

De la mano de Federico

Lluís Pasqual



arpa

2^a
edición

DE LA MANO DE FEDERICO

© Lluís Pasqual Sánchez, 2016
© de esta edición: Arpa y Alfil Editores, S. L.

Deu i Mata, 127, 1er – 08029 Barcelona
www.arpaeditores.com

© de la fotografía de la cubierta:
Fundación Federico García Lorca, Madrid
Fotografía de la cubierta: Federico García Lorca,
por Luis Buñuel, 1925.

Primera edición: marzo de 2016
Segunda edición: marzo de 2016

E-ISBN: 978-84-16601-18-9
Depósito legal: B.2349-2016

Diseño de cubierta: Estudi Purpurink

Reservados todos los derechos.
Ninguna parte de esta publicación
puede ser reproducida, almacenada o transmitida
por ningún medio sin permiso del editor.

DE LA MANO DE FEDERICO

Lluís Pasqual

arpa editores

A Gonzalo, con un amor infinito

Poesía es la unión de dos palabras que uno nunca supuso que pudieran juntarse y que forman algo así como un misterio.
F. G. L.

Como no me he preocupado de nacer, no me preocupo de morir.
F. G. L.

On n'est pas artiste sans qu'un grand malheur s'en soit mêlé.
JEAN GENET

A MODO DE INTRODUCCIÓN

A mi madre le gustaba cantar y, a mi hermana y a mí, de niños, nos cantaba y nos enseñaba canciones en catalán o en andaluz. Entre esas canciones estaban “Los cuatro muleros”, “Los peregrinitos” o “Los mozos de Monleón”, sin que ella supiera que me estaba cantando a Federico García Lorca, ni tampoco yo, por supuesto. Mi relación con el poeta se pierde, pues, en mi personal noche de los tiempos. Después llegaron a nuestra casa unos discos, que compró mi padre, donde varios actores recitaban, entre otros poetas, a Lorca, y que yo escuchaba durante horas. Más tarde, hacia los doce años, empecé a leer su poesía, y a los catorce su teatro.

Al igual que cuando uno se enamora por primera vez se está enamorando de alguien y del amor al mismo tiempo, García Lorca era para mí «el autor» y la Literatura: el descubrimiento de la compañía espiritual y de la capacidad de aventura que encierra un libro. Aunque leía a otros autores, la sensación de extraña cercanía no era la misma. Tal vez por esa misma cercanía, en algún momento debí de sentir que si uno puede elegir a sus amigos entre los vivos, también lo puede hacer entre los muertos si, como en este caso, sus palabras, que albergan sus emociones más íntimas, te acompañan y te sirven, en algunos momentos de la vida, para darle nombre a las tuyas. Enamorarse del Federico amigo era demasiado fácil y, sobre todo, peligroso. Me he enamorado de otros escritores pero, en algunos casos, con el tiempo ha llegado el desamor, les he dejado yo o me han abandonado ellos. La fascinación que desde el primer momento sentí —y sigo sintiendo— por la escritura de García Lorca me decía que Federico podía acompañarme por lo menos un largo espacio de mi vida, alimentando durante mucho tiempo la cálida sensación de fraternidad que me producía su lectura: amor de hermano. Ahí estaba. Esto iba a ser, mi hermano. Y puestos a pedir, mi gemelo. Un espejo en el que poder mirarme, un reflejo en forma de refugio, mucho más sabio que yo por el hecho de ser poeta, y cuyos pensamientos y emociones se parecían a los míos, o más bien los míos encontraban su libre expresión en la manera como él los contaba.

Sin duda, Freud, como siempre, tendría algo que decir, pero aunque pueda parecerlo, no creo que se trate de algo que merezca ser considerado por un médico de la mente, más allá de la anomalía que supone el grado de locura imprescindible que se necesita para dedicarse al teatro. Tiene que ver con una parte fundamental de mi oficio de director de escena. O, por lo menos, de mi manera de ejercerlo. Al igual que los actores, para interpretar a un personaje, han de acercarse al pensamiento y a los sentimientos de esa otra persona que tendrán que encarnar, a través de métodos, por supuesto, muy distintos —pero todos, en el fondo, parecidos—, mi función, cuando dirijo, es apropiarme del pensamiento del autor para poder explicarlo, transmitir lo que significa y, de alguna manera, suplantarlo. Y al igual que un actor, sé que al canalizar ese pensamiento a través de mi propia naturaleza estoy creando otra naturaleza distinta, una ilusión. Este es el encuentro del director con el autor. Cuando ensayo, ese juego de suplantación es el que me permite entrar en la respiración del texto, o sea la del autor, para poder servirle desde dentro, buscando y encontrando con los actores la emoción que el autor quiso encerrar en cada palabra. Ese no es un ejercicio que haga sólo con Lorca, sino con todos los autores que me he atrevido a poner en

escena. Por supuesto, a veces no sale bien. Nuestras afinidades deciden por encima de nuestra razón e incluso de nuestros sentimientos. Digamos que con Federico todo me resulta más fácil. Las preguntas, las angustias y las alegrías surgen del bosque interior de un poeta cuyos senderos me parece conocer y muchas veces compartir. En cualquier caso, más allá del juego, con Federico comparto muchas preguntas, algunas angustias y alegrías y una casualidad: con cincuenta y tres años de diferencia nacimos el mismo día, un 5 de junio, para bien o para mal bajo el influjo de Géminis. Ahí termina y empieza todo.

Acabo de escribir este último párrafo y me doy cuenta de que lo que he contado tiene un aire vagamente esotérico, o, por lo menos, ambiguo. No lo es en absoluto. La compañía de los poetas, de Federico en este caso, y la práctica del teatro, son para mí un juego gozoso y alegre. A Federico lo he conocido y he intentado contarle a su manera, que al final terminaba siendo la mía. Porque la poesía y el arte, pienso, sirven sobre todo para entenderse mejor uno mismo. Los poetas, al mismo tiempo que construyen su propio mundo, se hallan siempre algunos centímetros más cerca de la realidad que cualquiera de nosotros y nos pueden ayudar a entenderla y a vivirla. Y Federico me ha ayudado y acompañado de muchas maneras. Con su lectura en distintos momentos y circunstancias de mi vida, en las miles de horas de ensayos con actores inmensos o en los desayunos luminosos con Isabel, su hermana pequeña, una mujer inteligente, de una franqueza dura que se transformaba en ternura y calidez en las raras ocasiones en las que dejaba entrar a alguien en el jardín privado de sus recuerdos. Desde aquí le doy infinitas gracias: por el modo en que siempre me acogió y por acudir a todos mis estrenos de un texto de su hermano con una elegante capa azul, que aseguraba nos traía suerte. Y también a Manolo Fernández Montesinos, el sobrino, que desde donde esté seguirá ejerciendo su finísima ironía de andaluz que habitó en medio mundo. Y a Rafael Martínez Nadal, que me abrió también el libro de su memoria, con generoso entusiasmo, y a Pepín Bello, y a muchos, muchísimos otros que me han transmitido sus recuerdos o sus descubrimientos sobre Federico, los hayan escrito o no. He intentado transmitir a los demás lo que he aprendido y lo que me han traspasado. Así lo he vivido hasta ahora. Así lo recuerdo. De un extenso diario, a veces escrito, a veces no, he buscado iluminar algunos momentos que, tal vez, a alguien le pueda agradar compartir.

Conferencia sobre Federico García Lorca en Alejandría. Me preparo lo más concienzudamente posible. Debería ser capaz de «traducir» un poco del pensamiento y algo del alma del poeta a personas de otra cultura, de la que tengo un conocimiento más bien pobre. Leo cuanta poesía árabe soy capaz de encontrar, a poder ser egipcia, buscando referencias que puedan ayudarnos. Siempre, en algún momento, hay una imagen, una cadencia que recuerda un verso de Lorca, a pesar del filtro infranqueable de la traducción. Posiblemente, el verdadero goce y entendimiento de la poesía no puedan prescindir de los sonidos de la lengua en la que ha sido escrita. Cuanto más leo, más me doy cuenta de que hay un poco de Federico en todos, pero que Federico no se parece a nadie. Me lo confirma un grupo de estudiantes que ha llegado casi una hora antes a la conferencia, igual que yo, cuando nos ponemos a hablar de Lorca. Hablan de su poesía como si les perteneciera; de hecho, les pertenece y ellos le prestan sus sonidos que escuchan mis oídos maravillados. He tenido suerte: la conversación con los estudiantes me ha permitido corregir el error a tiempo. Cambio sobre la marcha: no tengo que «traducir» a otra cultura, García Lorca ha cruzado solito la

barrera y les propongo continuar el diálogo en lugar de hacer la conferencia. Me conmueven la claridad y las certezas, sobre todo de las mujeres, cuando hablamos de *Bodas de sangre* o de *La casa de Bernarda Alba*, y me sorprende que varios de los asistentes conozcan los llamados *Sonetos del amor oscuro*. Ante ciertas preguntas, empiezo a hablar del amor y de la sexualidad del poeta hasta donde llegan mis conocimientos y mis convencimientos y se produce un momento de pánico: una docena de asistentes abandona la sala y yo, con una inexplicable torpeza, no entiendo que es por el tema de la homosexualidad y sigo hablando de *El público*, de la pulsión erótica... Me interrumpe un aplauso desmesurado y el director del Instituto Cervantes, más que bañado en sudor, da por terminado el acto agradeciendo la asistencia del público, que se levanta con cierta premura. Algunos chicos se acercan a tenderme la mano y me la estrechan con entusiasmo. Durante la cena, el director me cuenta, divertido, que he tocado el tema «intocable» y que mis palabras, desde el punto de vista egipcio, se han convertido en una especie de mitin de «la causa». Nos da por reír. Terminamos, como no, hablando de Lorca. Una chica me ha preguntado por los grandes temas, los ríos caudalosos que atraviesan la obra de Federico, y yo he utilizado demasiadas palabras para contestarle.

