

Secuencia Primera

**FEDERICO GARCÍA LORCA:
UNA FILMOGRAFÍA EN CONSTRUCCIÓN**

A un dios desconocido



Una película de **JAIME CHÁVARRI**
en una producción de **ELÍAS QUEREJETA**

con HÉCTOR ALTERIO, JAVIER ELORRIAGA, M^{ra} ROSA SALGADO, ROSA VALENTY, MERCEDES SAMPIETRO, ÁNGELA MOLINA

PODOPHORA TEO ESCAMILLA MÚSICA LUIS DE PABLO DIRECTOR DE PRODUCCIÓN PRIMITIVO ÁLVAREZ

GUIÓN ELÍAS QUEREJETA y JAIME CHÁVARRI

DIRECTA POR JAIME CHÁVARRI



manga films

Cartel de la película *A un dios desconocido*, dirigida por Jaime Chávarri, España, 1977.

Toma 1. La construcción de la identidad

En reciente pasado, una importante revista internacional¹, solicitaba específicas colaboraciones para un número monográfico cuyo título genérico debía ser “El Teatro de Federico García Lorca en la construcción de la identidad colectiva española”. Se tomarían como base para su temática las aportaciones que el autor había hecho desde su obra dramática a la sociedad que le tocó vivir como también el vacío dejado por su persona desde que ciertos sectores de esa sociedad le convirtieron en víctima en el momento que le tocó morir.

El creciente interés internacional por tan mítica personalidad ha contrastado con las reticencias y entregas parceladas tanto del conocimiento y circunstancias de su asesinato como de la publicación de sus obras menos conocidas o de la representación de su teatro más difícil en el ámbito general de la sociedad española; el régimen franquista no fue nada ajeno a ello por más que desde los años sesenta y no sin ímprobos esfuerzos, determinadas personas y compañías llevaron a las tablas *La zapatera prodigiosa* y las piezas de la trilogía andaluza. De la misma manera, la década posterior permitió, por medio de los grupos independientes, dar a conocer a un público mayoritario la actividad lorquiana como divulgadora de la cultura a través de La Barraca y, con ella, la búsqueda de nuevos espectadores y diferentes espacios de representación.

Estas circunstancias, referidas al teatro, son ampliables a otros diversos aspectos: la vida, la muerte, la obra de Federico ha sido conocida de distinta manera en las diversas partes del mundo. A difundir tales conocimientos, no ha sido ajeno “el cine” y desde épocas más recientes, ampliando la perspectiva técnica, lo que comúnmente hoy denominamos “el audiovisual”. En efecto, las cinematografías europeas o americanas, con preferencia, aunque no las únicas, han tomado la obra, y muy excepcionalmente la vida, del granadino como tema de sugerente adaptación, sin que debamos entrar todavía en los resultados conseguidos.

1 *Anales de Literatura Española Contemporánea*, vol. 33, Issue 2, 2008.

Por nuestra parte, desde la pasada década de los ochenta nos interesamos por la representación de la vida y la obra de Lorca en la pantalla en el volumen *García Lorca y el cine. Lienzo de plata para un viaje a la luna*²; cinco años después, con motivo del cincuentenario de su fusilamiento, la revisión de materiales y su puesta al día convirtió aquella publicación en *Federico García Lorca / Cine. El cine en su obra, su obra en el cine*³, edición no venal financiada por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía con destino a bibliotecas andaluzas.

Tanto en un libro como en otro, revisamos la influencia del cinema en la obra lorquiana al tiempo que efectuamos un análisis sobre el tratamiento que la cinematografía española había dado a sus temas ejemplificado en películas que suponían personales adaptaciones de su dramática. Y ello sin olvidarnos de las vicisitudes derivadas del conocimiento de su guión *Viaje a la Luna* (entonces sólo publicado parcialmente en inglés) en una época en la que nadie había podido rodarlo. La filmografía recogida en un último capítulo nos daba una idea, siquiera por aproximación, a los más significativos títulos que el cine internacional y, especialmente, el español había ofrecido de la obra dramática y poética del escritor.

