de su obra, pero siendo como fue, no se puede desvincular del hecho social”. Esto es clave para entender la figura de García Lorca incluso hasta nuestros días: vida, obra y muerte están tan íntimamente entrelazadas que no se contempla la visión de una de ellas sin la proyección de las otras. El caso de García Lorca es, pues, ejemplar de la ligazón vida-obra.

Volviendo a la idea de que Alberti sí estaba comprometido, obra mediante, con la causa de la República, mientras que García Lorca lo estaba con el pueblo en forma de amistad sin compromiso político, hay otro texto contemporáneo al de González Bayón que contradice esta afirmación. Y se trata de un texto escrito por uno de los íntimos porteños de García Lorca: es el prólogo para el libro de Pablo Suero *España levanta el puño*, escrito por Enrique González Tuñón.³³⁴ Aunque García Lorca aparece aquí de manera tangencial, hay una rotunda aseveración por parte de González Tuñón:

Abrid este libro. Ahí está Federico García Lorca, que ha levantado el puño con España y ha sido fusilado contra un muro.

³³⁴ Véase Suero, 1936, pp. v-vii.

Federico García: una ráfaga del otro mundo nos hiere la carne. Federico García: una muerte nos mata a cada instante, Federico. Una muerte que vosotros no conocéis, aunque hayáis oído hablar de ella. La muerte que asesinó a Federico. La muerte brutal y sanguinaria. La muerte que da a un niño la bestia sanguinaria.

Clamó Machado:

*“Y baja como un duelo soberano
la noche a la pradera...”*

“Caín, Caín, ¿qué has hecho de tu hermano?...”

Las balas que lo traspasaron contra el muro dieron en nuestros corazones. Hemos muerto con él y estamos, sin embargo, de pie y lo recordamos. El recuerdo es la venganza de la poesía inmortal. La Poesía que se venga de lo efímero, de lo deleznable, de la espuela, la bota, los flecos, los alamares, el sable.

La figura de un García Lorca que muere levantando el puño para dar su último saludo republicano antes de ser fusilado es tan emotiva como inexacta. Y es que los casos de González Tuñón y Suero son indicativos de la imagen que los amigos porteños de García Lorca más comprometidos políticamente con la España republicana (en muchos casos, como el de Suero, desde la perspectiva comunista) estaban forjando y propalando en medios argentinos y españoles, esto es, la imagen, contraria a la ofrecida por escritores como González Bayón, quizá más imparciales, de un García Lorca a la manera de un Rafael Alberti, es decir, de un poeta-político-combatiente de índole más extrema.

Sea como fuere, era imposible, en aquellos momentos, separar la figura de Federico de la de la “España mártir”, tal como la llamó Cayetano Córdova Iturburu, miembro de la AIAPE,³³⁵ en su artículo “García Lorca, el poeta del pueblo”:³³⁶

En Federico García Lorca, poeta, ardiente voz española, sólo vemos hoy, muerto o vivo, ejecutado o en salvo, un símbolo conmovedor y desgarrado de la España mártir, de su juventud sacrificada y heroica, de sus obreros y

³³⁵ Agrupación de Intelectuales, Artistas, Periodistas y Escritores argentina. Para su origen y funciones véase Cane, 1997.

³³⁶ Apareció en *La Nueva España*, 25 de octubre de 1936, p. 7.

sus campesinos y sus mineros y sus milicianos inflamados en el más alto sueño de justicia que ha animado nunca el corazón de los hombres.

Ante estos términos, poco importaba si García Lorca había sido activista o no, comunista o no, revolucionario o no, socialista o no. Independientemente de sus ideas específicas, la imagen del poeta es, para el bando republicano y para la mayoría de intelectuales argentinos amigos o no de Federico, una figura a la que volverse en busca de inspiración para la guerra contra los que amenazaban ese “sueño de justicia”, porque

¿Con quién podía estar Federico García Lorca, la sensibilidad y la inteligencia, sino con su pueblo, con sus trabajadores y con sus campesinos andaluces, cuyos dolores y cuyos amores, cuyos viejos cantares y cuyas consejas son la carne de bronce y lirio de su romancero? ¿Con quién podía estar Federico García Lorca, sino con sus camaradas de la Alianza de los Intelectuales Antifascistas, el frente intelectual de lucha sacrificado y alegre, artista y revolucionario? El fascismo no es, sólo, el último baluarte de las formas sociales caducas y el más implacable enemigo de la democracia. El fascismo es, también, el enemigo a muerte de la cultura.

En conclusión, y en una estrategia escritural que acerca a García Lorca al partido comunista, Córdoba Iturburu termina:

Muerto o vivo, García Lorca es el símbolo de la España Nueva, la que sale de sus siglos de sombra con los ojos deslumbrados por su inconmensurable sueño de libertad y de justicia. Muerto o vivo, García Lorca es el símbolo de la juventud de España que muere en los campos, en las ciudades, en las montañas. Muerto o vivo, es el símbolo del pueblo asombroso de heroísmo que frente a ese preciso instrumento de muerte de un ejército bien organizado y pertrechado, exclama con la Pasionaria que “es preferible, camaradas, morir de pie a vivir de rodillas”.

Esta alineación del poeta con la Pasionaria no deja lugar a dudas: García Lorca es reclamado por el partido comunista como símbolo de su lucha. Y, en fin, la asimilación del personaje García Lorca con el destino de esa “España nueva” va a ser la norma en la recepción de la imagen del poeta durante todos los años de la Guerra Civil.

Prestemos atención ahora a algunos textos en verso. Unos días después de que apareciera aquel poema de Pablo Suero atacando al supuesto ejecutor del granadino, Coronel Cascajo, Conrado Nalé Roxlo, otro de los escritores que más cercano estuvo a García Lorca en Buenos Aires, publicaba el siguiente soneto titulado “En la muerte de Federico García Lorca”:

La alta torre de Dios yace abatida,
 polvo celeste en pólvora quemado,
 río de sol y nardos apagado
 bajo el puente redondo de tu herida.

El alto cielo tu silencio mida,
 haz de flores y flechas disparado
 hacia la eternidad y enraizado
 en el hondo diamante de la vida.

En los lirios de Góngora, crespones,
 en las rosas de Lope, llanto y duelo,
 lágrimas de poetas y leones

acompañen tu entrada al ancho cielo,
 sueño de muerte, para ti desvelo
 en la luz matinal de tus canciones.³³⁷

Este poema me interesa porque contribuye a la imagen literaria de García Lorca situando al poeta en las vetas de Góngora y Lope. Al proceder de ese modo, Nalé Roxlo está haciendo algo más que alabar a Federico: está describiendo su obra de una manera muy particular. Si la obra del granadino es hija de la de Góngora, eso quiere decir que su poesía se entiende como exquisita, hermética, culta, barroca, difícil, cercana a la escuela poética cordobesa. Pero, si al mismo tiempo es hija de la de Lope de Vega, eso implica que, a pesar de tratarse de una obra culta, de variados matices y diferentes capas

³³⁷ *Sur* VI: 25, Buenos Aires, octubre de 1936, p. 24.

significativas, es accesible, si no en su comprensión, sí en su emoción, para el gran público. Ahí residiría el secreto del éxito y de la trascendencia de la obra lorquiana.

En los últimos meses de 1936, no sólo Nalé Roxlo publicaría un poema dedicado al poeta fusilado, sino que serían abundantes las composiciones de este tipo que aparecerían en la prensa o como parte de un libro. Otro poeta amigo de los días porteños de Federico, Raúl González Tuñón, publicó un largo poema dividido en diferentes partes llamado “Poema en armas”,³³⁸ una de cuyas secciones está dedicada al granadino:

V – Noticia de una muerte (Pero yo no lo creo)

“*Qué raro que me llame Federico*”
García Lorca

Dónde estará su muerte con heridas y sola.
Dónde estará, desprevenido.
Su voz desamparada bajo un arco.
Su corazón, donde le nace un río.

Entre los llamadores enlutados,
y el alba de asesinos y de obispos,
sobre la siempreviva fallecida
¡qué raro que se llame Federico!

Caído, solo, lentas destrucciones
afuera, adentro, en su cabeza, donde murió la poesía.

Bajo guitarras húmedas, acaso
rodeado de palomas y cuchillos,
con el pelo crecido con violetas
¡qué raro que se llame Federico!

Maduro, abierto, activo, reventado,
ardiendo en la vereda de la muerte
todo de hueso y soledad, dormido,
cercada aún de enamorada muerte

³³⁸ 8 *documentos de hoy*, Buenos Aires, Fegrabo, 1936, pp. 59-65.

¡qué raro que se llame Federico!

Pero yo no lo creo.

La composición es una de las de mejor factura de entre todos los homenajes a García Lorca de estas fechas. González Tuñón dota al poema de un ritmo de oración mediante el uso de endecasílabos asonantados, la anáfora, la asíndeton y el estribillo, que es una cita del propio Federico. A pesar de que González Tuñón y Nalé Roxlo, amigos directos de García Lorca, incluyen en sus textos algunos símbolos típicos del universo lorquiano (torre, nardos, guitarra, paloma, cuchillo...) no intentan imitar ni el lenguaje ni la forma de los poemas lorquianos.

Es sintomático que los que no conocieron ampliamente al poeta adoptan fundamentalmente la forma del romance o la canción de arte menor asonantada, tan practicadas por García Lorca, y sí intentan adaptar el lenguaje de los romances lorquianos. Ejemplos de esta técnica son los homenajes en verso de los poetas José María Palmeiro, Alfonso Sola González, Vicente Medina y Joaquín Gómez Bas. Tres de ellos escriben en romance, sin duda impulsados por el modelo del *Romancero gitano*. José María Palmeiro, en su romance titulado “Lamentación”,³³⁹ ofrece la imagen del poeta en el momento de su ejecución y los primeros instantes de su muerte:

¡García Lorca..., poeta!
 ¡Lo acaban de fusilar!
 Por el asombro suspensa
 el alma dudando está...
 ¡García Lorca..., poeta!
 Lo acaban de fusilar...

¿Qué mal hacía? –Cantaba...

³³⁹ *Claridad*, octubre-noviembre de 1936, pp. 306-307.

¿Es un delito cantar?...
 ¿Qué sorda hiel de venganza
 pudo su muerte dictar?...
 ¡En almas ensombrecidas
 cuánta es la saña mordaz!...

Iba puliendo su alma,
 vaso de fino cristal
 que agua clara colmaría...
 –agua clara..., nada más...–
 ¡Cuánta sed abrevaría
 tan límpido manantial!...

Midió tal vez el camino
 que pensaba caminar,
 y, mirando los fusiles
 que lo iban a fusilar,
 un verso dijo, tan triste
 como la fatalidad:

¡Fusiles de mi agonía!
 ¿Por qué me vais a matar?...
 Yo soy pájaro de gracia...,
 que no soy ave rapaz...
 Yo voy... por otros caminos...,
 dejadme, ¡por Dios!..., marchar.

En su pecho cuatro flores
 acaban de reventar...,
 tiene la cara de cera
 y los ojos de metal...
 ¡García Lorca, poeta!...
 Lo acaban de fusilar.

La rima aguda y la repetición de versos le dan un aire popular y oral, y se emplean algunas imágenes muy lorquianas, como: “En su pecho cuatro flores / acaban de reventar...”, que recuerda a las “Trescientas rosas morenas” del “Romance sonámbulo”. Lo más significativo de la caracterización de García Lorca en este poema es que se le califica como “cantor”. Ya he señalado más arriba la importancia de este sustantivo para

la apreciación de la personalidad del poeta, puesto que uno de los primeros hechos que la posteridad deploraría justo después de la muerte de Federico sería la desaparición del “cantor”, tal como la señalaba Edmundo Guibourg en su artículo ya estudiado, del García Lorca oral, juglar y recitador, del poeta vivo.