Como voy a pasar diez días en Bogotá, durante el Festival, Fanny Mickey, la directora, me ha pedido que además del recital *La oscura raíz* imparta un taller sobre Lorca con actores colombianos. Mi enfermiza obsesión por la puntualidad hace que me encuentre a las dos de la tarde, una hora antes de la fijada, bajo un sol de justicia, ante la puerta de la Biblioteca Nacional, donde tendrá lugar el taller. Me decido a entrar en busca de sombra: solo está el conserje, un hombre mayor, y me acerco y le digo que soy el que va a dar el taller sobre García Lorca. Ante mi sorpresa, el hombre se levanta de su silla y me abraza emocionado mientras exclama: «¡Don Federico García Lorca! ¡Qué alegría, después de tantos años de leer sus poesías! Cuando se lo cuente a mi familia... Mañana traeré unos libros para que me los firme.» Me quedo callado como un idiota. Él me sigue abrazando, muy emocionado. Y yo no sé cómo decirle que se trata de un error. Los tres días que dura el taller llego a la Biblioteca muerto de vergüenza, y entro aprovechando cualquier descuido del conserje para que no me vea y no se le ocurra llamarme don Federico delante de alguien. No soy capaz de quitarle la ilusión.

Por un problema de última hora, Núria Espert no ha podido venir y no vamos a poder hacer *La oscura raíz*, el recital de poesía y textos de teatro de Lorca que solemos hacer juntos. Pero la gran Fanny inventa una solución: consigue que en menos de 24 horas llegue a Bogotá, desde Montevideo, Estela Medina, primera actriz del Teatro Nacional de Uruguay, alumna y más tarde compañera de Margarita Xirgu, para hacer la parte de Núria y así salvar el espectáculo, que, a esas alturas, ya tiene todas las entradas vendidas. A través de Estela me llegan los recuerdos de Margarita sobre Federico. Pienso en Claudio Arrau cuando contaba, con emoción, que su maestro Martín Krause había sido uno de los últimos discípulos de Liszt y así él había tenido acceso directo al conocimiento de su música, a través de la transmisión directa de su maestro y de las partituras originales, donde aún estaban escritos a lápiz los números para su digitación; como el agua que uno bebe muy cerca de un manantial, aún fresca y con sabor a roca. Es la cadena interna de transmisión de conocimiento, casi secreta, que posee el arte —la pintura, la música, el teatro... — para perpetuarse. Cuando Estela interpreta, reconozco en ella una manera de «decir» el texto,

un perfume en las palabras que, de algún modo, también tenía Alfredo Alcón, quien conoció a Margarita y trabajó con ella. Y ese perfume que adquiere el texto en sus labios nos revela el olor de la Xirgu, que desvela, a su vez, el de Federico. Tengo una gran curiosidad por saber no solo cómo interpretaba, sino cómo ensayaba, cómo dirigía Margarita, a quien Federico había dirigido. Creo haber entendido a Bertolt Brecht (director de escena de gran talento, además del gran escritor que conocemos) a través de los ensayos que contaba Strehler, que había sido su ayudante. Nuestros ensayos, en un aula de una escuela vacía (es Semana Santa) de Bogotá, se tiñen de un clima especial, justamente porque las palabras parecen surgir de un manantial cercano cuya agua hubiéramos compartido. Por eso, desde el primer minuto, se produce un entendimiento, un lenguaje común, como si ya hubiéramos trabajado juntos antes: pertenecemos a la misma familia y ensayamos con una gran libertad y alegría. También es cierto que estábamos en una situación de emergencia, como tantas veces en el teatro: teníamos sólo una semana para preparar el espectáculo y no podíamos entretenernos en demasiados preámbulos. Nos reímos mucho. En los ensayos de un Lorca, que duran habitualmente tres o cuatro veces más que una función, hay que reírse, hay que relajar el espíritu para después poder pedirle una y otra vez la intensidad que sus palabras reclaman. Y a raíz de nuestras risas, hablamos de la risa de Federico. Su «tremenda risa morena», como decía Alexandre. Margarita contaba cómo Federico se reía en cualquier situación, incluso en medio de lo que él mismo llamaba sus «dramones», sobre todo en cuanto notaba, o notaba que notaban, que «se estaba poniendo estupendo», como diría don Ramón. Él mismo rompía con una carcajada alegre y contagiosa, riéndose de sí mismo y desarmando a quien fuera en ese momento su auditorio. Un año antes de morir le contó a un periodista: «*Esta risa de hoy es mi risa de ayer, mi risa de infancia y campo, mi risa silvestre que yo defenderé siempre, siempre hasta que me muera.*»

El texto, por momentos, en boca de Estela, adquiere otros destellos. Llegamos justitos a hacer el espectáculo, que tuvo una magnífica tensión el día del estreno, pero lo hicimos en una sala equivocada. Me recuerdo algo aturdido por la presencia del público, demasiado cercano. Lorca, como la música, necesita ser escuchado a cierta distancia del instrumento, del intérprete, para percibir claro su sonido y lo que ese sonido cuenta. No creo que el público lo notara. Bebieron con fruición nuestras palabras.

Vuelvo de Bogotá con alguna respuesta nueva y montañas de historias... Fue en uno de esos ensayos donde ocurrió un gracioso equívoco que ha pasado a formar parte de las leyendas que acompañan ese magnífico Festival. Por la premura de tiempo y por el cariño y el respeto que me tenía Fanny, ella pidió a su equipo que se pusieran a mi disposición para todo lo que necesitara durante los ensayos. En efecto, un responsable del Festival acudió a las once de la mañana para preguntarme qué necesitaba. En realidad no hacía falta gran cosa y así se lo dije: un cubo con agua y..., por supuesto, dos kilos de harina (para un pan que Estela debía amasar en escena). El señor recibió el encargo con cierta sorpresa. Al cabo de un rato volvió para preguntar si realmente hacían falta dos kilos de harina y para saber cuántos éramos en la compañía. A la respuesta de que éramos tres, la actriz, el regidor y yo, su perplejidad aumentó, ante mi correspondiente asombro. Le dije que si era cuestión de dinero podía adelantarle yo; es más, yo mismo podía ir a comprar la harina sin ningún problema. Ahí empezó a hacer grandes gestos destinados a impedir que yo pudiera salir a la calle y hacerme con la harina. Se fue y regresó al cabo de un cuarto de hora para anunciarnos que para la una había conseguido un kilo, pero que el resto no llegaría hasta la tarde. Resignado, le contesté que de acuerdo, pero le hice notar que no entendía por qué resultaba tan complicado algo aparentemente tan sencillo. Sólo cuando el hombre se dirigía hacia el exterior, a recoger la primera entrega, el primer kilo, se me hizo la luz. Le pregunté qué entendía él por

«harina». A lo cual él, cómplice y sonriente, respondió: «Bueno, pues *harina*, el polvo blanco que piden ustedes los europeos, al llegar a Colombia... Aunque, siendo solo tres, me pareció algo exagerado. Pero como Doña Fanny dijo que todo lo que usted pidiera, pues...» «Pero yo necesito harina de verdad, para amasar pan...» La anécdota corrió por todo el Festival y tuvimos un ensayo lleno de risas. La risa sirve también para evitar ponerse solemne, que es lo primero que hay que evitar para convivir con Lorca.