En la revista arriba mencionada, publicamos un ensayo cuyo título pretendía revelar en qué circunstancias, políticas y literarias, tecnológicas y estéticas, se había concebido y recepcionado en España la obra lorquiana: “Filmografía de García Lorca: de agujero negro en el franquismo a constelación del audiovisual contemporáneo”. Los comentarios a las más significativas creaciones nacionales y extranjeras, las circunstancias específicas de cada producción, su convergencia o divergencia con el original, la manipulación de la figura y del contexto biográfico de Federico, entre otras muchas cuestiones, ofrecían una panorámica sobre su mítica figura y su ecuménica obra. La imposibilidad de abarcar una dimensión filmográfica internacional, dadas las características de un artículo, dejaba para mejor ocasión un planteamiento donde el metafórico “zoom” abarcara un gran plano general sin limitaciones espaciotemporales.

2 Edisur. Sevilla. 1982. Prólogo de Miguel García-Posada.

3 Asociación de Escritores Cinematográficos de Andalucía. Sevilla. 1987.

Toma 2. La construcción literaria como sustituta de la ausencia cinematográfica

A Carlos Morla Lynch le aconsejaron, en función de sus notas manuscritas diarias, elaborar un retrato íntimo y sencillo, “un *film* del Federico de todos los días” lo que dio como resultado el libro *En España con Federico García Lorca*⁴. El término utilizado por el autor, *film* (pág. 35) ¿está usado metafóricamente o metonímicamente? En cualquier caso, el barbarismo (todavía en esa época lo era) es incuestionable: la literatura finalmente elaborada por el chileno sobre el entrañable amigo granadino debería tener la dinamicidad, la plasticidad, la realidad de la imagen en la pantalla. No dispone su discurso escrito de un plan preconcebido ya que son “instantáneas” (pág. 36), como la fotografía estática a la que se le ha inyectado la dinamicidad propia de la “viñeta” del cómic en su continuidad por la página dibujada; por si la comparación todavía no fuera suficiente, repite el autor, quiere dar “de él una estampa fiel, precisa cuando no asumen las proporciones de un *film*” en “toda su verdad gráfica” (pág. 36). ¿Sería exceso de celo por nuestra parte entender que lo que Morla hubiera querido tener era una cámara cinematográfica para filmar continuamente a Federico en cuerpo y en espíritu y que, consecuentemente, el libro que se dispone a redactar es mero factor vicario a la fuerza reducido a palabras y más palabras donde debiera haber imágenes y más imágenes?.

No es ningún efecto melodramático rasgarse las vestiduras al comprobar, listado en mano, que la presencia de Federico ante una cámara cinematográfica de su tiempo no sobrepasan dos minutos de proyección en pantalla; sus imágenes en África, con La Barraca, junto a su amigo Amorim se quedan en “instantáneas” dinámicas que no llegan a ser “secuencias”.

¿Cómo es posible que la figura pública de Federico, presente en tantas celebraciones culturales madrileñas, granadinas, en tantas interpretaciones al piano, o la más íntima, doméstica, con sus amigos, desde Buñuel a Dalí, en la “Resi”, desde Morla a Marañón, en sus casas, no suscitara la filmación de reportajes domésticos en reuniones familiares, en lecturas privadas de su obra, y en tantos y tantos eventos en los que Lorca intervino? ¡Lástima que entre los filmados del 27 por Juan Guerrero Ruiz, como Salinas o Cernuda, en el madrileño Paseo de Recoletos o en el Alcázar sevillano no estuviera Federico! ¡Lástima que entre los asistentes a la cita de Giménez Caballero en la terraza de su casa no estuviera Federico para tener una imagen más de él en ese do-

4 Para esta cita y posteriores: edición de Renacimiento, Sevilla. 2008.

cumento cinematográfico titulado *Noticiero del Cine-club!* Sí, en ese *Cine-club Español* (o de *La Gaceta Literaria*) en cuya quinta sesión, denominada “Oriente y Occidente” (15 de abril de 1928), nuestro poeta recitó en el Palacio de la Prensa su “Romance de Thamar y Amnón” y “Oda a Salvador Dalí”.