Alfonso Sola González emplea prácticamente los mismos recursos técnicos (romance, asonante aguda, anáfora) que Palmeiro en la composición de su homenaje, titulado “García Lorca, el poeta fusilado”:³⁴⁰

Por el aire de la muerte
 un ángel lleva su voz.
 En Granada fue la sangre
 y en el viento la canción.
 Plomo y muerte por España
 llenaron su corazón.
 Ay, ángel de los mineros
 que le pedía la voz.
 Ay, campesinos de España,
 id a buscar su canción,
 id con fusiles leales
 y rosas del corazón.
 El moro pidió su sangre
 y un ángel pidió su voz.
 Las manos se le dormían
 imaginando una flor,
 la boca se le llenaba
 con silencio de canción.
 Ay, que un fusil en su pecho
 palomas tristes soltó.

Por Granada va su sangre,
 por el cielo la canción.
 La muerte quiso su pecho
 para cortar una flor.

³⁴⁰ *La Nueva España*, 1 de noviembre de 1936, p. 3.

De factura algo más lírica que el romance de Palmeiro, aquí de nuevo se representa a Federico tras el fusilamiento y de nuevo resalta la “canción” del poeta, que lo es del pueblo y que debe ser hallada por los “campesinos de España”. Esa “canción” planea por todo el poema como el atributo más característico de García Lorca. Y la identificación Lorca-España encuentra en la identificación Lorca-Pueblo una de sus variantes más comunes.

No es coincidencia que ambos elementos, García Lorca como cantor y como símbolo del pueblo vuelvan a aparecer en el romance-homenaje de Joaquín Gómez Bas, titulado “Romance para García Lorca”.³⁴¹

¡Ay Federico del pueblo,
el cielo que tú cantaste
con luna llena te busca
y llora en cuarto menguante!

*Tu eterno sueño sin pena
es una pena muy grande...*

Por tu lirismo en acecho,
para apagar lo que arde,
llevándote a un cementerio
te vistieron de cadáver.

*Con odio y plomo caliente
confeccionaron tu traje...*

Pólvora negra por mirra
quemaron en tu homenaje;
y en vez de llanto sin término,
voces de hielo y barbarie.

*¡Ay Federico del pueblo,
gitano para tus males!*

³⁴¹ Uruguay. *Un rumbo cierto bajo la cruz del sur*, Montevideo, 23 de diciembre de 1936.

Cuando cortaron tus alas
porque es un crimen ser ángel,
la tierra del duro suelo
volvióse mullida y suave.

*Tan sólo el pecho de aquéllos
era de acero cobarde...*

Tu grito se quedó solo,
sin el consuelo de nadie,
y lo abrigaron con mimo
los algodones del aire.

*El último aliento tuyo
no tuvo novia ni madre...*

Aquella noche tu luna
—la luna que fue tu amante—
tejió con nubes de luto
una capucha de fraile.

*Su blanco llanto de viuda
no quiso que viera nadie...*

Y una estrellita muy rubia,
atónita y parpadeante,
murió en tus ojos de vidrio
partiéndose en dos mitades.

*También un rígido pino
amaneció siendo sauce...*

Y mientras tanto tu cara
de niño que todo sabe,
se fue quedando de mármol
azul, como tus cantares.

*No pudo besarte Lola;
ni pudo peinarte Carmen...*

Una mortaja de ocaso,
llorando, te dio la tarde;
y luego tierra sin flores,
humedecida de sangre.

*¡Pero no hay tierra en el mundo
para cubrir tus romances!*

De nuevo, “Federico del pueblo” y “de mármol / azul, como tus cantares”, es decir, el cantor del pueblo. Además, Gómez Bas considera al poeta como “gitano para tus males”, incidiendo en ese tópico del gitanismo de García Lorca al asimilar al poeta como el autor del *Romancero gitano*. Y, tanto en este poema como en el de Sola González, son importantes los atributos del ángel, en el primero identificándolo con el propio Federico y, en el segundo, haciéndole portador de la canción del poeta. Ese correlato angélico del granadino se añade a la ya establecida imagen del “santo republicano”, dándole a la misma un cariz cuasi-religioso. Y, en fin, nada añade a la caracterización de Federico el flojo poema-homenaje de Vicente Medina,³⁴² salvo la insistencia en atribuir a García Lorca una voz gitana. Hasta aquí, los textos más señalados de 1936.

1937 va a ser el año de dos acontecimientos importantes relacionados con García Lorca. En primer lugar, ya prácticamente todos los intelectuales han aceptado como verídicas las noticias del asesinato de Federico. Como se puede colegir de los textos de 1936, existía cierto grado de incredulidad ante el hecho de la ejecución, y desde el principio la muerte de García Lorca estaría envuelta en misterio. En segundo lugar, es en este año cuando se organizan los primeros homenajes públicos a Federico tanto en Argentina como en Uruguay. Son, pues, los primeros países en rendir pleitesía formal a la memoria del granadino y su obra. Es en Uruguay donde se imprime una colección de textos en honor del poeta, bajo el título *Poeta fusilado. Homenaje lírico a Federico*

³⁴² Con el título de “Alarido gitano”, apareció en *La Nueva España*, 28 de noviembre de 1936.

García Lorca,³⁴³ la primera en su especie. También, de la mano de la intelectual Mony Hermelo, se lleva a cabo un *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca*. Mony Hermelo. *Recital poético*, que se edita en el mismo año de 1937 tanto en Buenos Aires como en Montevideo.³⁴⁴ Y, además, los artículos sobre él de autores argentinos siguen abundando en la prensa, como veremos, y se multiplican las demostraciones en verso. El primer texto sobre García Lorca que he encontrado de 1937 escrito por un argentino es un artículo de Fermín Estrella Gutiérrez. En él, el autor evoca su asistencia en 1929 en Madrid a la conferencia de Federico “Imaginación, inspiración y evasión en la poesía”. Uno de los párrafos más jugosos es el que sigue:

Federico García Lorca señalará uno de los momentos más bellos y opulentos de la poesía lírica española. Entroncado en la poesía genuina de la península, la raíz de su canto viene del Romancero anónimo, de Góngora, y de Lope. En la poesía española contemporánea su nombre quedará junto al de Juan Ramón Jiménez, junto al de Antonio Machado, como uno de sus valores más firmes. Poesía la suya hundida en la tierra – trágica y maravillosa– de España, mezclada con la sangre y el alma de la España de siempre.

Como había apuntado Conrado Nalé Roxlo en su soneto de 1936, la poesía de Federico se relaciona con la de Góngora y Lope, añadiendo esta vez la influencia del Romancero. Lo novedoso de este texto es que se apunta a García Lorca como miembro de la tríada más sobresaliente de la poesía española de la primera mitad del siglo veinte, junto a Machado y Juan Ramón. Y, a pesar de que ya era un tópico en los artículos sobre Federico, Estrella Gutiérrez reincide en la identificación García Lorca-España. Ahora bien, lo más

³⁴³ *Poeta fusilado. Homenaje lírico a Federico García Lorca*. Montevideo: Ediciones del Pueblo, 1937.

³⁴⁴ *Homenaje de escritores y artistas a García Lorca*. Mony Hermelo. *Recital poético*. Buenos Aires-Montevideo, 1937.

sobresaliente de este artículo es la siguiente frase: “Federico García Lorca ha muerto –de mala muerte, como muchos de sus héroes gitanos–, a los 36 años”. No sólo se acorta, por error propio o ajeno, la edad de Federico en dos años, sino que se afirma que su muerte ha sido como la de los personajes del *Romancero gitano*. No se habla del “gitanismo” de García Lorca, sino que en esta ocasión, como después en un texto de Victoria Ocampo que estudio más adelante, se toma a Federico como personaje de su propia obra, afirmando que ha tenido la misma “mala muerte” que sus personajes. Esta operación resulta en una literaturización del hombre García Lorca, donde se borran las fronteras entre la realidad y la ficción. De ese modo debió ocurrir la mitificación de Federico, que ya no era sólo un poeta de carne y hueso sino un habitante más de su mundo literario y, por tanto, inmortal en la literatura. Su *Romancero gitano* se convertiría, pues en un documento premonitorio, y esto le dota de cierto elemento mágico.

Estrella Gutiérrez va más adelante al identificar al poeta con Antoñito el Camborio:

Su muerte nos duele, más que por lo que había hecho, por lo que aún tenía que hacer. Porque a medida que crecía en él el hombre, crecía también el poeta, como un destino vegetal espléndido.

*Ya mi talle se ha quebrado
como caña de maíz.*

le hace gemir a Antoñito el Camborio en el romance inolvidable. Y prosigue en estos versos, que hoy vuelven a nuestra memoria, amargamente, dolorosamente, con frío de epitafio:

*Tres golpes de sangre tuvo,
y se murió de perfil.
Viva moneda que nunca
se volverá a repetir.*

De ahí que se vaya a perpetuar la imagen de García Lorca como gitano y que se asimile la figura del poeta a la de muchos de sus personajes. Otro ejemplo serían los últimos versos del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, donde ese “andaluz tan claro” se reinterpretaría como el mismo Federico. Los escritores argentinos, como estamos viendo, contribuyeron fuertemente a la conversión del granadino de poeta a personaje literario y, por tanto, mítico, especialmente porque García Lorca había sido para ellos, entre 1933 y 1934, una especie de embajador y encarnación de la cultura española, de lo español, en Buenos Aires. Su amiga y, en cierto modo, mecenas, Victoria Ocampo, publicaría una carta abierta al poeta³⁴⁵ en que se identifica a este con el protagonista moribundo del “Romance sonámbulo”:

*Trescientas rosas morenas
lleva tu pechera blanca.*

Parecías tan poco hecho para esa clase de rosas, Federico. Tan poco hecho para lo que las derramó, atrozmente.

Las trescientas rosas, ibas tú a dárnoslas a tu manera. Pero te las han arrancado estúpidamente, bárbaramente del corazón, impidiendo así que florecieran.

El elemento trágico del *Romancero gitano* interfiere así con la propia vida del poeta que, a partir de su muerte violenta, se debe contemplar desde una perspectiva dramática y trágica. En otras palabras, García Lorca se reencarna como uno de sus propios personajes y esa imagen suya, la del mito lorquiano, es la que permanece viva en la memoria y la posteridad.