Cuenta Rafael Alberti, y muchos otros con palabras parecidas, que cuando Federico entraba en una habitación era como si se encendiera un foco, y que cuando se sentaba al piano era como si se encendieran diez focos: se convertía en un imán. Federico era músico, poseía el don privilegiado, y más tarde cultivado, de conocer el esperanto de las emociones, que es la música. No sabemos cómo era su voz, pero en cambio, podemos escuchar la pulsación de sus dedos sobre las teclas del piano en el disco que grabó con La Argentinita de canciones populares armonizadas por él. Federico aprendió a expresarse musicalmente con la guitarra de un familiar, estudió solfeo y piano con maestros como Eduardo Orense, y se adentró en todos los secretos de la música gracias a su profunda amistad con Falla. Para la primera obra «de títeres» de Federico, don Manuel escribió una música que el tiempo ha perdido. Y como un recuerdo vivo, su hermana Isabel me describía la imagen de los dos acudiendo alborozados a recoger en la Oficina Central de Correos de Granada, las últimas partituras de Debussy que al maestro le enviaban desde París. Igual que no se puede hablar de Federico sin hablar de la palabra, lo mismo ocurre con Federico y la música. Porque cuando escribe poesía, teatro, prosa, incluso una carta, la distancia entre el oído y la mano desaparece. Uno de los grandes hitos de la cultura del ser humano consiste en haber podido cifrar el lenguaje de los sonidos; no así las emociones que esconden las palabras. Como un milagro, Federico escribe con alma de poeta y mano de músico, dejando en cada sílaba una nota que corresponde a una emoción, a un «sentir», en una arquitectura donde una palabra busca a otra, como en la música un sonido busca a otro, fruto de la respiración que acompasa la vida.

Decía Isabel: «Empezó a escribir tarde, todos pensábamos que iba para músico. De hecho, sus primeros textos son en prosa y en el libro de nuestro hermano Paco aparece el primer poema que publica el año 1919. Lo que más practicaba, desde pequeño, con pasión, era la música.» Y añadía: «Claro que le gustaba el flamenco, pero tocaba bien Bach, Chopin, Schubert, Falla, Albéniz, Granados, Ravel... la escena de la fiesta de *Bodas de sangre*, que acostumbra a hacerse con música flamenca, en realidad tiene la estructura de la cantata BWV 140 de Bach. La escribió un verano en La Huerta y se pasaba el día escuchando, desde por la mañana, la partita de Bach, hasta que alguien conseguía esconderle el disco por unas horas...»

La música es consustancial a su obra, muchas de sus conferencias tienen como tema la música. Hasta cuando intenta explicar lo que es «el duende» lo hace con un ejemplo musical, describiendo el cante desgarrado por el efecto de la cazalla de la Niña de los Peines. (¿O tal vez «el duende» se produce sólo de una forma inmediata y evidente en la música?) Era un ángel, un ángel musical que producía encantamientos cuando tocaba el piano, y que era capaz de componer hermosas canciones para los espectáculos de La Barraca. Hay mucha música detrás de las palabras de Federico. En su poesía escrita, el amor y la empatía con el flamenco están detrás, entre otros muchos títulos, de *Poemas del cante jondo* o *Romancero gitano*, pero no se trata solo de la

apropiación por su parte de un ritmo, de una melodía o de un arranque, para aplicarlos luego al lenguaje y a la poesía, sino de una comunión a través de la forma musical con el espíritu del cual procede. La música que surge de un grupo, de una etnia generalmente marginada, social y racialmente, atrae poderosamente a Federico. Por su libertad de espíritu, por su verdad. La raíz del canto de los gitanos de grandes ojos rasgados se pasea por una parte de su obra, como también lo hará poderosamente el jazz que tocan y cantan los hermosos muchachos negros de Nueva York, o los irresistibles mulatos del Caribe con su son cubano. Erotismo y música se mezclan en su pasión por lo racial. Aunque casi siempre, como buen Géminis, terminara enamorándose de un rubio.

A Federico hay que intentar leerlo con los ojos y con los oídos. Apoyar el oído en el libro y escuchar su sonido. ¡Cuántas veces hemos encontrado el sentido exacto de una frase siguiendo el ritmo al cual las palabras nos llevaban! Cuán fundamental es encontrar, adivinar el ritmo en su poesía para llegar al conocimiento de sus emociones más íntimas. A su padre y a todos sus tíos les enseñó el abuelo a tocar la guitarra, y los cuatro hermanos García Lorca tomaron clases de piano, entre otros, con un antiguo discípulo de Verdi, aunque sólo Federico y Concha persistieron. Él mismo se dedicó a recorrer los campos en busca de melodías y canciones populares, recuperando sus letras o completándolas. La música acompañaba las veladas de la familia, especialmente el flamenco, del cual era gran amante don Federico, su padre. De entre todos los tíos destacaba tío Luis, a quien Francisco García Lorca, el hermano de Federico, cuatro años más joven, describe en su extraordinario *Federico y su mundo* como un ser «de naturaleza angélica». «Ya de muy niño, con siete u ocho años, tocaba Luis composiciones muy difíciles en un pífano con teclas de cristal que le había comprado su padre, lo que determinó que uno de los parientes ricos de Santa Fe, Teresa Rosales, que tenía tres pianos, regalase uno al pequeño. Un maestro de música venía a Fuente Vaqueros desde Santa Fe una vez por semana a darle clases. Tío Luis conservó esa afición hasta su muerte y no sólo tocaba con una gracia singularísima, como Federico, sino con extraordinaria ejecución.»

Coincidencia de nombres y cifras. Yo también tuve un tío Luis. Heredé su nombre. En realidad no llegó a ser mi tío. Murió en la guerra civil. Pero su ausencia era una fuerte presencia callada y yo lo sentía como mi tío, más que a los demás tíos, a los que conocí. Formó parte de la llamada Quinta del Biberón, miles de muchachos de 17 y 18 años, los últimos enrolados por el ejército republicano, que perecieron casi todos en la más sangrienta batalla que se libró en la guerra civil española: la batalla del Ebro. Era cuatro años mayor que mi padre. Al terminar la guerra, en mi familia, como en muchas familias españolas, añadido a la tristeza del duelo por los muertos se instaló el miedo en forma de silencio. Un silencio de plomo. De plomo era el silencio de mi padre, que no quiso nunca apenarnos con su dolor. Cuando mis padres se casaron, en 1950, mi abuela ya había muerto y mi madre se vio envuelta en ese mismo silencio. Tampoco mi abuelo paterno contó nunca nada. Mi tío muerto en la guerra y la guerra misma eran hechos que nadie nombraba sino para trazar una especie de frontera en el tiempo (antes o después de la guerra), detrás de la cual era mejor no recordar nada. Yo trataba de reconstruir frases y palabras cuyo sentido no llegaba a adivinar. El único testimonio me lo dio un pariente lejano, quien me dijo una vez que mi tío Luis «era un artista». La única imagen que conservamos es una fotografía de la

cabeza, de tamaño natural, dentro de un marco ovalado colgado en el comedor de casa de mis padres; al lado hay otro marco igual, con una fotografía de mi abuela, su madre, a la que tampoco conocí. Los ojos de mi abuela Teresa están llenos de una gran tristeza. Su mirada es lejana. Yo siempre imaginaba que era una foto hecha después de haber conocido la muerte de su hijo. Nadie me lo contó con estas palabras, pero creo que murió de esa misma tristeza que tenían sus ojos. La cara de tío Luis, en cambio, con los ojos profundos y oscuros y una boca carnosa, bella, emana juventud, fuerza. La mirada es algo melancólica, también lejana, pero en contraste con la de mi abuela, él mira lejos, a un futuro que aún no sabe que le van a robar. Ninguno de los dos sonrío. Tienen el aire solemne y misterioso de los retratos antiguos.

