

LORCA Y SUS ESPECTROS

DELGADO, María M.: *Federico García Lorca*, New York and Abingdon: Routledge, 2008, 245 pp.

Irene Gómez Castellano
 Department of Romance Languages & Literatures
 The University of North Carolina at Chapel Hill

Al final de su nuevo libro, la profesora María M. Delgado ilustra su exhaustiva labor investigadora con una potente metáfora; la del «cazafantasmas» (201) que persigue los distintos espectros en los que se va deshaciendo y recreando el mito del polifacético poeta y dramaturgo Federico García Lorca. Convertido en mártir y en objeto de consumo, pretexto para aniversarios, biografías, viajes, camisetas, películas e innumerables libros, el Lorca de María Delgado se distancia de sus avatares y nos aparece inmerso en una narrativa que teatraliza su figura y que explica la fascinación ejercida por el mito a través del estudio de la dramaturgia lorquiana y de sus representaciones a lo largo del tiempo. *Federico García Lorca* es un estudio de los Lorcas creados a través de sus propias obras y redibujados hasta difuminarse por completo en infinitas versiones, adaptaciones y relecturas.

Como indica la autora, «este libro es un mapa que traza las huellas del espectro de Lorca a través de sus representaciones visuales y dramáticas» (201), y el trazado de lo que Delgado llama la «historia performativa» de la dramaturgia lorquiana no puede separarse del mito del autor (3), en gran parte porque la representación dramática de Lorca, su *performance*, «ha afectado las maneras en las que nos acercamos tanto a Lorca como a su obra» (5). Es por ello que, consecuentemente, antes de comenzar su recorrido por las representaciones e interpretaciones de las obras dramáticas de Lorca, la profesora Delgado las contextualiza en el marco del «mito de Lorca» (11), citando como punto de partida a Buñuel, quien afirmó que «Lorca era su propia obra maestra» (11). La estructura del libro enmarca el análisis de las obras dramáticas de Lorca en un contexto que subraya la formación y deformación que sobre éstas realizan las sombras del mito, ya que «el Lorca-autor y el Lorca-función son una construcción de sucesivas generaciones de lectores cuyas prácticas discursivas han sido formadas por los parámetros históricos, ideológicos y culturales en los que han recibido sus obras» (3).

Dividido en cuatro grandes bloques, *Federico García Lorca* de la investigadora María M. Delgado comienza trazando una biografía de Lorca muy original. Consciente de que «el legado de la dramaturgia lorquiana ha sido oscurecido por el *lorquismo*» (12), Delgado va reconstruyendo la vida de Lorca mano a mano con la reconstrucción del mito, indicando así en la propia práctica de su escritura la imposibilidad de separar al Lorca histórico del Lorca mítico. Del mismo modo, esta primera aproximación biográfica-mítica nos recuerda una de las tesis centrales del libro: es imposible enfrentarse a las obras lorquianas de forma abstracta, sin verse afectado por las

diferentes modalidades que constituyen sus versiones, tanto las de sus obras como las de su vida. Va emergiendo así de este *biopic* la imagen llena de contradicciones de un Lorca mentiroso por poeta (13), dado a los dramones personales y erigido en representante de los oprimidos aunque nacido en una familia rica cuyo apoyo hizo posible su dedicación plena a la escritura (13-4). Un Lorca teñido de aire flamenco por sus sucesivos lectores, hasta el punto de tener que protestar él mismo contra la interpretación de toda su poética como gitanística, como prueban gestos simbólicos como borrar las referencias andaluzas en la primera página del manuscrito de *Bernarda Alba* (16). A pesar de estos intentos de Lorca de separar su obra del contexto andaluz, en la práctica, el mito de Lorca está contaminado de nacionalismo, ya que Lorca ha acabado siendo percibido como «el poeta nacional» de diferentes culturas. Como explica la autora, Lorca ha sido reapropiado sucesivamente por diferentes tradiciones nacionales para representar diferentes valores: representa lo español, a los afroamericanos oprimidos de *Poeta en Nueva York*, y hasta la idea del escritor «panamericano» (17-21). También en este capítulo primero sobre la vida y mito de Lorca emerge la narrativa del polémico «Eje Dalí-Lorca»; imágenes de la vida en la Residencia de Estudiantes y de la admiración mutua que Dalí y Lorca se profesaban se suceden como fotogramas para explicar las versiones de su vida que aparecen en el último capítulo, en las que se reescribe este episodio de la vida del poeta (21-6). Del análisis de la intersección entre los sucesos políticos que condujeron al asesinato del poeta por parte de los falangistas y que politizaron el significado del mito y la interpretación de sus obras para siempre (26-33), Delgado pasa a cerrar el primer bloque de su libro hablando del Lorca y de sus críticos; de las diferentes lecturas que se han hecho de sus obras y de cómo estas se ven afectadas decisivamente por la formación del mito (33-6).