Si en 1936 es prácticamente imposible encontrar artículo desfavorable a García Lorca tras su muerte, 1937 es el año en que empiezan a aparecer noticias minimizando o

³⁴⁵ *Sur* VII: 33, Buenos Aires, junio de 1937, pp. 81-83.

justificando la desaparición del poeta, eso sí, de manera siempre indirecta. Es el caso de los textos de Ernesto Palacio y de Alberto Casal Castel, publicados en mayo y en junio respectivamente. El extenso artículo de Ernesto Palacio titulado “Los poetas fusilados”³⁴⁶ no menciona ni una sola vez a García Lorca, pero es claro que el granadino es asunto insoslayable de trasfondo. Hay que citar una buena porción del texto:

he aquí que, de cuando en cuando, cualquiera de los bandos en lucha fusila a un escritor. Inmediatamente, una oleada de indignación estremece a las gentes de pluma de ambos mundos. ¡Qué escándalo! ¡Qué atentado contra la cultura! ¡Qué crimen horrendo! ¡Matar “por las ideas”!... No importa que el muerto haya sido un militante, directo o indirecto. No importa que con sus ideas haya influido, en un sentido u otro, en precipitar el estallido de la contienda, y que con sus escritos haya producido más daño que una ametralladora en el campo adversario. Esto no cuenta para los bien intencionados protestadores, quienes exigen –al parecer– todas las ventajas posibles para la profesión literaria (desde luego, una libertad absoluta de expresión y el derecho a dirigir las masas y disfrutar de las canonjías en caso de triunfo), pero ninguno de los riesgos y responsabilidades inherentes. [...] No se me oculta la dosis grande de *propaganda* que suele mezclarse a las aludidas manifestaciones, esgrimidas generalmente por los intelectuales de una bandería como demostración de la “incultura” del frente contrario. Pero el hecho es que los mismos argumentos son invocados por unos y por otros, lo que demuestra la generalización del error relativo a la inmunidad de los escritores y artistas. Se cree, y generalmente de buena fe, que debería haber para éstos un régimen de excepción. Se cree que deberían estar a cubierto de los riesgos de la guerra, como los museos y los hospitales, como los niños, las mujeres y los inválidos. Esta idea ha penetrado hondamente, gracias a una continua prédica, en el espíritu público, de tal modo que el “hombre de la calle”, el lector corriente (el mismo que, en caso de lucha, con responsabilidad ínfima o nula, estaría sometido, sin inmunidad de ninguna especie, a la ley común) se encuentra dispuesto a aceptar la legitimidad de un privilegio que, si fuese reconocido, sería el más irritante, el más injusto, el más vergonzoso de los privilegios imaginables [...] No puede discutírsele al escritor una responsabilidad proporcionada a su influencia; tanto más grande, pues, cuanto mayor sea ésta, cuanto más genial sea aquél. En las contingencias de una lucha civil resulta, por consiguiente, tanto más justificada, por razones de política

³⁴⁶ *El Hogar*, 30 de abril de 1937, p. 77.

interna, la represión ejercida contra un escritor, cuanto más lamentable es su pérdida para el mundo. Consecuencia paradójica y dolorosa, pero que se compensa, en cierto modo, por la tonificante lección moral que implica siempre la muerte de un gran hombre por fidelidad a sus ideas [...] No basta, desde luego, la declaración pública de que no se desea intervenir, expresada en el momento de la crisis; no basta la manifestación personal de que no se es un combatiente. Por el escritor habla su obra, y a él le incumbe la responsabilidad de la influencia que dicha obra haya ejercido. Aunque el escritor no quiera combatir, su obra está en la línea de combate, señalando a las huestes, con mayor o menor precisión, un rumbo, una meta. ¿Cómo negarle a aquél, pues, en caso de derrota, el honor de seguir la suerte de los capitanes, de los dirigentes, que suele ser la más dura? [...] El escritor no debe pedir privilegios, y creo que ninguno que lo sea de veras pensará de otro modo. Yo me inclino a creer que esa desviación contemporánea no tiene su origen en una momentánea perturbación de los literatos auténticos, sino que encubre una maniobra política tendiente a obtener bajo la capa de una simulada defensa de la inteligencia la impunidad para la difusión de ciertas ideologías del momento. Sea como fuere, la doctrina que solicita un régimen de excepción para los escritores es, lo repito, injustificada e inmoral.

En el caso de García Lorca, Palacio parece contrarestar todos los artículos que deploraban el asesinato de un poeta pero que al mismo tiempo le alineaban tan claramente con uno de los bandos de la contienda española. Palacio intenta demostrar cómo ambas operaciones son incompatibles, pues asevera que todo escritor, o mejor dicho, toda obra de escritor habla por su conciencia e ideología, “su obra está en la línea de combate”. Nada más esperable, pues, desde el punto de vista de Palacio, que García Lorca muriera como representante de la “nueva España”, como “alma” de una manera de concebir el mundo que entraba en la lucha ideológica y armada. Ya he señalado, tanto en el primer capítulo como en el presente, cómo los escritores y periodistas argentinos han colocado la figura de García Lorca en un campo bien poco neutral. De ahí que Palacio se sorprenda de que esos mismos intelectuales se escandalicen cuando se asesina a un poeta, pues el destino de éste está ligado a su obra, y su obra a la ideología e imagen que la mayoría de sus

compañeros escritores le asigna. Y es que Palacio no acepta la figura de un escritor “neutral” sino que defiende, independientemente del bando, la del intelectual comprometido con una causa, compromiso insoslayable como lo es el de los combatientes que de hecho luchan en primera línea. No obstante, a pesar de su buena argumentación, no se puede leer sin escalofrío, pensando en García Lorca, la afirmación de que “No puede discutírsele al escritor una responsabilidad proporcionada a su influencia; tanto más grande, pues, cuanto mayor sea ésta, cuanto más genial sea aquél. En las contingencias de una lucha civil resulta, por consiguiente, tanto más justificada, por razones de política interna, la represión ejercida contra un escritor, cuanto más lamentable es su pérdida para el mundo”. Entonces, según una supuesta lógica de guerra, García Lorca debía morir, en el esquema de Palacio, uno de los primeros por su extremada “genialidad”. Pero ¿cómo medir la “influencia” del granadino? En resumen, interpretando desde Palacio, el hecho del fusilamiento de un poeta debe entenderse como “normal” dentro del esquema del pensamiento bélico. Según este sistema, la imagen de García Lorca sería la de un escritor que se había señalado públicamente demasiado como para no entender el peligro de muerte como un riesgo posible y aceptado de antemano. No he encontrado ninguna reacción al artículo de Palacio, aunque es muy posible que levantara ampollas en los tantos escritores argentinos que habían sido amigos de García Lorca y que por esas mismas fechas publicaban inagotables tributos al poeta.

Veamos ahora el texto de Alberto Casal Castel, titulado “Palabras para la muerte de Ramiro de Maeztu”.³⁴⁷ En esencia, se trata de un sentido homenaje a Ramiro de

³⁴⁷ *El Hogar*, 11 de junio de 1937, p. 3.

Maeztu, que, como Federico, había sido fusilado, pero esta vez por las tropas republicanas, el 29 de octubre de 1936. Casal Castel habría estrechado lazos con Maeztu cuando este fue embajador de España en Argentina en 1928, durante la dictadura de Primo de Rivera, que apoyaba al escritor del 98. El artículo es algo más que un recuerdo de Maeztu, pues el periodista no puede evitar la comparación entre el vasco y el granadino:

Los mismos que lloraron la muerte de Lorca, los que temieron por la suerte de Alberti, los que se sintieron estremecidos ante la sola idea de que pudiera truncarse el destino de Altolaguirre, no han tenido la menor congoja, les ha faltado tristeza y llanto para despedir a Ramiro de Maeztu. [...] En un nombre se ejecuta una causa, porque ese nombre los comprende a todos, así como en un árbol, el más rotundo y musical, la tempestad castiga el amotinamiento tumultuoso de la floresta. Por eso había que matar los versos de Federico y el fino hilar de la prosa de Ramiro [...] Lorca estaba en la multitud, su pasión venía de la gleba, del hombre y la tierra que se juntan para hacerle un hijo a la vida, y Maeztu venía de la historia [...] Nada más opuesto que Lorca y Maeztu. El uno es el pueblo; el otro, la raza. El uno es el presente; el otro, el pasado. El uno es la copla; el otro, la filosofía. Las multitudes que comprendieron al primero, no podían quedarse con el segundo. Como la España europeizada no podía ya entender a la España española. Por eso, de dos crímenes igualmente bárbaros e inútiles, sólo protestaron contra uno. Contra el crimen ajeno. Al propio lo llamaron venganza.

No interesa este texto porque el autor del mismo critique a García Lorca, que no es el caso, sino porque ofrece una imagen de Federico complementaria de la que venían ofreciendo la mayoría de periodistas afines al granadino, aunque aduce razones similares para la muerte del mismo, al afirmar que “en un nombre se ejecuta una causa”. Si bien hasta el momento la mayoría de articulistas habían identificado indistintamente a García Lorca con el “pueblo” y con la “raza” españoles, Casal Castel se desmarca al hacer de

esos términos conceptos disímiles.³⁴⁸ “Pueblo” es “presente” y “copla”, atributos aplicados a Federico, mientras que “raza” es “pasado” y “filosofía”. El granadino era un representante de la “España europeizada”, liberal, mientras que el vasco lo era de la “España española”, tradicional. En resumidas cuentas, Casal Castel está erigiendo a García Lorca y a Maeztu como símbolos de las dos Españas enfrentadas en la contienda civil. Ahora bien, al identificar “pueblo” con “presente”, el articulista está significando que García Lorca no representaba en modo alguno al auténtico “pueblo” español, sino al pueblo nacido de la República, nuevo, que, en la visión de Casal Castel, habría alterado al “auténtico” pueblo, esto es, a la “raza” española. En resumidas cuentas, el periodista está intentando desnudar a García Lorca de su españolidad para asignársela a Maeztu, confiriendo a éste el beneficio de la autenticidad.

Sea como fuere, lo cierto es que los textos de Palacio y de Casal Castel son excepciones entre el grueso de artículos laudatorios dedicados a García Lorca. Para muchos intelectuales, el primer aniversario de la muerte del poeta tendría lugar entre septiembre y octubre de 1937, más o menos cuando se cumplía un año desde que la noticia del fusilamiento llegó a la Argentina. En esos meses aparecen tres largos artículos dedicados a recordar al granadino. En ellos, se resumen los tópicos de la imagen de García Lorca que se habían ido forjando desde 1936. José González Carbalho, otro de los íntimos del español en Buenos Aires, firmaba un texto llamado “Mucha España muere

³⁴⁸ Es posible que se haga referencia a la obra de Maeztu *Defensa de la hispanidad*, de 1934.

con García Lorca. Fue el moderno ‘Fénix de los ingenios’ hispanos”.³⁴⁹ Veamos sus partes más relevantes:

Lorca era la poesía, romance de noche buena, copla de gitano, juglar lopesco que traduce, de cantaores y mozas del pueblo, lo más substancial de sus cantares y los reinventa en su lenguaje culto. Flor de España, boca de la canción menuda que se hace poema, sonrisa y treno de la raza [...] España no tiene ahora tiempo de llorar a este hijo que era su voz más pura del momento, que venía de un pasado antiguo como sus campos y corría hacia un porvenir maravilloso [...] Ya en aldeas de España corren sus canciones como expresión anónima [...] Mientras otros poetas contemporáneos suyos quedaban en el nervio de la poesía, él fue robusteciéndola, vistiéndola con sus legítimos trajes de español y de ciudadano del mundo. Su verso ramificó y floreció y dejó de ser romance y copla, para ser ejemplo lírico del poema. Salió de España, estuvo en Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, Cuba, Argentina. El mundo abrió para él sus grandes puertas y se encontró nutrido de nuevos elementos. Él absorbía por el espíritu todas las corrientes y las devolvía en un ordenado torrente, con fuerza de naturaleza y gracia de agua dormida. Se le repudió a veces el elemento popular que contenía su verso. A ese elemento debióse, después, la calidad humana y trascendente de su poesía y su teatro. Lorca llegó a la categoría total del artista: minoría y multitud. En España y América su obra de elevación logró el aplauso ferviente de las masas [...] Así era él también: trágico y ameno, religioso y pagano. Nada más auténtico y en relación con su personalidad que la expresión de su obra. Por eso su obra es viva y perdurable [...] Como buen gitano, gustaba de la mentira hermosa y juraba y lloraba para que fuese creída. Sin embargo, era de sinceridad tan ruda, que abandonó una casa, un día en que era convidado de honor, porque se hizo el elogio de la monarquía. Él no podía estar bajo un techo en que se ofendiera a España. A veces aceptaba tres reuniones a un tiempo, no asistiendo a ninguna, para salir a caminar por las calles del brazo de un amigo. Improvisaba su vida con el mismo meticuloso cuidado con que otros especulan sobre ella. Tenía la actitud de la adolescencia en todo y se daba con amor a los días, como si cada amanecida fuera un enamoramiento.