La casa de mis padres tenía, en el último piso, un enorme desván de techo muy alto. Era una gran estancia por el centro de la cual pasaba, en su camino hacia el tejado, una amplia chimenea de ladrillo, que arrancaba en la planta baja, en el horno de la panadería de mi familia. Aunque se usaba para almacenar sacos de sal y de azúcar y una gran tinaja que contenía el aceite para todo el año, y a veces, cuando llovía, para tender la ropa —o hasta para acontecimientos extraordinarios, como cuando venía una vecina a hacer jabón—, el desván estaba casi siempre repleto de grandes ramas de pino; allí se almacenaban. Servían para alimentar el fuego del horno. A veces la extensión de ramas alcanzaba hasta un metro de altura. Recordado ahora, parece una de las inquietantes instalaciones que Walter de Maria hacía en Nueva York en los años ochenta. De entre las ramas, de vez en cuando, surgía algún conejo que había viajado con la carga. Al fondo, apoyados contra una pared, un par de grandes armarios y una cómoda. Yo, con siete u ocho años, me escapaba a hurtadillas hasta allí, generalmente disfrazado con algún trapo para abrirme paso a través de las ramas, y simular conquistas en campos ignotos para así poder contemplar los tesoros que contenían estantes y cajones, a los cuales, en principio, no debía tener acceso. No estaba exactamente prohibido, pero eran unos muebles que nadie abría, nunca, como si no existieran, y que nadie nombraba jamás. Uno de ellos tenía que haber sido el armario de tío Luis. Allí encontré una magnífica colección de programas de cine. Camuflado detrás de una lámina enmarcada del mapa de Europa, había un viejo periódico con una foto del gobierno de la Generalitat presidido por Companys en la cárcel, y también un cartel con la efigie de la República, y hasta una bandera republicana escondida dentro de un polvoriento almohadón. Y dos bastones, uno que escondía un espadín que se extraía tirando del puño y otro, metálico, en realidad un arma de fuego, que se accionaba, en este caso, haciendo girar la empuñadura. En el fondo de uno de los armarios descubrí un saco de lona que más tarde supe que se trataba de un petate militar. Dentro, lo que se suponía que eran algunas de las pertenencias de un soldado: una máscara antigás, una bayoneta, una gorra, unas botas, algunas fotos casi borradas por las trazas de barro (una me pareció que era de los cuatro hermanos, tres chicos y una chica); y, al fondo del petate, la mitad de la «chapa» que el soldado llevó entera cuando estaba vivo y ahora, partida, se convertía en distintivo del soldado muerto. ¿Cómo habrían llegado hasta allí? ¿Por qué esos objetos? Cerca del petate, una guitarra sin cuerdas y tres preciosas acuarelas con la firma L.P. Eso era todo de lo que disponía para saber algo de mi tío Luis. Era lo único que tenía para poder imaginar lo que el silencio me ocultaba. Cuando quiero saber o recordar algo de Federico, generalmente acudo, como cuando acudía a aquel armario secreto, a cuatro fuentes: sus cartas, sus dibujos, sus fotos y el libro que dio el mejor testimonio sobre su vida, el de su hermano Paco. La única vez que conseguí que mi padre, después de muchos años de silencio, me hablara un poco de su hermano Luis, de cómo se había sentido huérfano de aquel hermano mayor, su ídolo, su guía, me pareció percibir el mismo dolor, la misma melancolía y el mismo vacío que emana del hermoso libro de Francisco García Lorca, cuatro años menor que su hermano Federico, en *Federico y su mundo*.

En un acto en la Universidad de Buenos Aires me piden que elija dos momentos que puedan definir la personalidad del poeta. ¡Menudo marrón! Por suerte para mí, él mismo dejó escrito muchas veces lo que no era, «*Porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja*», y sí lo que creía ser, «*sino un cuerpo herido que busca las cosas del otro lado*». La verdad es que, pensándolo rápido, hay dos momentos en su obra que se me aparecen como teas encendidas; uno es de *Doña Rosita*: «*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... pero la esperanza me persigue, me ronda, me muerde, como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez.*» La sabiduría popular ha acuñado lo de que «mientras hay vida hay esperanza», pero siguiendo a Federico podríamos afirmar que es la esperanza, el horizonte inalcanzable que la biología nos impone, minuto tras minuto, la que nos genera la vida, en un ciclo de Tántalo hecho de vasos comunicantes. Otra frase es del final del segundo acto de *Yerma*, donde me parece escuchar, como tantas otras veces, la voz del poeta: «*Una cosa es querer con la cabeza y la otra es que el cuerpo, maldito sea el cuerpo, no te responda.*» Federico parece estar todo él en esta frase, pero sobre todo, donde está profunda y jondamente, es en ese «*maldito sea el cuerpo*». En YouTube se encuentra una versión de *Yerma* con María Casares y Alfredo Alcón, dirigida por Margarita Xirgu, donde uno puede escuchar a María diciendo ese pasaje. No he encontrado, y es una pena, la que me estremeció a mí por primera vez en la voz de Núria Espert, en la extraordinaria *Yerma* de Federico/Victor García/Fabià Puigserver. Cada vez que recuerdo el espectáculo, me reafirmo: *Yerma* ya la he visto, la vimos muchos. Nunca podré ponerla en escena. Aquello que el diccionario describe como *insuperable* adquiere pleno sentido para mí con ese recuerdo.

A partir de esas dos frases puedo, de algún modo, hacer una semblanza de Federico. Aunque si han surgido tan rápidamente, si me conmueven de pronto esas dos, ahora, por encima de otras, es sin duda porque, de algún modo, me atañen directamente. Cuando hablamos de lo que nos conmueve de los demás, en realidad, estamos hablando de nosotros mismos. Este es el juego.

Lo mataron, lo asesinaron a conciencia, sabiendo lo que hacían. Luego difundieron que les jodía porque de hecho se habían dado cuenta del error. (Sobre todo porque tuvo una gran repercusión internacional: «Nunca se habrá llorado y protestado tanto en la Tierra entera», escribió Alberti.) Yo no los creo. Tenían mil motivos para querer matarle y que siguiera muerto. Para no arrepentirse ni un segundo. Bajo el aspecto de ser una más de las rencillas pueblerinas que se saldaron con desapariciones y asesinatos en la tremenda confusión de las primeras semanas de la guerra civil —desgraciadamente también tuvo algo de eso—, tenían infinitos motivos para asesinarle. Casi todos se han dicho, Federico representaba todo lo que ellos odiaban: poeta, artista popular, pensador brillante, maricón... les molestaba por todos los flancos. Por eso, cuando alguien se aventura a insinuar posiciones políticas ambiguas o poco definidas por su parte, me gustaría poderle recordar que Federico no solamente fue alguien que defendió por escrito, muchas veces, a los desclasados y a los pobres, sino que además recorrió los pueblos de la península inundándolos de teatro y poesía. Y eso, en la España de los años treinta, era un gesto político significativo. Había escrito en defensa de los gitanos y contra la Guardia Civil y tuvo, además, los

huevos, junto con Falla, de subir por primera vez a esos gitanos al escenario, fundando la Fiesta del flamenco, el primer Concurso de canto jondo (Granada, 1922). Nadie se había atrevido a hacerlo hasta entonces. Los gitanos estaban bien por un rato en las fiestas de los señoritos, y siempre entrando por la puerta de la cocina, pero... ¡en un escenario! Los poderosos lo consideraban hasta un insulto para la ya poco recomendable clase actuarial. El suyo no fue sólo un gesto político, sino revolucionario. Era la primera vez que esa raza maldita por el sistema y por la autoridad pisaba con derecho el mismo espacio que una estrella de la danza, un cantante de ópera o un cuarteto de cuerda.

Sin duda, alguien medianamente leído me respondería que eso formaba parte de cierto «buenismo» de los señoritos de izquierdas, hijos de buena familia que, aunque mantenían las distancias con el comunismo, flirteaban con sus ideas. Me gustaría sobre todo recordarles que Federico era, para ellos, un rival que se había atrevido con una institución muy grande, el gran problema de España: la Iglesia católica. Si para muchos —lo he escuchado hace muy poco de boca de significados políticos— lo sigue siendo ahora, ¿cómo no iba a serlo en 1936 en Granada, según Federico «la ciudad más reaccionaria de España»? A continuación leería el canto tercero del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*: «*No es verdad lo que dicen/ aquí no canta nadie/ ni llora en el rincón/ ni pica las espuelas/ ni espanta la serpiente:/ aquí no quiero más/ que los ojos redondos/ para ver ese cuerpo/ sin posible descanso... Yo quiero que me enseñen/ dónde está la salida/ para este capitán atado por la muerte.*» Y el cuarto canto: «*Porque te has muerto para siempre/ como todos los muertos de la Tierra/ como todos los muertos que se olvidan/ en un montón de perros apagados...*»

No se puede decir más alto ni más claro. Es todo lo contrario a lo que ellos predicaban. Un tiro directo al corazón del dogma que lo sustentaba todo: desde el luto de siete años en *Bernarda Alba*, hasta las cruzadas militares con sus cientos de miles de muertos y desaparecidos. Tenían que apagar esa voz.

Y volvería a leer “Grito hacia Roma” de *Poeta en Nueva York*, que empieza desde el primer verso con una terrible maldición dirigida al jefe de la Iglesia católica, apostólica y romana: «*Manzanas levemente heridas/ por finos espadines de plata/ nubes rasgadas por una mano de coral/ que lleva en el dorso una almendra de fuego/ peces de arsénico como tiburones / tiburones como gotas de llanto para cegar una multitud/ rosas que hieren/ y agujas instaladas en los caños de la sangre/ mundos enemigos y amores cubiertos de gusanos/ caerán sobre ti.*» Maldición que ojalá alcance al hombre vestido de blanco que «*se orina en una deslumbrante paloma/ y escupe carbón machacado/ rodeado de miles de campanillas*» que ignora todo y hasta «*ignora que Cristo puede dar agua todavía*» y que va gritando «*amor, amor, amor, entre el tisú estremecido de ternura,/ paz, paz, paz, entre el tirite de cuchillos y melones de dinamita*».