El capítulo segundo, dedicado a «The “known” Lorcás» (las obras más conocidas del repertorio dramático de Lorca), podría haber sido un ejercicio de análisis más entre los muchos otros ya existentes, de obras canónicas como *El maleficio de la mariposa*, *Mariana Pineda*, *Yerma*, *Doña Rosita la soltera*, *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba*. Pero lo que distingue la empresa crítica de la profesora Delgado y su originalidad se pone de manifiesto en su metodología; veamos un ejemplo representativo del tipo de estudio puesto en práctica por la autora a través de los subtítulos con los que estructura la sección dedicada a *Bodas de sangre*: «A la búsqueda de un lenguaje escénico para la obra: primeras producciones» (78); «Representaciones *folk*, turismo cultural y canonización» (80); «El ballet de celuloide de Saura» (82); y «*Bodas de sangre* como ópera» (85). En primer lugar, Delgado resume las aportaciones de la crítica a la interpretación de la obra (72-3) y sigue con un análisis personal de su visión de la obra como tragedia, conectada con motivos de la mitología clásica pero también con la escena contemporánea española -en sus conexiones con Valle Inclán, Benavente o Guimerá-, europea -Ibsen, Maeterlinck-, y hasta de la comedia áurea de Lope de Vega y obras semifantásticas como *El caballero de Olmedo*, y sin olvidar enmarcarla dentro de la misma obra de Lorca al compararse el tercer acto de *Bodas* con el bosque mítico de *Así que pasen cinco años* (76-7). La importancia de la música en la obra -que se verá confirmada en su conversión en múltiples ballets (82)- queda también subrayada cuando la profesora María Delgado explica que Lorca escuchaba la cantata número 140 de Bach mientras componía su obra en agosto del 32 (75-6). Después de este estupendo análisis, Delgado pasa a estudiar las producciones más tempranas de *Bodas de sangre* (80-2), revelando en su manejo de fechas, nombres y documentos de difícil acceso la familiaridad de la autora con el mundo de la representación teatral en el siglo xx y lo exhaustivo de su investigación, que recoge a su vez las aportaciones más recientes de los críticos más prestigiosos de Lorca. Es destacable el alcance geográfico de la investigación de la doctora Delgado: su interés abarca no sólo las representaciones en España sino también aquellas en el extranjero (81-2). Delgado va trazando las diferentes tendencias en la escenificación de *Bodas*, con una *flamenquización* inicial (80) que va dando paso a un aire más

mítico y universalizador (81). De este repaso Delgado pasa a detenerse en analizar la hasta ahora más popular versión de *Bodas*, la película *Bodas de sangre* de Carlos Saura, que prescinde del diálogo de Lorca y lo transforma en un ballet fílmico (82-3). De ahí, pasa a analizar la fortuna de *Bodas* como ópera (85). La misma operación que acabo de exponer respecto a *Bodas de sangre* -cuya trayectoria va del análisis de la obra y la síntesis de sus lecturas críticas hasta el estudio de sus adaptaciones a lo largo del siglo xx- se pone en práctica magistralmente para cada una de las obras analizadas en este capítulo, alcanzando en este bloque los momentos más brillantes del libro.

En el capítulo tres, dedicado a los «Lorcas desconocidos», la investigadora María Delgado, emplea la misma metodología al servicio de difundir la dramatización de las consideradas tradicionalmente «obras irrepresentables» de Lorca como *El público*, *Así que pasen cinco años* o *Comedia sin título*. Delgado señala la importancia de reconocer el impacto de estos dramas para reinterpretar la obra de Lorca a pesar del poco impacto que tuvieron inicialmente (121). Aunque la crítica las ha colocado generalmente junto a obras surrealistas como *Un chien andalou* de Buñuel o el poemario *Poeta en Nueva York* del mismo Lorca (122), la profesora María Delgado contextualiza las innovaciones de *El público* y las demás «obras irrepresentables» en otras innovaciones dramáticas dentro de la trayectoria misma de Lorca. Así, analiza los recursos de obras tempranas basadas en formas tradicionales como el guiñol, la pantomima y la *commedia dell'arte* como *Comedieta ideal* o examina la base tradicional de *Teatro de almas*, escrita sobre la tradición del auto sacramental (124).