Mantenemos la esperanza de que la imagen cinematográfica de Lorca no haya quedado reducida a los instantes antes señalados. En la época de la Pathe Baby de 9.5 mm, en la época transicional del mudo al sonoro, cuando el inventor norteamericano Lee de Forets filmaba con su sistema Phonofilm a Ramón Gómez de la Serna, en la original pieza maestra *El orador*, o a Primo de Rivera en documento político con su exacerbada elocuencia, en la etapa en la que Ricardo Urgoiti recibía en su *Cine-club Proa-Filmófono* a tantas personalidades, incluidos Morla y Lorca (asistentes el 3 de diciembre de 1932 a las proyecciones del film de Cocteau *La sangre de un poeta* y la de R. Livet *La mort d'un ruisseau*) no parece que una cámara de aficionado o de profesional plasmara en celuloide tales acontecimientos en los que participaban semejantes notables. Esa cámara que hubiera captado las palabras del chileno sobre su amigo francés (“resbaladizo como un pez” y “sensible al aplauso”, 311), y su opinión sobre las películas vanguardistas o modernistas (a las que “resulta ocioso buscarle esclarecimiento”) además de la respuesta de Federico sobre el particular:

–Si te las explican te quedas aún más en ayunas que antes. Y esto es lo grande que tienen estas producciones. La ninguna responsabilidad que asumen pueden ser buenas o malas, bellas u horrendas, lógicas o absurdas..., es igual... El autor se contenta con que las interprete a su antojo cada cual. Peor para quien no las entiende de ninguna manera. ¡Allá ellos! (312)

A lo que Carlos apostilla con el siguiente disyunto:

“–¡Que lo expliquen los que aplauden!, grita una voz.
–¡Que se marchen los que no son capaces de comprenderlo!, responde otra”.

Esa misma cámara cinematográfica que hubiera filmado al embajador de Chile (octubre de 1931) tomando partido en la proyección, sufriendo, gritando, murmurando, junto a sus pasivos y atentos compañeros de butaca, de manera que, a la salida, Federico puede decirle a Carlos: “Oye tú... Cada vez que vayas con el embajador al cine, no se te olvide que yo quiero ir contigo” (135).

También, cuando ambos asisten al madrileño Palacio de la Prensa (donde se habían proyectado las películas correspondientes a la tercera etapa del Cineclub Español) para ver en sesión privada (22 de noviembre de 1931) *La edad de oro*, de Buñuel, Morla comenta a Lorca la escena de la vaca acostada en la cama al observar en ella oportuna combinación de absurdo y ternura. Federico le declara que el film “contiene cosas magníficas” y con respecto a la situación del animal le responde “con un ribete de ironía”:

“–No me extraña, que, como eres un individuo de alma grande, comprendas que se pueda atender en esa forma a un bicho de estos, para que se entere alguna vez de lo que es dormir en una cama” (159).

También los dos amigos asistieron, junto a Isabel Dato, a la proyección de *Yo quiero que me lleven a Hollywood*, dirigida por Edgar Neville. Posiblemente, la opinión de Lorca no diferiría mucho de quien la recoge, dada la estrecha relación de ambos con el director y con el actor Santiago Ontañón: la ausencia de elevado presupuesto se suple con el ingenio de quien la filma y la gracia espontánea de quien la interpreta.

Y unos días después (21 de junio 1932) en casa de los Morla se celebra una fiesta a la que acuden los Altolaguirre, los Salinas, los Neville, junto a Ontañón, Cernuda, Pittaluga, etc.; representan sketch donde la improvisación compite con la profesionalidad de estos “artistas” aficionados. En el comedor se combina la representación con el cambio de vestuario: la esposa de Edgar y él mismo, Santiago y Federico. Unos y otros escenifican canciones, parodian a los Quintero, combinan madrileñismo y modernidad. Neville improvisa temas y más temas de su inmenso repertorio; Ontañón provoca la risa general diciendo barbaridades con absoluta seriedad y los ojos bizcos mientras que Lorca “está espléndido en sus imitaciones de teatro ruso; y luego en la interpretación de un señorito andaluz, enamorado, galante y cursi, con los guantes puestos y otro par en la mano” (272). Entre los espectadores, el catedrático Pedro Salinas “hecho un chiquillo, bate palmas”.

Ya en otra ocasión, en la misma casa, tras la lectura de *Así que pasen cinco años* (28 de octubre 1931) los dos “actores” principales, la pareja habitual para estas improvisaciones domésticas, Ontañón-Lorca, habían representado una variante de comedia benaventina a la que titularon “Charla de un abuelito con su nieta Conchita” para escenificar seguidamente “Contemplación de un naufragio desde la costa por una madre y su hijo, conforme a un film antiguo”; según el cronista “indescriptibles de ironía y de gracia imitativa” (144).