Este poema estremecedor podría, él sólo, haber firmado su condena. Los dos últimos versos bastaban para que una mano fascista pusiera rúbrica a su asesinato: «*Porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra/ que da sus frutos para todos.*»

Únicamente Pasolini, pienso, con *Saló*, muchos años más tarde conseguirá pronunciar una blasfemia de la misma rotundidad y de la misma imponente belleza. Tenían que apagar esa voz. No estoy diciendo que le matara la Iglesia, ni siquiera que la Iglesia pudiera colaborar con su muerte. Pienso en esa Iglesia dura e intolerante, mucho más dura aún durante la corta duración de la República española, que de la mano de sus retrógrados purpurados celebraban desde los púlpitos la insurrección militar y propiciaban en las gentes un caldo de cultivo con olor a venganza y a muerte (¿no se llamó *cruzada*?), cuando no azuzaban, denunciaban y bendecían las ejecuciones.

Algunos aventuran en voz baja un encuentro de Lorca con José Antonio Primo de Rivera. ¿Por

qué en voz baja? Es más que probable que ese encuentro existiera. Madrid era un pueblo grande y la gente se cruzaba en los cafés, en los teatros, en los cines. ¿Cómo no iban a querer conocerse? Los dos poseían eso que llamamos *carisma*. No puedo deducir si José Antonio tenía luz; Federico, sí. Sabían el uno del otro y es lógico que sintieran curiosidad por medirse en alguna larga conversación, que, sin duda, más de una vez mantuvieron. Él mismo le dijo a Celaya: «*José Antonio. Otro buen chico. ¿Sabes que todos los viernes cenó con él? Solemos salir juntos en un taxi con las cortinillas bajadas, porque ni a él le conviene que le vean conmigo ni a mí me conviene que me vean con él.*» El mismo Celaya dice, en su diario de marzo de 1936, que le pareció una exageración. Yo también lo creo. Esa exageración —o tal vez invención— tenía una excusa sagrada para Federico: la amistad. En realidad, con esta salida de tono intentaba reparar una amistad rota, la de Gabriel Celaya y el intelectual donostiarra José Manuel Aizpurúa, flamante fundador de la Falange en San Sebastián, ambos amigos y amigos a su vez de Federico, que habían dejado de hablarse por motivos ideológicos. Federico creía tanto en la amistad como en la inteligencia: ni por un momento pudo imaginar que se desataría en España la irracionalidad más sanguinaria. El propio Celaya, en 1966, en un comentario muy revelador, escribe: «Federico se reía. Creía que aquello no era más que una travesura de niños. No veía nada detrás. Se reía como de una buena broma. Pero esa risa, esa confianza en que el hombre es siempre humano, ese creer que un amigo, fascista o no, es un amigo, le costó la muerte. Porque fueron unos amigos, amigos que él contaba entre sus mejores, quienes en el último momento resultaron ser ante todo y sobre todo fascistas. No lo fusilaron, no. Se lavaron las manos. Y lo entregaron a quienes iban a fusilarle.»

Aunque a José Antonio le gustara la poesía, y aunque el ideario falangista que representaba estaba todavía muy lejos de la locura de Hitler y de la misma locura en versión opereta de Mussolini, eso no da derecho a decir, como lo han hecho algunos, que Lorca hubiera acabado siendo falangista, por lo que comportaba el falangismo de regeneracionismo y de compromiso social, por lo menos en sus palabras fundacionales. Si José Antonio, u otro falangista cualquiera, hubieran percibido el mínimo interés de Lorca por la Falange, ¿cómo no pudieron evitar su muerte ni siquiera los Rosales, altos mandos falangistas en aquel momento en Granada?

«*A mí no me da asco de mi hijo.*» Quién sabe por qué esta frase del segundo acto de *Yerma*, dicha por Nùria Espert, me llegó al cuerpo como un latigazo. Tal vez porque Nùria es capaz de hacer esos quiebros que exige Lorca, que están en el pulso de su escritura, casi imposibles de reproducir con el texto hablado (el flamenco, por supuesto, lo consigue), cuando las palabras aparentemente más inocentes surgen de una raíz muy honda y adquieren otro relieve, un color inesperado, que sabe a siglos. Me pareció escuchar a todas las madres hablando de sus crías, más allá incluso de la propia humanidad. Los pocos espectáculos que había visto con textos de Lorca me habían dejado siempre un sabor frío y algo antiguo, incluso teniendo en cuenta el fervor que uno le ponía por militancia emocional. Esto era otra cosa. No tenía ni siquiera nada que ver con un disco de Gabriela Ortega que había en casa de mis padres, en el cual recitaba “Preciosa y el aire” (yo siempre había creído que Preciosa no era un nombre hasta que supe que la madre de Gonzalo se llamaba así) que había escuchado hasta rayarlo, y del cual conocía hasta la última entonación, que, por supuesto, me parecía sublime. «*El inglés da a la gitana/ un vaso de tibia leche,/ y una*

copa de ginebra/ que Preciosa no se bebe.»

Como un peregrino, seguí la *Yerma* de Núria Espert/ Víctor García/Fabià Puigserver de ciudad en ciudad cuándo y cómo podía, y cuando llegó a Barcelona la vi muchas veces. Era un espectáculo en estado de gracia. Estaba fascinado. ¿Cómo se podía llegar tan adentro de Federico, y con tanta libertad al mismo tiempo? Del teatro quedan pocas trazas, pero la energía de esa *Yerma* se nota aún en las muchas fotografías que se conservan. El espacio era un milagro de una belleza y una modernidad sofocantes. Peter Brook dijo que la historia de la escenografía se divide en antes y después de la «lona» de *Yerma*. Un planeta donde unos seres desarrollaban el ritual diario de la convivencia alrededor de una pulsión convertida en deseo desesperado: la fertilidad. La lona/planeta creaba formas atávicas y obligaba a los actores a comportarse físicamente según sus reglas y por lo tanto también a interpretar de otra manera. Ahí arriba, las palabras de Lorca sonaban nuevas, cargadas de una poesía también atávica e intensamente lírica. Los trajes eran excepcionales. Puro Fabià Puigserver. Lo que era el espectáculo para los ojos aún se puede intuir a través de alguna imagen. En cambio, sólo la memoria de quienes lo vimos es capaz de devolvernos el escalofrío que producía la interpretación de Núria Espert: una mujer yerma que gritaba, con el derecho a tener un hijo, su propia libertad desde el fondo de su ahogo. Hay muy poca literatura, y no demasiado fiable, que pueda iluminarnos sobre el arte de un actor, en este caso una actriz, en el momento de la interpretación, de la «comunidad» con el público, con todos y, al mismo tiempo, con cada uno de los espectadores. Por eso siempre recurrimos a metáforas que, en este gremio, nos pasamos los unos a los otros. Conozco dos que se acercan un poco a lo que podría ser la intensidad que produce una gran interpretación: una lírica y descriptiva (me la pasó Antoine Vitez, quien me dijo que tampoco era suya): «Los actores son poetas que escriben sobre la arena a la orilla del mar; el destello de esa poesía dura el tiempo que tarda en llegar la próxima ola..., y el poeta seguirá escribiendo.» La segunda es más dramática, más mediterránea, y no recuerdo quién me la pasó: «Algunos actores son como la zarza ardiente de la Biblia: arde pero no se consume.» Las dos se pueden aplicar a Núria Espert.

Yo tengo, de *Yerma*, un recuerdo físico. Un recuerdo de fiebre. Como si en el «planeta» y, por contagio, en la sala, a todos nos hubiera subido la temperatura. Todo eso lo generó la mente de un visionario, un poeta de la puesta en escena: Víctor García, un ser sin método, ni sistema, ni falta que le hacía. Fabià recordaba que al final del primer encuentro con Víctor, en un restaurante, éste le contó su versión de la obra con una servilleta de papel en las manos, que iban creando formas imposibles, mientras le hablaba de la Luna acosada por los sapos, que se consumía por tener un hijo y que vivía rodeada de escarabajos. Al terminar la cena, Fabià corrió a su estudio para volver a leer la obra; se preguntaba si habrían leído la misma... Y reconoció en las palabras de Lorca el imaginario de Víctor donde ese pequeño drama de pueblo se convertía en un grito trágico capaz de traspasar, y así sucedió, cualquier frontera, porque tenía, de principio a fin, el lenguaje brutal de la poesía. El autor, a veces, encuentra al intérprete que le hace subir a cotas insospechadas. (Un gran director de orquesta, Víctor de Sabata, dijo que ciertas respiraciones de María Callas deberían incorporarse a la partitura.) Sucedió así con Núria Espert.