Otra sección de este capítulo está dedicada al lenguaje fílmico y su importancia en la dramaturgia lorquiana a través de análisis del experimento cinematográfico *Viaje a la luna* y su idioma visual. Como explica la profesora Delgado, «Una parte de las “obras imposibles” de Lorca establece una negociación con el lenguaje cinematográfico» (127). En la sección titulada «Sobre el teatro, la metateatralidad y la dirección» (131), se nos explica que «Lorca se identificaba con el teatro de modos incomprensibles para figuras literarias de su era más maduras como Juan Ramón Jiménez, que veía el teatro como un arte menor» (131), y señala que «la trayectoria de Lorca como director es fundamental para entender las variantes en los borradores de sus obras dramáticas» (132).

La profesora María Delgado coloca el experimento de teatro itinerante La Barraca y la experiencia de Lorca como director de teatro tanto en la España republicana como en Argentina como ejemplos de cómo el teatro de Lorca se construye y se modifica siempre teniendo en cuenta la experiencia real de la puesta en escena (166).

En el capítulo titulado «Antiformas y el teatro imposible», Delgado despliega una importante hipótesis: A pesar de que los críticos han señalado como las obras más representativas de Lorca la trilogía compuesta por *Yerma*, *Bodas de sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, el testimonio de Lorca contradice esta afirmación; para Lorca, *Así que pasen cinco años*, *El público* o la *Comedia sin título* son modos de traspasar los límites permitidos por la escena más tradicional y no ejercicios preparatorios para la trilogía; como bien nos indica la autora, «más que contar historias, estas obras dan prioridad a la experiencia teatral en sí misma» (139), y «señalan un reconocimiento de la relación palpitante y kinética entre el cuerpo vivo en movimiento y su ambiente performativo» (138).

El bloque que cierra *Federico García Lorca* se titula «Lorca's afterlives», y en efecto, aquí culmina el intento de la autora por «trazar una introducción al teatro de Lorca que reconozca las múltiples intersecciones entre la persona y el producto que han modelado la lectura de sus obras» (10). Lorca, el autor -según Gibson- más traducido de España (1), está también presente en canciones, películas, museos e iniciativas políticas y culturales que son analizadas con detalle por la autora en este capítulo. El «fantasma de Lorca» -en palabras de la profesora María Delgado- «continúa encantando la psique nacional de España» (173) y funciona como símbolo de las víctimas de la guerra enterradas, como Lorca, en fosas comunes (173), y como propaganda para la exhumación de dichos cadáveres

promovida por la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (173). En este último capítulo se abandona el teatro como matriz para adentrarse en las representaciones de la muerte de Lorca realizadas por incontables poetas como Neruda, Machado, Cernuda, Alberti, Aleixandre, Hernández, y otros muchos más en la escena poética internacional desde su muerte hasta el presente (175-7). También en pintura, la figura de Lorca es un referente icónico. Como en la poesía, es la muerte de Lorca y no Lorca en sí lo que constituye el foco de atención de estas representaciones visuales -Dalí, por supuesto,- ocupa aquí el lugar más importante (177-80). Las películas sobre Lorca, especialmente los *biopics* de Juan Antonio Bardem *Lorca: la muerte de un poeta* y *La desaparición de García Lorca* de Marcos Zurinaga -con Andy García como protagonista- se centran asimismo en el momento de la muerte y el calvario de Lorca, teñido de martirio cristológico en la imaginería visual favorecida por estos cineastas (180-6). En ambos casos «la obra de Lorca se considera una pista biográfica, un modo de explicar su vida» (183), y es refrescante notar que la autora no cae nunca en esta tentación tan ubicua en las biografías lorquianas. El análisis de las canciones basadas en la poesía de Lorca realizadas por parte de intérpretes tan variopintos como Ana Belén, Camarón de la Isla o The Clash (189-92) son el puente que conduce a la investigadora María Delgado a una visita final a la capital de esta gran corporación cultural que es la marca Lorca: Granada y sus museos y paseos turísticos por los lugares que paseó el poeta, acompañados por *souvenirs* y presididos por la Fundación García Lorca, que vela el culto de todos los *enlorquecidos* (197).

Al tratar de escribir un libro totalizador sobre la dramaturgia y la vida de una figura como García Lorca, los obstáculos emergen desde el primer momento; el estudioso debe refrenar su entusiasmo y recorrer con los lectores el difícil camino que discurre entre la mitificación romántica del mártir y el análisis aséptico de un cadáver -la mera recopilación de datos-. La profesora María Delgado ha recorrido este camino sin caer en la hagiografía ni en la autopsia, y los espectros lorquianos que captura en su fascinante libro emergen con la fuerza del que conoce muy de cerca la extensa bibliografía sobre la dramaturgia de Lorca y del que posee a la vez talento dramático para componer un nuevo retrato del mito que sirve de índice a todos los demás mitos. Es un placer reconocer que el nuevo libro de María Delgado ofrece una síntesis accesible y fiable para el que entra en contacto con Lorca por primera vez, y enormemente enriquecedora para el especialista.