Y en otra representación semejante (enero de 1933), ante la presencia, entre otros, de Américo Castro, Ignacio Sánchez Mejías, Marcelle Auclair, para animar ante las graves situaciones sociales, Lorca y Ontañón, una vez más, se lanzan al ruedo para representar una parodia de ópera italiana y componer, con música de piano al fondo, un romántico dúo de amor en un parque frente a un palacio blanco. La voz de Federico advierte a los espectadores: –No olvidarse que hay una luna llena en el cielo (319).

¿Dónde estaba la cámara de aficionado o profesional que podría haber inmortalizado tantos momentos? A falta de ella, el libro *En España con Federico García Lorca* se ofrece como “guión literario” de hipotético “film” cuya “puesta en escena” e “iconografía” corresponde crearla al lector interesado o, en su defecto, buscarla en la ficción audiovisual que tiene como sujeto, activo o pasivo, presente o ausente, al poeta granadino y como objeto, adaptado o metaforizado, tanto su obra poética como su obra dramática.

Toma 3. Una construcción “sin fin”

El granadino Patronato García Lorca quiere con este trabajo efectuar una aproximación a la filmografía referida a la persona y a la obra de Federico no sólo en el ámbito de la producción cinematográfica y televisiva sino, ya en los comienzos del siglo XXI, en el más complejo del audiovisual. En efecto, las nuevas tecnologías de la información y la comunicación no son ajenas a la difusión de la imagen (en el más amplio sentido del término) del poeta ni de su obra porque, consecuentemente, permiten nuevas formas de abordarlas, recrearlas, producirlas, emitirlas y consumirlas desde la pantalla tradicional hasta la más personalizada de un ordenador o un móvil.

A su vez, la gran herramienta que es Internet supone un excelente recurso para investigar cuanto en la red pueda haber sobre Lorca, desde iconografía, conocida o desconocida, hasta opiniones, solventes o rastreras, que tanto satisfacen como abochornan. En este sentido, situar en el buscador los apellidos del poeta supone obtener millones de respuestas en muy breve tiempo pero donde habrá que separar no sólo el grano de la paja sino lo que no llega a ser ni una cosa ni otra; nada más ilusionante que encontrar, por poner un ejemplo, un “documental” titulado *Biografía de FGL* y, tras su visión, sentir la desmoralización que acarrea una sucesión de imágenes conocidas cuyos intertítulos están plagados de faltas de ortografía o de incongruencias y disparates sobre el personaje.

La primera actuación al iniciar esta investigación ha sido contrastar la filmografía recogida en nuestras publicaciones anteriores y, al tiempo, efectuar un nuevo trabajo de campo que compruebe lo ofrecido por la red internáutica. En ésta, la proliferación de documentos sitúa en niveles semejantes lo grande y lo pequeño, lo importante y lo accesorio, el largometraje profesional con el documental amateur, el programa televisivo elaborado con presupuesto y rigor como el spot anónimo concebido sin conocimiento ni criterio.

Hechas estas consideraciones, la filmografía de Federico García Lorca merece una aproximación y, al tiempo, sin que parezca contradicción, un distanciamiento. Este ha sido nuestro proceder. Del mismo modo, con la organización y análisis de estos materiales pretendemos conseguir sólo un punto de llegada... provisional. Entendemos que la estructuración de esta filmografía debe mantenerse “en construcción” y en continua re-elaboración tanto por los nuevos materiales creados o por crear como por los viejos que, perdidos o ignorados, vuelven a ver la luz al amparo de las nuevas tecnologías.

En capítulo posterior, encontrará el lector una antología de títulos que hemos seleccionado y comentado. Responden a “biografías”, generales o parciales, de la vida de Federico con sus variantes de “personaje protagonista” o “personaje ausente”; a adaptaciones de su obra poética o dramática en sus variantes “convergentes” o “divergentes”, en sus modalidades españolas o extranjeras; en algún caso, efectuamos un análisis de la propia obra lorquina (*La casa de Bernarda Alba*) como antecedente de su adaptación y en otro documentamos las circunstancias de la producción y estreno de la película por cuanto se constituyó en el primer homenaje que la cinematografía argentina tributó al poeta entonces recientemente fusilado (*Bodas de sangre*).

El listado de audiovisuales (largometrajes, cortometrajes, documentales, programas de televisión en mil y un formato, adaptaciones, visualizaciones, etc., etc.) vinculados o referidos a la vida y a la obra lorquina ha sido organizado en tres apartados bien diferentes tal como establecemos en capítulos posteriores:

a) Producciones agrupadas en orden cronológico. Incluye todo tipo de obras audiovisuales independientemente de su formato, nacionalidad, duración, etc. Permitirá conocer en qué años o épocas la obra lorquina ha despertado el interés de cineastas o realizadores.