La misma pasión que sentía por Federico empecé a sentirla por ese espectáculo y, por consiguiente, un amor/admiración por los tres seres que lo habían imaginado y hecho posible. Con Víctor García hablé una sola vez, pero recuerdo sobre todo su forma de mirar, una mirada alocada de niño con herida. Algo de eso me pareció volver a ver, años más tarde, en los ojos de Camarón, otra estrella fugaz, como Federico, como Víctor. Creo que no le caí bien. No podía ser de otro modo. De Núria Espert no sabía que iba a ser una amiga del alma, que compartiríamos aventuras teatrales y hasta que estaríamos juntos, gracias a Federico, en un escenario. Aún menos podía

saber que Fabià Puigserver formaría parte de mi vida más íntima en un camino de amor y de teatro que sellaría la muerte dieciocho años después. Amor y muerte, los temas de Federico. Los que nos acompañan, hermano, o, si quieres, de los que estamos hechos. De ese latigazo, «*A mí no me da asco de mi hijo*», arranca uno de los ríos que atraviesan mi vida, que han sido y son mi vida.

Mellama Isabel García Lorca. Quedamos, como siempre, para desayunar. En el camino entre el aeropuerto de Barajas y el teatro María Guerrero se encuentra la casa de Isabel. Cuando regreso de Barcelona, muchas veces hago un alto para verla. Isabel posee una gentileza exquisita y una sinceridad desafiante. Me sirve un desayuno de mantel y cubiertos al que no le falta, como deferencia, el pan con tomate, y celebra siempre, algo asombrada, mi excelente apetito a esa hora de la mañana, mientras ella toma a sorbos una taza de café. En esta ocasión, excepcionalmente, me dice que debería poner en escena una conferencia de su hermano, “Como canta una ciudad de noviembre a noviembre”. Es la primera vez que Isabel me indica un texto, habitualmente sucede al contrario. Por algo será. Si lo dice Isabel lo voy a pensar. Entusiasmada con la idea, empieza a cantar algunas de las canciones populares que Federico interpretaba al piano durante la conferencia, mientras se acompaña con palmas suaves. Luego, lentamente se abre el cajón de los recuerdos del cual surgen tesoros: «Federico era muy simpático. Necesitaba sentirse querido y por eso, y también porque era muy generoso, intentaba complacer a todo el mundo y a todos decía que sí. Era capaz de citarse con tres o cuatro personas al mismo tiempo y a la misma hora. Luego no atendía a ninguna. Cuando se lo recordaba, decía entre risas: «*Si les digo que no, van a pensar: ¡qué estirado! ¡Qué se habrá creído...! En cambio si les digo que sí, aunque luego no vaya, dirán que soy un informal, pero muy simpático!*» De la conferencia pasamos a hablar de sus cartas, de su prosa autobiográfica: «Hay que ir con cuidado con mi hermano porque era un gran fabulador.» «No es que mintiera —me dice, con ternura—, convertía la realidad en otra cosa.» Tiene razón Celaya cuando dice que podía inventarse el título y argumento de una obra que ni había escrito ni pensaba escribir. «¿Te acuerdas del episodio de los arados Bravant?» Y recordamos juntos el episodio; mejor dicho, Isabel recuerda y yo revivo a través de sus palabras lo que conozco, porque Federico lo dejó escrito. Lo cuenta también su hermano Paco: su padre, don Federico, fue el primero en España que importó de Alemania unos arados de acero llamados Bravant, que en los campos propiedad de la familia sustituirían al milenarismo arado romano que seguían usando los campesinos españoles. La primera prueba de rotura con el nuevo arado se hizo en presencia de todos los familiares, a los que se añadieron los campesinos con sus mujeres e hijos. Federico cuenta que en su avance, el arado se topó con un escollo, algo duro que estaba bajo la tierra. Pararon a los bueyes y desenterraron un fragmento de lo que podía ser un mosaico romano. Añade que no recuerda bien las inscripciones ni los dibujos, y sin embargo, «*no sé porque me viene a la memoria Dafnis y Cloe*». Isabel estalla en una risa fresca y me dice: «El tal mosaico romano era un trozo de un cántaro horneado anteayer y que Federico y Paco habían estado colocando en diversos sitios de la casa hasta que mi madre se hartó y lo tiró.» Luego me mira fijo y añade, sin ninguna entonación especial: «Yo creo que tú hablas por las noches con mi hermano..., aunque no me lo cuentes.» y retoma las canciones de la conferencia en su afán por convencerme, sin saber que ya estoy convencido. «Yo no, Isabel, pero Rafael Alberti sí habla con tu hermano.» Me lo había dicho Rafael, en su casa, una tarde calurosa de Madrid pocas semanas

antes. Para las noches de verano dejaba preparado en el frigorífico un melón entero cortado en pedazos. Cuando llegaba el insomnio, se levantaba, se iba a la cocina y se comía el refrescante melón (el conocido refrán sobre esa fruta no se puede aplicar en el caso de Alberti) mientras conversaba con Federico y le pedía que le explicara su “Romance anónimo” («*Verde que te quiero verde...*»), según Rafael la poesía más misteriosa de su amigo. En casa de Isabel me acostumbé a llamar a García Lorca por su nombre. Pasé a llamarle Federico, como le llamaban todos.

Salgo de la Residencia de Estudiantes con un regalo inmenso: una larga conversación con Pepín Bello sobre Federico y sobre La Barraca. He podido mantener muchas conversaciones con él, pero hoy su deslumbrante memoria manaba como una fuente de agua fresca. Antes de entrar en el edificio de la Fundación Federico García Lorca, pegada a la Residencia, miro un largo rato los árboles. Algunos son los mismos que contemplaron los ojos de casi todos los nombres que Pepín ha evocado esta tarde... Está empezando el otoño y la luz es, como escribió Federico, maravillosa. Entro en la Fundación, quiero ver otra vez el manuscrito de *El público*. Es una escritura rápida, de urgencia, con tachaduras y quiebros dramáticos sobre la marcha, una escritura a golpe de pulso, de sangre... Al principio de la escena tercera, la escena entre Pámpanos y Cascabeles, hay una frase que contiene una información preciosa para mí cuando leo, interpreto o dirijo a Lorca. La Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles, en un juego amoroso, se intercambian frases que evocan imágenes de una luminosa carga poética:

FIGURA DE CASCABELES: *¿Si yo me convirtiera en nube?*

FIGURA DE PÁMPANOS: *Yo me convertiría en ojo.*

FIGURA DE CASCABELES: *¿Si yo me convirtiera en caca?*

FIGURA DE PÁMPANOS: *Yo me convertiría en mosca.*

FIGURA DE CASCABELES: *¿Si yo me convirtiera en manzana?*

FIGURA DE PÁMPANOS: *Yo me convertiría en beso.*

FIGURA DE CASCABELES: *¿Si yo me convirtiera en pecho?*

FIGURA DE PÁMPANOS: *Yo me convertiría en sábana blanca.*

VOZ: *(sarcástica) ¡Bravo!*

A Federico se le ha ido la mano, se ha puesto casi azucarado. La belleza de las palabras es demasiado grande, estamos al borde de la forma hueca y eso no se lo puede permitir porque se convierte en retórica y deja de ser verdad, de estar vivo. Federico, decían algunos de sus contemporáneos, incluso los que le admiraban, «tiene el verso fácil». Lo parece. Es verdad que posee una mano extraordinariamente musical, y eso puede llevar a engaño. Pero su poesía se cuele siempre por el resquicio de la verdad. Y en una obra como *El público*, donde las ventanas de la habitación del director, en la escena primera, «son radiografías», no se lo puede permitir. Por eso, en medio de la pulsión de la escritura, él mismo se corrige, se distancia, se convierte en su propio espectador, deja de ponerse grave o cursi o solemne y se ríe, sarcástico, de sí mismo, a través de ese «¡Bravo!»

Esa cifra, ese estar alerta, que existe en toda la obra de García Lorca, es lo que le impedía

alejarse de la autenticidad de los sentimientos y refugiarse en cualquier molde, en cualquier forma. Pero sobre todo le advertía de que las emociones son muy cortas, que se desgranán y se transforman constantemente —como las notas musicales nacen ligeras y cambiantes de las cuerdas de una guitarra— y es nuestra propia biología la que no nos permite instalarnos en ellas, sino que avanzan renovando y produciendo otra emoción nueva, casi siempre inesperada, y otra y otra, en un sinfín de quiebros y colores distintos. A ese movimiento, a ese impulso, le hemos llamado vida. Y Federico escribe con ese pulso cada uno de sus versos, cada una de las frases de sus personajes. Lo hemos sentido centenares de veces en recitales, ensayos, talleres, trabajando con los actores. Cuando una emoción aparece, hay que estar ya dispuesto a saltar a la siguiente. Muchas veces se interpreta a Lorca arrastrando las emociones y haciéndolas durar a lo largo de versos y monólogos. Personalmente, pienso que es un error. En un texto de Lorca, cuando un actor nota que posee una emoción y puede mantenerla más de tres líneas, debería desconfiar. Los actores que interpretan a Lorca han de ser profundos pero livianos, atletas del alma, dispuestos a renunciar a lo más difícil de conseguir por parte de un actor, una emoción, para sustituirla por otra y luego otra, como dice el Director de *El público*, «en un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar». Sólo así se despegan las palabras del papel y se convierten en teatro. Adquieren vida.