Como “gitano legítimo”, tenía a través de su júbilo una mirada de muerte. La muerte está en sus poemas, ya como un sudor de anunciación o una guirnalda. Muchos renglones suyos saben a sangre y a sal funesta. La poesía es siempre un lenguaje de muerte y el gitano tiene la superstición de su destino. La vida de los grandes poetas fue siempre oscurecida por la

³⁴⁹ *Crítica*, 16 de septiembre de 1937, p. 13.

fatalidad. La de Lorca no lo niega. Uno de los poemas de *Romancero* quizás pueda relatar su propia muerte:

Muerto se quedó en la calle
con un balazo en el pecho.
No lo conocía nadie.
¡Cómo sangraba el farol,
madre,
como sangraba el farolito
de la calle!
Era madrugada fría.
Alguien
pudo asomarse a sus ojos,
abiertos como dos mares.

Hay que destacar que González Carbalho se propone fundamentalmente ofrecer una imagen doble de Federico, afianzar sus rasgos de “gitano” y “juglar” y agruparse con los que veían al García Lorca muerto como un personaje de su propio universo literario. En cuanto a lo primero, la dualidad lorquiana, se colige que el Federico de González Carbalho es un Federico que está siempre a caballo entre dos mundos: entre el pasado y el futuro; entre lo popular y lo culto; entre lo español y lo universal; entre lo trágico y ameno; entre lo religioso y lo pagano; entre la minoría y la multitud. En este sentido, puede decirse que la imagen de García Lorca es la de un poeta que actúa como bisagra entre mundos, como vaso comunicante de un mundo a otro, de lo popular a lo culto, como una especie de demiurgo del barro literario; poeta, pues, como fuerza de la naturaleza, como mito creador. En segundo lugar, y en relación con lo anterior, González Carbalho indaga en la imagen de un García Lorca heredero de Lope de Vega, a la manera juglaresca, hasta llegar a afirmar que hay poemas de Federico que ya se recitan anónimamente por los pueblos españoles. Es decir, se insiste en la identificación García Lorca-Pueblo, con el matiz de que aquí el poeta parece comprenderse como altavoz del

gusto popular y como alquimista que manipula el elemento poético popular para quintaesenciarlo. Y, en tercer lugar, González Carbalho procede como la mayoría de los amigos de Federico al visualizarlo como gitano, tanto en el sentido de su comportamiento diario como en el tratamiento de la muerte en su obra poética. De nuevo, para el periodista la muerte de Federico es, más allá de la realidad, una muerte mítica, legendaria, literaria. Su muerte ha sido la llave para abrir la puerta de la poetización y literaturización del propio García Lorca que, como ya he señalado más arriba, se convierte en personaje de su propia obra. González Carbalho relaciona el fallecimiento de García Lorca con el de uno de los personajes del *Poema del cante jondo*, no del *Romancero gitano*, como apunta equivocadamente el periodista. Así, no podía faltar tampoco la afirmación de que el poeta es un gitano, pues, como tal, había visto predestinada su muerte.

En torno a este tema central, Federico como gitano, y otros puntos fundamentales para la imagen del poeta, va a girar un inmenso artículo de Tristán Fernández aparecido en *Crítica* y titulado “Hace un año que los facciosos asesinaron a García Lorca”. En primer lugar, Fernández no intenta alinear a García Lorca con ningún partido político: “No era un político; apenas podía llamársele líricamente izquierdista. ¿Qué castigaron en él los esbirros de Franco? Y ¡cuánto mataban al matarlo!” Es cierta esta última admiración, pues, como ya hemos visto, cuando muere el poeta es un símbolo de una manera de entender España, y eso es lo que se combatía con su fusilamiento. Por otra parte, Fernández es muy certero al señalar la relación de la obra lorquiana con el término “pueblo”:

La obra de García Lorca es toda, absolutamente toda, de extracción popular. Cuanto más fino, más popular; cuanto más exquisito, más popular; no hay nada más precioso –precioso hasta el alambicamiento– que el pueblo andaluz que inspiró toda la obra de García Lorca. ¿Asesinaban en él los facciosos al rapsoda de la gente humilde de su patria? [...] Y sin embargo, tal vez no pueda verse en este crimen –ojalá fuera un error– otro móvil que ése, el de castigar a un representante de su pueblo; pero no a un representante electoral, sino a un representante espiritual, racial, sanguíneo; a un corazón popular. [...] En fin, quisieron partirle de un tiro el corazón al pueblo español. [...] García Lorca llevaba a su pueblo en su sensibilidad, ni siquiera en su inteligencia, lo que significa que lo llevaba por mandato natural o divino, ni aun por decisión voluntaria: Es decir, lo llevaba como existencia humana, no como entidad política.

Para Fernández no es Federico pueblo ni parte del pueblo, sino su rapsoda, un “corazón popular”, un “representante espiritual” del mismo. Y tampoco es parte del “pueblo” más o menos comunista de Pablo Suero y González Tuñón, es decir, para Fernández la alianza entre pueblo y poeta no es de índole política, sino “humana” y “natural”, algo así como un chamán de la tribu, un oráculo, un vocero de la emoción de su pueblo. De ahí que fuera fusilado, ya que, según Fernández, “Todas las reacciones políticas que presenciemos, como hecho o como tentativa, en el mundo, son reacciones antipopulares”. Y si para Fernández García Lorca no era exactamente “miembro” del pueblo, ¿qué era entonces? Véamoslo:

García Lorca –preciso es decirlo– pudo ser considerado, y se le consideró un tiempo, un señorito andaluz, un granadino de familia acomodada que había estudiado derecho y filosofía, que practicaba la pintura y las letras y que no desdeñaba las juergas. Aún después de entregado a la inspiración de su pueblo escribía fuertes dramas y tomaba sus chatos entre jipio y jipio del “cante jondo”. ¿Aún? Eso era, también, su pueblo. Pero la gitanería lo atrapó y dejó de ser señorito. Por la gitanería –quizás por las juergas, el mundo tiene muchos caminos– llegó García Lorca a la entraña popular andaluza, que es la entraña popular castellana también, y casi toda la entraña española. Comulgó con ella apasionadamente, y volvió entraña

popular castellana y andaluza, volvió gitano. El *Romancero gitano* fue su credencial.

Es momento de recordar que, en el momento de su muerte García Lorca era fundamentalmente, para el gran público tanto en España como en Argentina, el autor del *Romancero gitano* y de *Bodas de sangre*. *Poeta en Nueva York*, la última poesía, el teatro “imposible” y *La casa de Bernarda Alba* todavía no habían llegado al “pueblo”. De ahí que para Fernández, como para muchos más, el *Romancero gitano* sea la obra por antonomasia de García Lorca. Fernández va tan lejos como para afirmar: “Podría decirse que todo García Lorca es el desarrollo del *Romancero gitano*”. Este pensamiento es la clave para entender por qué los autores de estos textos crean la imagen de un García Lorca “gitano” y mítico, y por qué identifican al autor con sus criaturas poéticas y dramáticas. En palabras de Fernández: “¿Y su muerte, la muerte del poeta? Es el tema máximo del gran libro: el prendimiento y la muerte de Antoñito el Camborio, el romance de la Guardia Civil española.” El *Romancero gitano*, pues, se había convertido no sólo en la gran obra del poeta, sino en una especie de biografía anticipada del mismo y por el mismo, en el que el principal tema es la muerte y, después del fusilamiento, de la predestinación reconocida. Afirma Fernández: “Temas centrales de su pueblo, no se sabe cuál de esos temas trata con mayor inspiración García Lorca. Pero acaso el de la muerte sea el que trató con mayor insistencia, casi con obsesión”. La identificación de García Lorca con Antoñito el Camborio, recurso que ya había utilizado Estrella Gutiérrez, vuelve a repetirse en este texto: “Supo García Lorca, desde que lo prendieron —como a Antoñito el Camborio, porque su corazón era gitano—, que lo iban a matar”. La identificación de García Lorca con sus personajes, como hemos visto, es elemento

fundamental de la imagen de García Lorca en estos años en la escritura periodística de los autores argentinos. La originalidad de Fernández está en que amplía esa identificación más allá de las fronteras del *Romancero gitano* y compara a Federico con su Mariana Pineda: “Antes de morir hizo firmes protestas de cristianismo liberal y dio vivas a la libertad y a la república. ¿No es eso mismo su pueblo? “¡Yo soy la libertad porque el amor lo quiso!”, proclama, también, antes de morir, Marianita la liberal”. No sólo la muerte del poeta y de Mariana son similares, sino también su inclinación política, ese “cristianismo liberal”. De nuevo, esta imagen de García Lorca parece indicar que él mismo conocía su destino, lo que le conferiría, en su mundo literario, poderes de predicción: García Lorca es, pues, un personaje tan mágico como los que pueblan sus obras. Fernández insiste un par de veces más en la “gitanería” del poeta:

Era gitano puro. Señorito, hemos dicho. Pero gitano. Y como gitano, no podía esperarle otra suerte: cantar como los ángeles y morir junto al nido. [...] Estuvo en Buenos Aires, y a Buenos Aires obsequió con algunas de sus primicias, y en Buenos Aires puede decirse que conoció, a su vez, los primeros grandes éxitos populares y hasta la ganancia cuantiosa –ganancia para derrochar, como gitano.

En fin, todas las características de la imagen que de Federico compone Fernández se contienen en el último párrafo de su largo artículo:

Componer el *Romancero gitano* y *Bodas de sangre*, realmente, es para que fusilen a cualquier poeta todas las sombras del mundo. Las sombras de toda la historia española –seres fatídicos que fueron y dejaron en el mundo un recuerdo horroroso–, aun las que en su último amago clavaron a balazos en una tapia granadina a García Lorca, fusilándolo a él, pero fusilando, sobre todo, a la canción gitana –¡viva la libertad!– que el poeta tenía en la boca y les sopló en los caños de los fusiles arrostrados, como en las flautas de un órgano. Mataron al gitano inmenso, pero su canción se oyó.

En otras palabras: García Lorca como autor de *Romancero gitano* y *Bodas de sangre*; García Lorca como “gitano” y García Lorca como liberal cristiano.

Uno de los últimos artículos argentinos sobre Federico en 1937 fue el de J. González Bayón,³⁵⁰ que ya había publicado el año anterior, por las mismas fechas, uno de los textos más fervientes sobre el granadino. No añade mucho más a lo ya estudiado sobre la imagen del poeta. Repite la idea de que García Lorca era la encarnación de su pueblo; afirma que el *Romancero gitano* “es, tal vez, el mejor libro de poemas que durante los últimos años se ha escrito en el mundo”; y señala la condición apolítica del poeta: “jamás actuó en política; toda su vida estuvo consagrada a la práctica del arte”. Lo original de este segundo texto de González Bayón es que narra una anécdota muy significativa sobre Federico en Buenos Aires:

Refiriéndome algunos pormenores de su estada en esta capital, un amigo mío, que tuvo la satisfacción de compartir muchas horas a su lado, me narró hace unos días una anécdota que sirve para retratar el alma del poeta con claridad meridiana: Dice mi informante que Federico al llegar a esta gran ciudad manifestó deseos de alojarse en alguna casa de las afueras donde pudiera encontrar la sensación de una libertad mayor, pero a pedido de numerosos amigos y admiradores a quienes él no quería contrariar, se tuvo que hospedar en un lujoso hotel del centro. Entre los numerosos clientes del establecimiento, muy poco había que no hablaran manifestando su simpatía y admiración por el poeta, pero pocos, muy pocos eran los que sabían que el magnífico artista vivía con ellos en la misma casa.

Si alguna vez posaban los ojos sobre su persona, era porque Federico acostumbraba a presentarse en el comedor vistiendo un sencillo traje de mecánico, razón por la cual la mayoría de los clientes le miraban con cierto gesto de desagrado, hasta que un día cierta dama, cansada de la presencia de aquel hombre vestido con semejante indumentaria, solicitó la presencia del gerente, ante quien dejó sentada su forma protesta por lo que ella consideraba una insolencia.

³⁵⁰ *Noticiero Español* VIII: 366, 10 de octubre de 1937, p. 8.