Observamos que en las décadas de los 50, 60 y 70 la progresiva popularización de la televisión ha ampliado la oferta en relación al personaje y su obra.

Del mismo modo, parece evidente que la conmemoración de un aniversario, cincuentenario, centenario, etc. (1986, 1998, etc.) fomenta la producción de materiales cinematográficos, televisivos y, con las nuevas tecnologías, la videocreación y sus derivados.

En España, la llegada de la democracia supuso abrir la puerta, es decir, cerrar la censura, para un mejor conocimiento de la biografía y de la muerte del poeta.

b) Producciones agrupadas por países productores. Permitirá conocer qué naciones, nacionalidades, cinematografías, etc., se han interesado por la obra lorquina independientemente de que sean productoras cinematográficas o televisivas. En tal sentido llaman la atención tanto las tempranas producciones de las televisiones europeas como el interés de cinematografías orientales con culturas propias por la poética y la dramaturgia lorquina.

c) Producciones relacionadas con la biografía del autor o con cada una de sus correspondientes piezas literarias transformadas en obras audiovisuales. Permite conocer la aproximación efectuada por el cine o la televisión sobre la biografía de Federico tanto intentando mantener la verosimilitud histórica como ficcionalizando momentos de su vida o el modo de llevar a cabo su prendimiento y posterior fusilamiento.

d) En paralelo con estos apartados, otros, de tipo generalista, nos llevarán a conocer los condicionamientos y circunstancias que concurrieron en la Generación del 27, la relación amistosa o no entre sus miembros, los momentos políticos, artísticos y bélicos, incluidos la guerra civil y la emigración, como otras circunstancias de muy diversa índole que condicionaron, en su favor o en su contra, la vida y la obra de sus componentes.

El repaso a estos listados permite comprobar ciertas evidencias y formularse algunas preguntas. Valgan cuatro ejemplos.

Primero: entre el estreno de la argentina *Bodas de sangre*, en 1938, y la emisión de las primeras producciones, entre 1956/1957, en la Unión Soviética, Polonia o Alemania Oriental ¿no hay ninguna obra relacionada, vinculada, basada en la vida, en la obra de Federico?

Segundo: películas y series de televisión, especialmente españolas y, circunstancialmente, fruto de coproducciones han tenido como punto de partida para documentación y redacción de guiones las investigaciones de Ian Gibson, desde su primera publicación en Ruedo Ibérico de *La represión nacionalista en Granada y el asesinato de García Lorca*, hasta su infatigable conocimiento de datos y detalles, de aspectos de la vida y milagros de su personaje predilecto.

Tercero: las nuevas tecnologías propias de finales del siglo XX y el manejo que de ellas se hace han ensanchado esta filmografía al tomar la poética lorquiana como motivo de inspiración y lógica transformación en elocuente iconografía capaz de traducir y transformar en imágenes cuanto dice y sugiere la palabra del poeta. Valga como ejemplo *Viaje a la Luna* pensada y escrita para cinematográfico lenguaje del mudo pero resuelta contemporáneamente con tecnología audiovisual en imagen y sonido. Es evidente que se trata de un hecho general aplicable a cualquier escritor pero la imaginería resultante de buena parte del material con tal procedencia lo demuestra también respecto a nuestro autor.

Cuarto: no acabamos de entender, repasando la filmografía y contando con las excepciones de rigor, cómo el cinematógrafo de siempre, la televisión contemporánea, la videocreación de los últimos tiempos no han plasmado en imágenes y han convertido en film, tan semejantes como distintos, textos “cinematográficos” titulados genéricamente “diálogos” (“Diálogo con Luis Buñuel”, “Diálogo mudo de los cartujos”, “Diálogo de los caracoles”, etc.) así como el teatro breve con sus variantes (“El paseo de Buster Keaton”) junto a otros ejemplos semejantes (“Muerte de la madre de Charlot”). Una golondrina no hace verano, según recoge el refranero; lo que reclamamos, en tal sentido, es “el verano”.

Hemos titulado este volumen “Una filmografía en construcción” queriendo indicar con ello su sentido “dinámico” y su continuado “movimiento”; por entender que el último film anotado nunca será el último, sustituimos el tradicional “fin” por el juanramoniano y valdelomariano “sin fin”.