En la última escena, añade: «Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro.»

¿Cómo hablaba Federico? ¿Cómo era su voz? ¿Cómo la cadencia de sus frases? ¿Qué músicas del corazón salían de sus labios? Existen filmaciones, muy pocas, donde le podemos ver caminar, sonreír, incluso interpretar, con movimientos parecidos a una danza, disfrazado de sombra, cubierto por un velo negro donde se le distingue apenas el rostro, en una representación de La Barraca del auto sacramental *La vida es sueño*. Probablemente nunca sabremos cómo era su voz. Nadie, ninguna emisora de radio la ha conservado. José Luis Cano nos dice de esa voz que «nadie que alcanzó a oírla la podrá olvidar porque era una voz mojada, oscura y cálida». Rafael Martínez Nadal (¡qué sentido admirable y envidiable de la amistad tenía y sigue teniendo esa generación, y ese grupo!) me resolvió el misterio del porqué la voz de Lorca no estaba entre las miles de voces grabadas en el Archivo de la Palabra, donde uno puede escuchar la voz y la respiración de Juan Ramón, Neruda, Azaña... Parece ser que Federico tenía cita a las cuatro de la tarde para la grabación. Según contó, se había presentado a las cuatro en punto y la puerta estaba cerrada... Se tuvo que ir. Rafael se rio cuando le dije que seguramente le daría mal fario dejar una especie de «testamento» grabado de su voz. «¡Quita, quita!» En cualquier caso convenimos en que era capaz de llegar con antelación para encontrar la puerta cerrada y en la primera campanada de los cuartos para las cuatro darse media vuelta como huyendo de la bicha.

Los que le conocieron y han intentado imitar su voz aportaron todos un ligerísimo seseo. Con todos estos datos y después de escuchar muchas voces de los poetas de la época —Neruda, Machado..., y, por supuesto, Alberti, quien por suerte estaba vivo y muy cerca—, nos lanzamos a hacer una prueba con Juan Echanove.

Para la creación de *Comedia sin título*, un fragmento del primer monólogo del Director que interpretaba Imanol Arias, cuando éste se dirige, imprecativo, a los espectadores, se lo haríamos escuchar al público dicho por Lorca, mediante su voz grabada diciendo ese texto, recuperado de

los archivos de una emisora de Montevideo, localizada después de una larga búsqueda. La verdad es que Juan Echanove lo grabó en estado de gracia y manipulamos la grabación para que resultara creíble que el sonido pertenecía a los años treinta. Llegamos a incluir una nota en el programa de mano con inexistentes detalles y referencias (Archivo fonográfico Lluís Cabestany del Casal de Catalunya en Montevideo).

El día del estreno, en palcos contiguos estaban Isabel García Lorca y Rafael Alberti. Mientras los espectadores miraban a Imanol Arias, que se hacía eco, con su presencia airada, de la voz de Federico que empezaba a sonar por los altavoces, Echanove, desde el patio de butacas, muy disimuladamente, y yo, sin ningún disimulo, desde el palco opuesto, teníamos los ojos fijos en ellos dos. Alberti dio un respingo; Isabel escuchó, estuvo unos segundos eternos en vilo y después sonrió con inteligente aprobación. Al cabo de un momento, Alberti le susurró algo al oído. Ella siguió sonriendo y negó con la cabeza... Por supuesto, comentaristas y críticos de prestigiosos periódicos nos agradecieron la importante aportación que habíamos hecho al recuperar finalmente la voz del poeta.

Me hubiera gustado poder escucharlo, sentir cómo Federico respiraba sus pensamientos. Algo se adivina oyendo a sus compañeros de generación o en la casi imperceptible cadencia que tiene Margarita Xirgu en su grabación del *Romancero gitano*. A veces, ensayando con Alfredo Alcón, cuando un verso «hacia diana» por primera vez, me ha parecido escuchar esa voz y esa respiración. Pero todo eso estaba unido a unos textos, teñido, de alguna manera, por el teatro. ¿Y en la vida?

La voz es fundamental en una persona; marca y viene marcada por su carácter. ¿Quién no se ha enamorado alguna vez de una voz? ¿A quién no le ha ocurrido lo contrario? En Federico, la voz era importante. Su sonido debía de oscilar entre lo que, en canto lírico, sería un tenor dramático o un barítono ligero, pero sin impostación. Era capaz de modular la voz, siempre cálida, hasta fingir todos los personajes de una obra de teatro, o de títeres, según afirman todos los que pudieron asistir a las múltiples lecturas en voz alta que Federico hacía sobre todo para los amigos, para saber hasta dónde captaba el interés lo que había escrito y así después, al notar las reacciones, seguir corrigiendo y corrigiendo, a veces una réplica, una coma, o una escena entera. De esa capacidad de enganchar al auditorio con la calidez y las cadencias de su voz doy fe, gracias a la descripción e imitación que de esas lecturas me hizo José Luis Alonso, a las que había asistido cuando aún era un niño, en el teatro de la casa de sus padres. Y añadía, malicioso: «Alguna vez le hacía de correo, me daba notas que escribía para que se las llevara a alguien, generalmente el más guapo de la reunión.» Una voz que modulaba un personaje o un estado de ánimo, que le ayudaba, escuchándose, a liberarse de su propia timidez y que brotaba, cuando leía, como un chorro de agua dulce. La respiración que produce la música particular de cada ser humano al hablar es el parámetro de nuestra relación con el mundo; respiramos constantemente para mantenernos vivos, bajo un compás musical: el ritmo de nuestro corazón, metrónomo interior de nuestras emociones. Nuestra respiración cambia constantemente con las emociones, y en el caso del teatro, de la poesía dicha en voz alta o de la interpretación de un personaje, cuanto más nos acerquemos, casi siempre a través de la emoción, a como uno cree que en ese momento respiraba el poeta, más cerca estaremos de servir a su verdad y de que se convierta en la nuestra, ya que de eso se trata. Por supuesto, el intento de captar esa respiración no es un ejercicio de contricción sino, al contrario, de libertad. Se trata de compartir ese aire y de latir a su compás, sabiendo que esas palabras te sostienen. Se trata de entrar, a través de la obra o del poema, en la respiración de alguien con un espíritu muy grande y que, sin duda, te impulsará hacia arriba, te hará crecer. Eso, en general, ocurre cuando uno deja de querer ser «lorquiano» y consigue ser verdadero,

artísticamente honesto con las palabras que tiene entre las manos y entre los labios.

Lo más curioso de la gran cantidad de fotografías que existen de Federico es que algunas parecen tener las fechas cambiadas. A partir de los veinticinco años, hay momentos en que aparece lleno de juventud, y momentos, tal vez del mismo día, en los que se echa un montón de años encima... Algo tendrá que ver con lo que contó Rafael Alberti: «Sentado al piano, cantando, rodeado y querido, posiblemente feliz, de pronto podía parar, se ensombrecía y decía muy bajito: “*Ay, qué dolor!*” y por un instante, te sentías sobrecogido. No era algo para atraer la atención, que ya la tenía, ni para sentirse más querido, que lo era y mucho; era algo que le salía de dentro y que no podía evitar, como una nube gris que le pasara por los ojos.» En un magnífico testimonio en la revista *Realidad* en 1966, Celaya describe casi con las mismas palabras que Alberti el sol y la luna de Federico: «Cuando Marie Laffranque supo que le había conocido me asedió a preguntas. Y yo le hablé, como se habla entre amigos, de su simpatía, de su don de comunicación, y de los extraños silencios en que a veces se sumía en medio de una reunión animada y en la que al parecer todo iba bien y a más para todos.»