Cuando al día siguiente se levantó Federico, el gerente le hizo presente la protesta de la dama mencionada y Federico Lorca, ampliando la sonrisa que siempre llevaba a flor de labios le contestó: “Dígale que si es por complacerla no tengo ningún inconveniente en cambiar mi traje por otro de su agrado, pero adviértale que éste es el único que me dignifica puesto que con él trabajo”.

En cuanto a los textos en verso aparecidos en los periódicos y firmados por argentinos, caben destacarse tres composiciones. En primer lugar, Ricardo Molinari brindó su poema “Casida de la bailarina” para *Nosotros*:³⁵¹

A Federico García Lorca

Quiero acordarme de una ciudad deshecha
 junto a sus dos ríos sedientos;
 quiero acordarme de la muerte de los jardines, del agua verde que beben
 las palomas,
 ahora que tú bailas, y cantas con una voz áspera de campamento;
 quiero acordarme de la nieve que vuelve con la lluvia
 para humedecer su boca de hombre dormido, su luna abierta entre la
 yedra.
 Quiero acordarme de mis amigos, ay, de cómo dormirá una mujer que he
 querido.

Baila, aliento triste, alarido obscuro. Lleva tus pies de acero sobre los
 alacranes
 que tiemblan por las hojas de la madera,
 golpeando sus tenazas de polvo
 cerca de tu piel.

Baila, amanecida; empuja el aire con el calor del cuello, con la serpiente
 que conduces rota
 en la mano enamorada y dura.

Yo estoy pendiente de ti, ensombrecido: tu canto
 me enfría la cara, me envenena el vello.
 Qué haría para poder estar quieto,
 abierto en tu garganta llena de barro,
 hasta resbalarme por tu pecho, como una llama de rocío.

³⁵¹ *Nosotros*, 13, abril de 1937, pp. 375-377.

Baila sobre el desierto caliente,
Nilo de voz, delta de aire perecible.

*

Quisiera oír su voz que duerme inmensa con su narciso de sangre en el
cuello,
con su noche abandonada en la tierra.

Quisiera ver su cara caída, impaciente sobre el amanecer,
junto a su viola de luz insuperable, a su ángel tibio;
su labio con su muerte, con su flor deliciosa
sumergida.

Así, ofrecido; luna de jardín, perfume de fuente, de amor sin amor;
ah, su alto río encerrado,
vagando por la aurora.

*

Baila, que él tiene el cuerpo cubierto de vergüenza
y la lengua seca saliéndole por la boca dulce,
como un río perdido.

Yo pienso en él, y ya no me duele el silencio,
porque nunca estará más cerca de la vida
que en su muerte. Su pobre muerte
encadenada.

¡Ya ve su sueño en el desierto!

Las altas tardes que van naciendo del mar, los pájaros con los árboles de
las colinas; las gentes aún pegadas a las sombras,
a los ríos oscuros de la carne.

Su muerte, sí, su muerte, un poco de la nuestra;
de nuestra muerte sin premura. Ya estás ahí, solo como alguno de nosotros
en la vida.

Duerme, triste mío, perdido, que yo estoy oyendo
el canto del adufe que viene del desierto.

Por el título del poema se puede deducir que el granadino habría compartido con el argentino alguno o algunos de los poemas que más tarde conformarían el *Diván del Tamarit*. De hecho este poema parece construido tomando como modelo la “Gacela de la muerte oscura”, de aquella colección de Federico, por el uso de la anáfora, el préstamo de símbolos como el del alacrán y por el tema de la muerte. Ricardo Molinari sería el poeta que más versos dedicara en estos años a García Lorca. No sólo creó el poema anterior, sino que dedicó a Federico una extensa composición en tres secuencias titulada “Elegía a la muerte de un poeta” que formó parte de uno de sus libros publicado también en 1937.³⁵² Quizá sea Molinari el de mayor acierto lírico en su homenaje, pues, como se puede comprobar, no cae en ninguno de los tópicos que habían conformado los otros escritores argentinos como imagen de García Lorca, ni pretende imitar la forma o el estilo del *Romancero gitano*. En realidad, sólo uno de los tres poemas aquí vistos reincidirá en el uso del romance y la imaginería lorquiana, como señalaré en último lugar.

El segundo poema se trata de un soneto firmado por Carlos Moreira y titulado “A Federico García Lorca”:³⁵³

Ardidas flores, soledad callada,
resta de ése que fue moreno huerto
que regó delta de clavel, abierto
bajo la luz del cielo de Granada.

No le llore la lágrima llorada
entre los muertos de su tierra, muerto,
que quizá como nunca está despierto,
alto y brillando al sol como una espada.

³⁵² *Elegías de las altas torres*, Luján, Ediciones de la “Asociación Cultural Ameghino”, 1937, pp. 32-37.

³⁵³ *Columna*, Buenos Aires, I: 5, septiembre de 1937, p. 20.

Carmen espiritual de España, ungida
 por el óleo sagrado de su herida.
 Su voz suscite sobre las hostiles

voces, ecos de amor y de belleza,
 para desagruar al aire de esa
 afrenta bárbara de los fusiles.

Lo más destacable es el empleo continuado del encabalgamiento, que da a la composición un ritmo fúnebre. El soneto es de clara raigambre áurea y su desempeño es algo forzado. Junto al romance, el soneto fue la forma clásica más practicada en los homenajes a Federico en verso publicados en la prensa. Como puede comprobarse, no añade nada a la imagen de García Lorca que no hayamos rastreado ya, más que la insistencia en que el poeta es algo así como una reserva espiritual de España.

El tercer poema dedicado a Federico lo firma Eduardo Samuel Calamaro, bajo el título de “El cántaro roto. En memoria de Federico García Lorca”.³⁵⁴ Se trata de un extenso romance en cinco partes:

*“Cantando está –¡silencio!–
 cantando entre sus cosas”.*

Juan Ramón Jiménez

I

Porque el cántaro se ha roto
 y está derramada el agua;
 en la caravana toda,
 la última que restaba.

El cantarillo de barro,
 el cantarillo sin asas.
 Resonancias de laúdes
 en su boca resonaban.

³⁵⁴ *Columna*, Buenos Aires, I: 7, noviembre de 1937, pp. 9-10.

Y el agua que iba claueando:
 ajorcas entrechocadas,
 tintinear de los cequíes,
 descalzo pie de gitana.

El cantarillo agareno
 hecho con barro de España;
 colmado de agua preciosa
 de una fuente muy lejana.

El agua cayó en la arena,
 pero la arena era tanta...
 –¡El horizonte tan lejos!–
 ... y siguió la caravana.

Un golpetear de panderos
 que aletea por la estancia.

Olor de claustros hongosos
 y doblar de las campanas,
 porque el cántaro se ha roto
 y está derramada el agua.

II

De la baraja española
 era la carta más guapa:
 rubio caballo de oros;
 toda luz era su estampa.

Ese resabio morisco,
 esa flamenca prestancia;
 ese garbo tan garboso,
 esa majeza tan maja...

Tuve miedo, tuve miedo
 del rey de la barba blanca;
 de las sotas traicioneras,
 del siete y del tres de espadas.

¿Qué ha pasado? ¿Qué ha pasado?
 La baraja esparramada,
 las espadas van crujiendo,

las copas son derramadas.

Los oros bailan, rabiosos,
una loca zarabanda.
Los oros chocan, rechocan,
y los bastos se desgajan.

¿Qué ha pasado? ¿Qué ha pasado?
La mesa está ensangrentada.
¿Y aquel caballo de oros?
Silba viento de metralla...

La noche, negra; con negro
de mil chispas apagadas.
En el silencio rojean
mil chicotazos de balas.

III

Rosario de puntos negros
sobre la pared tan blanca.
Rosario de puntos negros,
negras bocas que clamaban.

Por el espacio de un pecho
está la línea cortada.
Rosario de puntos negros:
en cada punto, una bala.

Vinieron por él de noche
porque de noche callaba.
Vinieron por él de noche,
¡malhaya la noche clara!

Vinieron por él de noche
porque de noche posaba.
Era pájaro de día
y volaba.

Vinieron por él de noche
embozados en las capas.
La luna, color de muerte,
sobre la pared blanqueaba.

El cuarto estaba dormido
y los pasos resonaban.
La luna, color de muerte,
entraba por la ventana.

—“¿A qué me queréis, villanos?
¿A qué me lleváis, cizaña?
¡Dejadme con mis cantares,
conchillas de oro y de nácar!”

Lo arrastraron hacia el patio,
contra la pared tan blanca.
Tembló la ametralladora;
brotó fuego, encabritada.

Por el espacio de un pecho
está la línea cortada.
Rosario de puntos negros
sobre la pared tan blanca.

La luna, color de muerte,
sobre la cara blanqueaba
y sobre cinco claveles
que en el pecho marchitaban.

IV

Entre las plumas del viento
llegan doce campanadas.
Son doce perros de miedo
que me muerden las entrañas.

¿Se vinieron a caballo?
¿Iban ceñidas espadas?
Nada sé. Yo nada he visto:
la noche es muy apretada.

¡Que te matan, Federico!
¡Federico, que te matan!
La noche tiene una herida
y por ella se desangra.

La noche, roja de sangre,
 ¡Federico, que te matan!
 ¡Que te acechan sin puñales!
 ¡Que te matan con metralla!

V

El espejo se ha quebrado;
 le troncharon la garganta.
 Mas –¡silencio!– va cantando
 y florecen esperanzas.

Cantando va sus cantares.
 Es una cinta de plata
 que derrama luz de coplas
 por esos cielos de España.

En la primera parte García Lorca está metaforizado en un cántaro que se rompe, mientras que el agua derramada es la obra del poeta o su inspiración que se desparrama por la arena, en clara alusión al fusilamiento del poeta. La segunda parte es una ingeniosa alegoría de España como baraja de cartas de las cuales Federico es el caballo de oros, cuyos atributos son la “flamenca prestancia”, el “garbo” y la “majeza”, es decir, los rasgos característicos del tipo popular andaluz o incluso castellano y, cómo no, del gitano. La tercera es una imitación en toda regla de varios poemas del *Romancero gitano*, y en ella, en vez de ser Antoñito el Camborio el que sucumbe, es el propio García Lorca. La imaginería, los símbolos de la luna y los claveles, el uso de la anáfora y la repetición de octosílabos a manera de estribillo hacen pensar en el “Romance de la luna, luna”, en el “Romance sonámbulo” y en “Muerte de Antoñito el Camborio”. A éste último recuerda la cuarta parte, en que Calamaro invoca a García Lorca de igual manera que la voz poética del poema del Camborio. La quinta parte, muy breve, en fin, presenta a un

Federico ya muerto sobrevolando España como si fuera un ángel, figura que ha venido siendo habitual relacionar con la imagen de García Lorca. Hasta aquí los textos de 1937.³⁵⁵

1938 y 1939 van a ser testigos de una merma en la cantidad de artículos sobre el granadino al mismo tiempo que aumenta la publicación de homenajes en verso, hasta tal punto que para 1939 no he podido encontrar ningún texto en prosa publicado por un argentino en la prensa diaria, mientras que abundan las muestras líricas. Estas últimas, si bien dan muestra cabal de la solidaridad que sentían muchos intelectuales porteños por García Lorca y “su” España, no añaden nada nuevo al estudio de la percepción de la imagen del poeta en textos periodísticos escritos por argentinos. Por tanto, he de ceñirme ahora a los pocos textos en prosa publicados en 1938, que sí ofrecen nuevas perspectivas sobre García Lorca. Sin ninguna duda, el texto más explosivo escrito por un argentino contra Federico estos años es el extensísimo artículo firmado por José E. Assaf y publicado en dos partes y sendos días por *Criterio*³⁵⁶ bajo el título “La verdad sobre García Lorca a propósito de *Doña Rosita la soltera*”. El texto, que intenta pasar por

³⁵⁵ Existe un texto de Raúl González Tuñón de 1937 que, si bien no está relacionado con el propósito del presente capítulo, es importante porque da una imagen de Lola Membrives poco conocida, como se puede comprobar en el siguiente párrafo:

Lola Membrives..., ¡realizando funciones en honor de los “héroes” de Toledo y a beneficio de Falange! Lola Membrives, que explotó el asesinato de García Lorca reprisando sus obras, ¡finalizó la última temporada con una función en honor y beneficio de Falange Española de Buenos Aires! La Sociedad de Autores Españoles debe retirar su repertorio a esta gente.

Con el título de “La Argentina vive y piensa en España”, fue publicado en *Ayuda. Seminario de la Solidaridad*, 16 de mayo de 1937, p. 2.

³⁵⁶ *Criterio* 480, 13 de mayo de 1938, pp. 43-45; y 481, 20 de mayo de 1938, pp. 63-65.

reseña del estreno de *Doña Rosita la soltera* en Buenos Aires, es sobre todo una encendida invectiva de carácter político contra el granadino. La enjundia del artículo requiere que se citen varios de sus párrafos. En primer lugar, Assaf identifica a García Lorca con lo gitano, categoría de la que da una definición bien distinta de las que he estudiado hasta ahora:

En 1933, cuando vino a Buenos Aires, García Lorca ya se había destacado, en las letras españolas, como un buen poeta *gitano*. Todos sabemos qué es lo *gitano* en España: la sentimentalidad de un pueblo pintoresco, generoso y simpático, que se ha ido formando a través de los siglos junto con la complicadísima mezcla racial que empieza en las colonias fenicias y termina con la asimilación de los moriscos. Lo *gitano*, en la literatura y costumbres vernáculas, es el *cante jondo*, los toros, la *verónica*, el *jipío*, la *soleá*, el *tronio* y la *majesa*, la copla, el fandango, la *Luna* y *er Só*. Y su asiento está en Andalucía. [...] Nacido y criado en ese ambiente, identificado hasta cierto punto con él, García Lorca trabajó en su lírica con entusiasmo y fortuna, logrando elevar su dignidad artística al poner los temas populares en un verso más culto.

No se puede pasar por alto el tono veladamente despectivo con que se concibe lo gitano en García Lorca, aunque, hasta aquí, parece que Assaf incluso aprecia el talento lorquiano para transmutar lo popular en culto. Ahora bien, inmediatamente ataca al poeta en los siguientes términos:

Pulsaba bien García la lira guitarrera del sur de España. Tenía intuición y *ángel*. Hubiera llegado a ser un poeta local incluso ilustre, tanto más cuanto que parecía destinado a ennoblecer los cantares de la calle y las canciones del Albaicín. Pero no quiso. Tentado desde un principio por el demonio de triunfar en Madrid, donde los poetas, los músicos, los artistas de toda laya, pintores y faranduleros se reúnen en *peñas* famosas, el hombre –por considerarse un intelectual– traicionó su propia vocación. Cómo fue esto, no resulta difícil conjeturarlo. Su primer librito, *Impresiones y pasajes*, que compuso entre 1917 y 1918, ya lo muestra como un *gitano* no conformista, dado a ponerse por encima de las modalidades de su pueblo. Después de todo, él era un *señorito*, no un hijo de la *chusma*; y, como había leído libros que lo liberaron de *prejuicios*, se consideraba con derecho a *gozar de la vida*. Pero además amaba al pueblo,

y quiso que éste viviera lo mismo que él, sin más anhelos ni preocupaciones que los de satisfacer apetitos primarios. Por aquí, por la sensualidad que ha perdido los frenos al extremo de querer justificarse con el pensamiento de que en los excesos no hay pecado, falló el poeta García Lorca. Y, viviendo en 1918, resultó inevitable que mirara hacia Rusia, donde ya nada era pecado.

Podría seguirse paso a paso el proceso. Del *Libro de poemas* y de *Canciones* el sensualismo pasa a varios romances, del *Romancero gitano*, convertido ya en desaprensiva pornografía, al mismo tiempo que subalterniza su arte poniéndolo al servicio de la rebelión contra el gobierno constituido. El gobierno constituido de entonces (1928) no nos interesa. La monarquía era liberal, pese a los esfuerzos en contrario que se realizaban por aquella época. Pero García Lorca la atacaba con su canto en nombre del liberalismo y se especializaba en dejar de oro y azul a la guardia civil para destruir el orden, y a la Iglesia católica para que no siguiera molestando la fastidiosa moral.

Analicemos este párrafo paso a paso. En primer lugar, al indicar que García Lorca tenía “ángel”, Assaf está sugiriendo que no tenía “duende”. Federico había distinguido muy certeramente los conceptos de “ángel” y “duende” en su conferencia *Juego y teoría del duende*, que había pronunciado en Buenos Aires a finales de 1933. En esa alocución, quedaba claro que la auténtica poesía, la que interesaba a García Lorca, era la que tenía “duende”. De ahí el menosprecio oculto en las líneas de Assaf. Justo después, el periodista ironiza aceptando que Federico podría haber hecho un buen poeta local, pero que su ambición le obligó a alzarse por encima de “las modalidades de su pueblo” porque el granadino era un “señorito”. Contrariando a todos los otros periodistas argentinos que habían venido afirmando durante los últimos dos años que García Lorca se identificaba con su pueblo, el español, Assaf es el primero en atacar abiertamente esta idea. Por otra parte, la visión que ofrece Assaf de Federico es la de un Federico que había mirado “hacia Rusia, donde ya nada era pecado”. En otras palabras, Assaf insinúa que el poeta habría abrazado los credos comunistas, que le habrían hecho amoral. A partir de este

punto del texto, el articulista acusa a García Lorca de haberse rebelado siempre contra el gobierno español constituido, contra la monarquía, contra la guardia civil y contra la iglesia católica; en resumen, la imagen de García Lorca es la de un decantado político que pone su obra al servicio de fines extraartísticos y que no respeta las instituciones supuestamente más “españolas”. Y, no lo pasemos por alto, Assaf le acusa de ser un pornógrafo a través del *Romancero gitano*, que el público veía como su gran obra... La estampa que compone el argentino es claramente la de un autor subversivo, partidario político e indeseable para el orden tradicional establecido. Aún hay más:

Lamentamos mucho poner de manifiesto la superchería. García Lorca es un poeta muelle, modelador y no creador. Si no temiéramos que se nos tomara por suspicaces, añadiríamos que es en realidad afeminado. Lo que ocurre es que sus propagandistas están haciendo pasar los lloriqueos románticos y las explosiones sensuales del personaje por tremendas tragedias. Porque, y eso en su aspecto puramente poético, la labor de García, desprovista casi por completo de potencia, se limita a pulir las metáforas que encuentra hechas para modernizarlas un poco. Es un poeta discreto que acomoda los viejos motivos al gusto del día.

Otros dos improprios: si Assaf acusaba a Federico de pornógrafo, ahora añade el adjetivo “afeminado”. Es este el más temprano texto en que un argentino critica al poeta de afeminamiento, y es muy posible que tras el insulto a su obra se encuentre un ataque a la condición sexual del granadino, ya que dentro del esquema de pensamiento de Assaf esa condición sería un punto más de la supuesta amoralidad de Federico. En segundo lugar, al hablar de “la labor de García”, acortando el apellido del poeta y limitándolo a “García” sin el “Lorca”, se está despersonalizando a Federico hasta reducirlo a un nombre que, por ser tan común, carece de connotación. Esta estrategia de ninguneo es la misma que había usado Buñuel para hablar de la “influencia del García” sobre Salvador

Dalí. Además, lo que otros alababan como talento para reelaborar en culto lo popular es aquí despreciado como falta de originalidad poética de García Lorca. Assaf delata su inclinación política y, por lo tanto, estética, al establecer una comparación entre el granadino y otros autores de la que, obviamente, Federico sale mal parado:

No hay que hacerse ilusiones. Todo lo que sabe hacer García es un romance bonito de cuando en cuando. En saliendo de ahí, no sabe nada. Ahora bien; unos cuantos romances bonitos ¿justifican la aureola de genio teatral y poético de que goza este hombre? ¿No hay en España poetas, escritores y dramaturgos tan infinitamente superiores a García que éste resulta un juglar semianalfabeto en su comparación? ¿Qué significa García Lorca, como artista, ante Benavente, ante Marquina, ante Pemán? [...] *El divino impaciente* de Pemán, uno solo de sus discursos políticos contiene más España, más arte y más meollo –más sangre de la tierra española– que el conjunto íntegro de lo que el poeta gitano haya escrito en su vida.

Como puede observarse, el articulista va desmontando toda la imagen que con anterioridad han ido contruyendo los escritores argentinos propicios a García Lorca: primero, un García Lorca que traiciona a su pueblo; después, la rebelión del poeta ante lo tradicional español; luego, la falta de virilidad española por afeminamiento; el menosprecio a la labor cuajada en *Romancero gitano*, “romance bonito”; y, ahora, el ataque a su imagen de dramaturgo sobresaliente, llevado a cabo mediante la comparación de su teatro con el de Benavente, Marquina y Pemán, tres autores que de una manera u otra habían decantado su opción política del lado de los insurrectos. Así, Assaf neutraliza también el binomio García Lorca-España, apuntando a José María Pemán como más español frente al “poeta gitano”, donde lo gitano ya no es un rasgo de la españolidad. Puestos a modificar la imagen de Federico, Assaf interpreta de este modo el éxito que obtuvo el poeta en Buenos Aires:

Fueron más de dos o tres los periodistas que *decretaron* el éxito de García Lorca en Buenos Aires. Fueron todos los periodistas de la izquierda social e ideológica. [...] A García Lorca no se le ha hecho propaganda porque sea poeta o autor teatral. No se ha gritado que es un genio por eso. Se le ha hecho propaganda porque es un redactor de la revista *Octubre*, un poeta revolucionario, un agitador soviético. Y además, porque la golosina romancesca, sentimental y *gitana* de sus producciones facilita enormemente la tarea de pasar –envuelto en ella como en la Custodia sacrílega y marxista de su calumniosa invención– el poderoso explosivo que hoy incendia a España. [...] hay que tener en cuenta que la gran celebridad literaria fue alcanzada por García Lorca –incluso en su carácter de poeta regional gitano– por razones ajenas a la poesía. Si Lorca no se hubiera incorporado al núcleo de los escritores españoles de izquierda, en el que actúa abiertamente desde hace ya varios años, puede darse por seguro que nosotros jamás hubiéramos oído hablar de él. Los que hayan asistido al estreno de *Doña Rosita la soltera* habrán visto que esa noche la sala del Odeón parecía ser el sitio en que se realizaba un mitin del Frente Popular.

Si bien es cierto que los amigos argentinos de Federico se dividían en dos grupos, los que subrayaban lo apolítico del poeta y los que, por el contrario, insistían en su filiación izquierdista o comunista, Assaf se alinea con estos últimos, claro que para denostar los mismos motivos políticos de los que se enorgullecían los amigos declaradamente izquierdistas de García Lorca. Se acentúa, pues, la percepción del granadino como poeta subersivo adicto a Rusia, y se achaca su éxito a motivos extraliterarios. De entre todos los textos dedicados al poeta por el periodismo argentino en el arco temporal 1936-1939 que he podido consultar es éste el único que es abiertamente violento contra García Lorca.

En conclusión, se puede afirmar que la mayoría de los autores argentinos fomentaron la imagen de un Federico que era la quintaesencia del sentir español, el representante de la voz de su pueblo, el autor gitano, el personaje literario trágicamente creado por sí mismo, el joven que encarnaba los valores de la Segunda República, el alquimista que renovaba los motivos poéticos clásicos para verterlos en moldes nuevos, el

poeta juglar heredero de Lope, el cantor, el dramaturgo de *Bodas de sangre* y el poeta de *Romancero gitano*... En cuanto a su imagen política, hay diversos pareceres, incluso entre los amigos del poeta, y esto se debe a que cada uno interpretaba la visión política de García Lorca en consonancia con sus propias convicciones. Para Pablo Suero, González Tuñón y González Carbalho, el granadino era afín al comunismo. Para otros, la visión lorquiana era la de un ser apolítico. Para Assaf y, seguramente, los demás detractores del poeta éste era un revolucionario peligroso, un pornógrafo y un afeminado. En resumidas cuentas, es importante tener en cuenta la imagen de García Lorca forjada por los argentinos después de su muerte no sólo porque la Argentina había sido el país del triunfo absoluto de su obra, sino también porque de aquella imagen van a perdurar ciertos rasgos hasta nuestros días, especialmente los relacionados con el gitanismo del poeta, su identificación con la España republicana desde 1931 y su puesto de mártir de la guerra y la barbarie fascista. Con la aparición de otras obras mayores como *El público*, *Poeta en Nueva York* y su poesía última o *La casa de Bernarda Alba*, García Lorca no es ya, para el público, simplemente el autor del *Romancero* y de *Bodas de sangre*, aunque en la Argentina (y basta seguir la cartelera porteña de los últimos años) sigue siendo ésta última la obra en que se encarna todo lo que significó el poeta. Aunque al mismo tiempo, no hay que olvidar que, por otro lado, fue en Buenos Aires donde aparecieron los primeros tomos de su *Obra completa* publicados por Losada en 1938, que darían al público porteño una imagen más completa del creador que fue el poeta. Y, al cabo, la imagen que Federico García Lorca dejó impresa en el recuerdo de sus amigos (y

enemigos) argentinos contribuyó de manera decisiva a la percepción general de la vida y obra del poeta.

Conclusión

Que Argentina fue para García Lorca y su obra el espaldarazo definitivo es algo que, después de los capítulos precedentes, parece estar fuera de toda duda. En cuanto a su biografía, ya hemos visto que su paso por Buenos Aires fue toda una sucesión de triunfos, homenajes y tributos. Federico se convierte, en esa ciudad, en un fenómeno de masas, en una estrella como pudieran serlo los actores y actrices de Hollywood. Todo lo que hace o emprende, bien sean sus propios estrenos dramáticos, bien sea recitando, conferenciando, reeditando el *Romancero gitano*, adaptando obras clásicas al moderno teatro, es contemplado por un público extenso e intenso como los pasos que da un genio o una personalidad que estuviera más allá de la crítica y el demérito. Tal es la imagen que, en general, nos da la prensa porteña de esos días: el público estaba ansioso por leer cualquier cosa relacionada con García Lorca, quería saber más sobre su vida, sobre sus ideas, sobre sus aficiones, sobre sus proyectos, pero también sobre su obra, en especial la dramática, que era recibida como la de un escritor de primerísima fama internacional. Quizá no

pueda jamás explicarse del todo cómo se produjo tanto éxito en tan poco tiempo, aunque creo haber contribuido aquí a aclarar y estudiar tal misterio. El Buenos Aires que me recibió en el año 2011, cuando seguía la pista del poeta, era un Buenos Aires todavía comprometido con Federico: me encontré con nada menos que tres reposiciones simultáneas de *Bodas de sangre*; los miembros del personal de la Biblioteca Nacional de la ciudad, que tan satisfactoriamente me asistieron, me hablaban durante horas sobre sus recuerdos, directos o indirectos, del paso de García Lorca; los lugares por donde pasó, tan brevemente, el poeta exhiben con orgullo placas conmemorativas o recuerdos de Federico, desde el Café Tortoni hasta el Hotel Castelar. Las librerías de segunda mano, tan abundantes en Buenos Aires, ofrecían diversas ediciones de prácticamente todas sus obras, mientras que las librerías regulares mostraban, desde lugares privilegiados, las nuevas ediciones, siempre renovadas, de las mismas. Y, al mencionar el nombre del granadino entre cualquier grupo de bonaerenses, era muy difícil no embarcarse en una fervorosa conversación. Y es que no puedo más que concluir que lo que Buenos Aires hizo por García Lorca no es, con ser mucho, solamente el darle éxito, fama e independencia económica. Buenos Aires le convirtió en símbolo, fue el primer paso para la mitificación de Federico, el primer eslabón de una cadena que no ha dejado de crecer con el paso de los años. Desde esta perspectiva, no tengo miedo de afirmar que, tres años antes de su muerte, García Lorca ya se estaba convirtiendo en una leyenda, y ese proceso arranca en Buenos Aires, no con su fusilamiento.

Por otro lado, esa imagen de un poeta comprometido con causas sociales, partidario de la Segunda República española, joven artista que abrazaba un nuevo ideal político y cultural, se afianza en Buenos Aires. Es más, su consolidación se debe a que, gracias a la perspectiva de la distancia respecto del país natal, García Lorca debió sentirse profundamente ligado e identificado con los vaivenes de España. “Andaluz profesional”, le había llamado, con inquina, Borges. Quizá sería más adecuado llamarle, sin rencor, “español esencial”, al menos de la España de 1933-1934. Desde que el poeta declara a la prensa, muy al principio de su estadía porteña, que viene “de torero herido” hasta su labor de adaptación de *La dama boba* de Lope de Vega, pasando por su discurso “al alimón” (otra vez la metáfora tauromáquica) puede entreverse una constante añoranza del país natal. El éxito tan desmesurado, como bien supo ver Eva Franco, y como es patente en las cartas a su familia, quizá le vino algo grande e inesperadamente. No hay que olvidar que García Lorca, a pesar de su gran fama y prestigio en Buenos Aires de escritor internacional, apenas vivió fuera de España durante toda su vida. Primero había viajado a los Estados Unidos y Cuba, y Buenos Aires fue tan sólo su segundo, y último, viaje al extranjero. Por tanto, Federico no había sido lo que se dice un gran viajero, especialmente si le comparamos con amigos suyos como Luis Buñuel o Pablo Neruda. No es extraño, pues, que se aferrara a su imagen de español, hecho que tanto contribuiría a que en la Argentina se le concibiera como espíritu y esencia de valores puramente españoles y a la fijación de su identidad nacional, que luego devendrá en símbolo de la España derrotada en la guerra civil. García Lorca, pues, se convertiría, frente a la mirada argentina, en un

símbolo, primero, y en mito, después, de lo español, al mismo tiempo que fue asimilado a la cultura literaria porteña como una figura propia.

También fue Buenos Aires un doble escenario para Federico. Doble porque, por un lado, fue el terreno donde su teatro halló la perfecta y más comprensiva escena y, por otro, porque el panorama teatral que se encontró en Buenos Aires fue acicate y breve escuela donde pudo experimentar unos modos dramáticos más libres que los que Madrid podía ofrecerle. García Lorca era muy consciente de esto, ya que aseveraba que una obra como *El mal de la juventud*, de Ferdinand Brückner, no podría haberse representado en la capital española sin escándalo. Buenos Aires, una de las grandes capitales del teatro internacional del momento, no sólo le consagraría como uno de sus autores señeros, sino que, junto a Nueva York, le habría mostrado obras que quizá no hubiera conocido de no haber salido de España. Tampoco hay que olvidar que su éxito como dramaturgo lo consigue con su “teatro posible”, esto es, con las obras más comercialmente cercanas al público de su época. ¿Y qué hay de su “teatro imposible”, de *Así que pasen cinco años* y *El público*? Buenos Aires quizá le animara a considerar que ese “teatro imposible” no era allí, al fin y al cabo, tan “imposible”. Se llega a considerar *Así que pasen cinco años* para ser representada por la compañía de Lola Membrives en su nueva temporada de 1934, si bien esta tentativa no llegaría a realizarse. La actriz, siquiera a través de su faceta de mujer de negocios, habría mostrado su interés por dicha pieza, mientras que Pablo Suero, que tanto había hecho por García Lorca y su obra en la Argentina, hablaba sin tapujos sobre *El público* y llegó a afirmar que el teatro “nuevo” inédito de Federico era realmente algo que revolucionaría el arte dramático. Ante tales ánimos, no es extraño que García

Lorca sintiera que, a través de Buenos Aires, su libertad como creador podría haberse acendrado. Y hay que aceptar la posibilidad de que *La casa de Bernarda Alba*, como he indicado con anterioridad, fuera influida por el teatro, más desinhibido, que vio en la ciudad del Plata.

En el plano social, Buenos Aires fue el ámbito ideal para el despliegue de toda la extroversión típica del poeta. García Lorca se divirtió en la ciudad. Y la conquistó. Y viceversa. Fue inmediatamente querido y celebrado por un muy nutrido grupo de escritores, periodistas y gente de teatro, algunos de los cuales se convertirían, como ya he estudiado, en íntimos del granadino. Buenos Aires le depara la que sería una de las amistades indelebles del poeta y una de las comuniones artísticas más intensas de los últimos años de su vida: Pablo Neruda. Es famosa la anécdota que cuenta cómo García Lorca se negaba a escuchar a Neruda recitar su poesía porque alegaba que le “influenziaba”. Pero esto es más que una anécdota. Es probable que el aspecto más telúrico del autor de *Residencia en la tierra* ejerciera algún tipo de impacto en la poesía última del granadino, desde el *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* al *Diván del Tamarit* y los *Sonetos del amor oscuro*. Sea como fuere, ambos proseguirían su amistad en España hasta la muerte de García Lorca. Después de Neruda, es quizá el periodista Pablo Suero el amigo porteño con quien más compartiría Federico. Uno de los artífices del éxito popular del poeta, Suero supo ver los valores de *Bodas de sangre* y calibrar el peso exacto de la obra lorquiana. Fue también uno de los pocos que volvería a ver a Federico en España, y el único del que nos queda constancia que compartió la intimidad familiar del granadino, hecho que dice mucho de la estimación en que le tenía García Lorca,

agradecido sin duda por lo que había significado su apoyo en su carrera como dramaturgo. En fin, todos aquellos escritores que conocieron de cerca a Federico han dejado palabras unánimes de afecto y valoración. Buenos Aires fue, cabe entender, un lugar muy bien compartido de reposo emocional para el poeta.

Y, al cabo, son los escritores porteños algunos de los primeros en denunciar el crimen del fusilamiento del granadino y de explicar la significación del mismo para España, para Argentina y para la literatura en castellano. La muerte de García Lorca afectó tanto a los intelectuales argentinos porque habían sido ellos, incluso más que los españoles, los que habían celebrado a Federico como autor universal. Para ellos no sólo había sido asesinado un gran poeta y dramaturgo, sino que, desde la perspectiva argentina con los ojos puestos en España, con él había muerto una manera de concebir el mundo y una forma de entender la España del futuro, que había tenido en el granadino a uno de sus máximos exponentes. También se cuentan, pues, los autores argentinos entre los primeros en politizar fuertemente la imagen de García Lorca.

Al cabo, y en resumen, Buenos Aires supone la consagración permanente del granadino como autor teatral; le brinda la independencia económica de su familia; le abre las puertas a modernas maneras de entender el teatro; le rodea de un ambiente de escritores e intelectuales que le animan, le estimulan, le celebran y le reconocen hasta el homenaje. Y, sobre todo, Buenos Aires inicia el mito de Federico García Lorca, primero elevándolo al estrellato y, posteriormente, otorgándole la categoría de símbolo. En conclusión, la última etapa de la vida del poeta no podría comprenderse sin esos seis meses en Buenos Aires. Federico habría vuelto, seguramente para asistir al estreno de *La*

casa de Bernarda Alba y quién sabe si para representar su “teatro imposible”. La historia lo trastocaría todo, pero la ciudad del Plata ha mantenido incólume la imagen poderosa del mito de García Lorca.

BIBLIOGRAFÍA

I. Libros y artículos

Anderson, Andrew A. (ed.) *América en un poeta*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía / Fundación Focus-Abengoa, 1999.

–“*El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida: tres dramas expresionistas de García Lorca.*”. *El teatro en España: entre la tradición y la vanguardia*. Ed. Madrid: CSIC, 1992.

Anderson, Andrew A., Maurer, Christopher (eds). *Federico García Lorca. Epistolario completo*. Madrid: Cátedra, 1997.

Armando, Rose Marie. *Teatro argentino contemporáneo*. Buenos Aires: Revista Cultura, 1985.

Ayerza de Castilho, Laura / Felgine, Odile. *Victoria Ocampo. Intimidades de una visionaria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1991.

Blanco Amores de Pagella, Ángela. *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea*. Buenos Aires: Huemul, 1965.

Botana, Helvio. *Los dientes del perro. Memorias*. Buenos Aires: Arturo Peña Lillo, 1985.

Bragaglia, Antón Giulio. *El nuevo teatro argentino. Hipótesis*. Buenos Aires: ROMA-Bs. Aires, 1930.

Bravo Tedin, Miguel E. “García Lorca en Argentina”, *Revista Universidad de San Carlos*, no. 70 (enero-junio 1967), 75-83.

Brückner, Ferdinand. *Pains of Youth*. Bath: Absolute Classics, 1989.

Byrd, Suzanne. “Federico Garcia Lorca: Spain’s Encore in the West. (Spanish Poet’s Relationship to South America)”. *Americas* (English Edition), 50(4), August, 1998, p.16.

Cane, James. “‘Unity for the Defense of Culture’: The AIAPE and the Cultural Politics of Argentine Antifascism, 1935-1943”. *The Hispanic American Historical Review*, 77, no. 3 (Aug., 1997), 443-482.

Castagnino, Raúl H. *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires: Nova, 1963.

–*Literatura dramática argentina. 1717-1967*. Buenos Aires: Pleamar, 1968.

- Castro, Elena. "La colaboración interartística de Lorca y Neruda en *Paloma por dentro*: El ejemplo de la metáfora lineal". *Chasqui*, 37, no. 1 (May, 2008), 89-104.
- Delgado, Maria M. *Federico García Lorca*. Oxon: Routledge, 2008.
- Emiliozzi, Irma, ed. *El 27: Ayala, Bautista, Diego, Lorca... en Buenos Aires. Estudios y documentación inédita*. Valencia: Pre-Textos, 2009.
- Frugoni de Fritzsche, Teresita. *Teatro argentino (1886-1965) primera parte*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1965.
- Gagen, Derek. "Spanish Theatre in the Argentine: Margarita Xirgu's 1937 Tour and the Commemoration of Lorca". *Hispanic Research Journal*, 11 no. 3, (June 2010) 210–26.
- García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*. Madrid: Castalia. 1999.
- Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1986.
- La zapatera prodigiosa*. Valencia: Pre-Textos, 1986.
- Teatro selecto*. Madrid: Escelicer, 1969.
- Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores*. Buenos Aires: Losada, 1965.
- Gibson, Ian. *Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica, 2011.
- Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. Madrid: Debolsillo, 2010.
- Federico García Lorca. A life*. London: Faber & Faber, 1989.
- Girondo, Oliverio. *Obras. Poesía*. Buenos Aires: Losada, 1998.
- Giudice, Gaspare. *Pirandello. A Biography*. London: Oxford UP, 1975.
- González Carbalho, José. *Estampas de Buenos Aires*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1971.
- Pablo Rojas Paz*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1963.
- Vida, obra y muerte de Federico García Lorca*. Santiago de Chile: Ercilla, 1941.

- González Tuñón, Raúl. *La literatura resplandeciente*. Buenos Aires: Boedo-Silbalba, 1976.
- “Pablo y Federico”. *Revista Crisis*. Buenos Aires, 1973.
- Guardia, Alfredo de la. *García Lorca. Persona y creación*. Buenos Aires: Schapire, 1961.
- Lacau, María Hortensia. *Conrado Nalé Roxlo. Entre el ángel y el duende*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1976.
- Lafforgue, Jorge. *Teatro rioplatense (1886-1930)*. Caracas: Ayacucho, 1977.
- Lange, Norah. *Cuadernos de infancia*. Buenos Aires: Losada, 1957.
- *Antes que mueran*. Buenos Aires: Losada, 1944.
- Lapini, Lia. *Il teatro di Bontempelli. Dall'avanguardia al novecentismo*. s.l.: Nuovedizioni Enrico Vallecchi, 1977.
- López Ojeda, Esther. “Lorca y la tragedia griega: el caso concreto de *Bodas de sangre*”. Congreso Internacional “Imagines”, Universidad de La Rioja, Logroño, 22-24 de octubre de 2007, pp. 747-764.
- Loyola, Hernán. *Lorca y Neruda en Buenos Aires (1933-1934). A contra corriente*. Vol. 8, no. 3, (Spring 2011), 1-22.
- Martín Rodríguez, Mariano. “Massimo Bontempelli y la crítica española de entreguerras: nota sobre la recepción de *Nostra Dea* en Madrid (1926)”. *Revista de literatura*, 66 no.131:203-212.
<http://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/147/158>
- Martínez Cuitiño, Luis. “Federico García Lorca y Argentina”, *Ínsula*, XXXIX, no. 448 (marzo 1984), 14.
- Matamoro, Blas. *Genio y figura de Victoria Ocampo*. Buenos Aires: EUDEBA, 1986.
- Medina, Pablo. *Lorca, un andaluz en Buenos Aires. 1933-1934*. Buenos Aires: Manrique Zago y León Goldstein, 1999.
- Meyer, Doris. *Victoria Ocampo. Contra viento y marea*. Buenos Aires: Sudamericana, 1981.

- Miguel, Esther de. *Norah Lange*. Buenos Aires: Planeta, 1991.
- Molinari, Ricardo. *El tabernáculo*. Buenos Aires: Ediciones del Dock, 2001.
- Moncalvillo, Mona. *Edmundo Guibourg. El último bohemio*. Buenos Aires: Celtia, 1983.
- Monner Sans, José María. *Introducción al teatro del siglo XX*. Buenos Aires: Columba, 1954.
 –*Panorama del nuevo teatro*. Buenos Aires: Losada, 1942.
 –“Ensayo sobre el nuevo teatro”, en *La Nación*, Buenos Aires, 4 de febrero de 1934, s. 2 p. 2.
- Mora Guarnido, José. *Federico García Lorca y su mundo*. Buenos Aires: Losada, 1958.
- Morla Lynch, Carlos. *En España con Federico García Lorca*. : Renacimiento, 2008.
- Nalé Roxlo, Conrado. *Amado Villar*. Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1962.
- Neruda, Pablo. *El fin del viaje. Obra póstuma*. Barcelona: Seix Barral, 1982.
 –*Confieso que he vivido*. Buenos Aires: Losada, 1974.
 –*Confieso que he vivido*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- Ocampo, Victoria. *Testimonios. Primera serie 1920-1934*. Buenos Aires: Sur, 1981.
 –*Testimonios. Segunda serie 1937-1940*. Buenos Aires: Sur, 1984.
 –*Autobiografía*. Buenos Aires: Sur, 1979-1984.
- Oliver, María Rosa. *La vida cotidiana*. Buenos Aires: Sudamericana, 1969.
- Omil, Alba. *Frente y perfil de Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Sur, 1980.
- Ordaz, Luis. *El teatro argentino*. Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1971.
 –ed. *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Universitaria de Buenos Aires, 1963.
 –*Historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1982.

–*El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán, 1957.

Palley, Julian. “Archetypal Symbols in *Bodas de sangre*”. *Hispania*, , 50 no.1, Mar., 1967, 74-79.

Pellettieri, Osvaldo. ed. *Dos escenarios. Intercambio teatral entre España y la Argentina*. Buenos Aires: Galerna, 2006.

–*Cien años de teatro argentino (1886-1990) (Del Moreira a Teatro Abierto)*. Buenos Aires: Galerna, 1990.

– (Ed.) *De Lope de Vega a Roberto Cossa. Teatro español, iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna / Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1994.

Pirandello, Luigi. *Cap and Bells*. New York: Manyland Books, 1974.

Pousa, Narciso. *Ricardo E. Molinari*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Requeni, Antonio. *González Carbalho*. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1961.

Rocca, Pablo, Roland, Eduardo. *Lorca y Uruguay. Paisajes, homenajes, polémicas*. Alcalá La Real: Alcalá, 2010.

Salas, Horacio. *Conversaciones con Raúl González Tuñón*. Buenos Aires: La Bastilla, 1975.

Schultz de Mantovani, Fryda. *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Culturales Argentinas, 1979.

Stainton, Leslie. *Lorca, a Dream of Life*. Nueva York: Farrar, Straus, Giroux, 1999.

Steiner, Patricia Owen ed. *Victoria Ocampo. Writer, Feminist, Woman of the World*. Albuquerque: U of New Mexico P, 1999.

Suero, Pablo. *España levanta el puño*. Buenos Aires, 1936.

Tiempo, César. *Manos de obra*. Buenos Aires: Corregidor, 1980.

–*Capturas recomendadas*. Buenos Aires: Librería del Jurista, 1978.

– “Conversaciones con García Lorca en Buenos Aires”. *El Nacional*, 11 de julio de 1957, pp. 1, 6.

–*El teatro soy yo*. Buenos Aires: Anaconda, 1933.

Vázquez, María Esther. *Victoria Ocampo*. Buenos Aires: Planeta, 1991.

Vilches de Frutos, María Francisca. *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945)*. Madrid: Tabapress, 1992.

Villarejo, Pedro. *García Lorca en Buenos Aires. Una resurrección anterior a la muerte*. Buenos Aires: Hispanoamérica, 1986.

Walsh, John K. “A Genesis for García Lorca's *Bodas de sangre*”. *Hispania* 74, no. 2 (May, 1991), 255-261.

Zavala Muniz, Justino. *La cruz de los caminos*. Buenos Aires, Montevideo: Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1933.

II. Periódicos. Diarios y revistas

Acción, La. Rosario. Diario.

Argentina, La. Buenos Aires. Diario.

Argentino, El. La Plata. Diario.

Bandera Argentina. Buenos Aires. Diario.

Capital, La. Rosario. Diario.

Caras y Caretas. Buenos Aires. Revista.

Claridad. ¿?. Revista.

Clarín. Rosario. Diario.

Columna. Buenos Aires. Gaceta.

Correo de Galicia. Buenos Aires. Diario.

Crisol. Buenos Aires. Diario.

Criterio. Buenos Aires. Revista.

Crítica. Buenos Aires. Diario.

Día, El. Buenos Aires. Diario.

Día, El. La Plata. Diario.

Diario, El. Buenos Aires. Diario.

Diario Español. Buenos Aires. Diario.

Fronda, La. Buenos Aires. Diario.

Hogar, El. Buenos Aires. Revista.

Libertad. Buenos Aires. Diario.

Mundo, El. Buenos Aires. Diario.

Mundo Argentino. Buenos Aires. Revista.

Nación, La. Buenos Aires. Diario.

Norte. ¿? Gaceta.

Nosotros. Buenos Aires. Revista.

Noticias Gráficas. Buenos Aires. Diario.

Noticiero Español. Madrid. Gaceta.

Nueva España, La. ¿? Gaceta.

Prensa, La. Buenos Aires. Diario.

Primera Plana. Buenos Aires. Diario.

Pueblo, El. Buenos Aires. Diario.

Razón, La. Buenos Aires. Diario.

República, La. Buenos Aires. Diario.

Sur. Buenos Aires. Revista.

Todo es historia. Rosario. Revista.

Vasto Mundo. Rosario. Revista

Voz Argentina, La. Buenos Aires. Diario.