Esa punzada, esa queja jonda, es la que le atribuye el poeta al Amargo «*Ay yayayay./ Yo le pregunté a la muerte./ Ay yayayay*». Y en la acotación que le sigue —de algún modo Federico se debía de ver desde fuera— añade lo que debían de sentir Rafael y los demás: «*El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que le han oído.*»

El *Diálogo del Amargo* es una extraordinaria pieza teatral, con la temperatura poética de una tragedia, en sólo ocho páginas. Representada no llega a los cinco minutos. Hay que decir esas palabras con la aparente sencillez con la que están escritas, pero sabiendo que, por debajo de cada una de ellas, corre un caudaloso río oscuro. «El jinete/muerte/señorito intentará seducir al Amargo/campesino: *gitano de raza de grandes ojos verdes y chaqueta de pana ceñida alrededor del talle.*» El jinete tiene que surgir de la noche y volver a la noche llevándose abrazado al Amargo en la grupa del caballo después de cuatro intensos minutos de seducción. Al Amargo le tiente la muerte, deslumbrado por el brillo y la belleza de sus cuchillos. Lo que llaman «puesta en escena» aparece sin ningún esfuerzo. Una noche de escenario vacío. Al fondo, Granada, una constelación de luces rojas, los mismos pilotos rojos de peligro que usamos en el escenario, el caballo una grúa/pluma de cine que Gerardo Vera había dibujado en el esbozo de la escenografía como una secreta intuición. Dos cañones de luz muy blanca para los actores, iluminados por una luna implacable, aislados en medio de la noche. Federico nos cuenta como suena la noche, «*Ranas y grillos hacen la glorieta del estío andaluz*», pero sobre todo esa noche tiene un metrónomo, otro latido muy cerca del corazón del Amargo, «*Su gran reloj de plata le suena oscuramente en el bolsillo a cada paso*». La tradición nos ha legado concederle una especial atención a las magníficas acotaciones de Valle Inclán. Sin duda, el mismo cuidado y la misma atención precisan las de García Lorca. No se trata de seguir las al pie de la letra, sino de intentar interpretar la carga poética que persiguen, el clima que sugieren y que al mismo tiempo tenemos que trasladar al público nosotros, los del teatro, con nuestros instrumentos. De todos ellos, el único fundamental son los actores, y sin duda los tengo: El jinete/muerte: Nacho Martínez, El Amargo: Antonio Banderas. Los miro y sé que Federico estaría completamente de acuerdo con el reparto. A veces la vida profesional trae estos regalos. Ensayamos escasamente una semana, casi siempre en mi

despacho, distendidos, un par o tres de horas al día navegando por ese río oscuro palabra a palabra. Luego bajamos al escenario y en una tarde lo hemos puesto en pie. Los maquinistas mueven la grúa —como le gusta decir a Alfredo Alcón, «con la delicadeza de una bailarina»— mientras soportan, a pulso, el peso enorme producido por el hecho de que Antonio se incorpora sobre la silla del caballo, sujeta en el extremo de la pluma en la que ya está sentado Nacho para que se lo pueda llevar, en su grupa, hacia el cielo de la noche. Hacemos un pase completo, todo fluye. Otro regalo me lo hace José Luís Alonso, que había visto la escena medio escondido detrás de la cortina de un palco del teatro María Guerrero. Se me acerca y me dice, con una gran sonrisa: «¡El huevo de Colón, niño, has encontrado el huevo de Colón!» De hecho, es mi primera puesta en escena de un texto de Federico. Creo que me ha abierto la puerta.

Las primeras correcciones que hace Federico de sus obras de teatro las hace inmediatamente, al terminarla, o como máximo después de la primera lectura, pero las segundas tardan meses, y mientras tanto, transitan o duermen. Federico corregía mucho. Un tema para una tesis que nunca podré hacer consistiría en intentar averiguar, y después imaginar, qué les ocurrió al autor y a la obra entre la primera corrección y la última, en la vida, en el teatro... Otra tesis que nunca tendré tiempo de hacer, y que alguien debería escribir, es sobre las flores. Hace años leí un pequeño libro extraordinario: un estudio que recorría todas las obras de Shakespeare iluminando los múltiples momentos en que utiliza en sus obras las flores y las plantas con muchos fines distintos: desde sugerir metáforas hasta describir estados de ánimo. Lo mismo ocurre en la obra de García Lorca. Su hermano Paco habla de la importancia de los jazmines en su poesía. Ciertamente, su poesía y su teatro están llenos de flores y de hierbas, buenas y malas. Alguien debería estudiarlo antes de que desaparezcan los pocos que aún nos pueden explicar su significado.

Puede que me equivoque, o tal vez porque pienso en las palabras de Federico «*porque te has muerto para siempre como todos los muertos de la Tierra*», pero creo firmemente que, así como su obra nos pertenece a todos, sus restos pertenecen a su familia, como pertenecen a sus descendientes los restos de tantos españoles que, para vergüenza de todos, siguen sepultados en cunetas y campos. Somos el segundo país del mundo, después de Camboya, en número de desaparecidos en un conflicto civil armado. Por lo demás, nadie me lo dijo nunca, pero siempre he tenido la impresión, quizá influido por el carácter decidido que al parecer tenían sus padres..., o tal vez no llegue a ser ni una impresión, sino eso que el diccionario llama *pálpito*, que los restos de Federico quedaron muy pronto, y están, si se puede decir, a buen recaudo. No soy el primero ni el único que aventura esa posibilidad. A mí me parece la más plausible.

Federico no es sólo un escritor, y encima el Federico escritor contiene muchos otros Federicos. Es un error leer su obra solamente como un corpus que evoluciona cronológicamente. Aunque ciertamente la obra del poeta evoluciona con el hombre, su camino se parece al de Picasso, el pintor del *Guernica* y de *Les demoiselles d'Avignon*, el de *Las Meninas* y el de la época azul, el de la época rosa y el cubista: cada estilo del siglo XX que inspira a Picasso parece que empieza y termine con él. Como Federico: el de *La casa de Bernarda Alba* y el de *El público*, el de *Bodas de sangre* y el de *Los títeres de cachiporra*, el de los *Sonetos del amor oscuro* y el de *Poeta en Nueva York*, el del *Poema del cante jondo* y el de *Viaje a la Luna*. Hay que intentar cazar cada vez qué Federico era, qué cara de ese prisma se iluminaba o se quedaba en la sombra, qué le ocurría, intentar saberlo, sabiendo que no lo vamos a conseguir pero sí lo podremos imaginar. Su correspondencia es una preciosa compañía para ese cometido. Las cartas que se corresponden en el tiempo con la escritura de una obra, o con su puesta en escena, incluso las más protocolarias, incluso en las que claramente miente, son un tesoro preñado de sentimientos, donde cada palabra tiene aún un pálpito de vida dispuesta a revelarse en el momento en que alguien la lea. Se han podido encontrar muchas cartas y notas de Federico, y debió de escribir muchísimas más, sin duda muchas circunstanciales, otras mucho menos, y otras en las que claramente abre su corazón. Como dice Chris Douglas, el magnífico editor del gran volumen de su correspondencia: «Todas las semanas aparece una nueva carta, o unos versos garabateados tal vez en una factura de restaurante que alguien conservó durante años, olvidada o escondida. Ese día, diez mil ojos críticos, de escuelas, universidades y escritores en todo el mundo, contemplan esa frase... y en todas se puede reconocer un valor, todas se tienen de pie.» Sin saberlo él, sin quererlo él, detrás de todas esas palabras había un deseo generoso de permanencia. Casi como un diario entrelazado de amores y amistades que el poeta hubiera lanzado al aire.

Gonzalo, mi marido, gallego, lee en voz alta los poemas gallegos de Federico; luego hace lo mismo con un poema de Rosalía de Castro. «Si existe el alma, parece que Lorca se la hubiera pedido prestada a Rosalía. Solo con un alma gallega se pueden escribir esos poemas», dice.

Me invita Cristina Rota a su escuela de teatro a recitar dos poemas en una velada dedicada a Federico. Algunos alumnos de la escuela, Juan Diego —no su hijo, sino el otro actor que usó primero ese nombre—, y yo. La pequeña sala está llena hasta la bandera, los espectadores están iluminados y se distinguen claramente sus rostros y sus miradas. Hay un espectador que mira con una fuerza y una atención especial. Por lo menos yo lo siento así y le elijo mentalmente para decirle a él especialmente los poemas (siempre lo hago cuando hablo en público, me ayuda; no poseo el oficio del actor aunque a veces pueda subirme a un escenario). En un momento del “Grito hacia Roma” me emociono de verdad, le miro y recupero el pulso para seguir.

Después de la función, el espectador me está esperando en el vestíbulo, alto, guapo, elegante.

Se llama Alberto. Es canario y un enamorado de Lorca. Hablamos de poesía y de muchas otras cosas. Descubrimos que, en nuestra juventud, la lectura del mismo libro nos había marcado a ambos: *La curación por la palabra en la Antigüedad clásica*, de Pedro Laín Entralgo. La palabra hace bien y puede llegar a curar, lo sabemos los dos. Me dice: «Hoy he terminado de entender lo que ya sabía: Federico era un ser de luz.» Ha dicho exactamente *de* y no *con*. Luego Alberto, al que acabo de conocer, pero que no me parece un extraño, me habla de los seres de luz, los que siguen dejando una estela, los que irradian y permanecen, los que nos hablan a través del tiempo; casi todos se van antes de los cuarenta: Baudelaire, Mozart, Koltès, Federico... pero su luz sigue ahí porque pasa a formar parte de la luz que nos envuelve. Algunas religiones les han dado nombre y los llaman *ángeles*. Un ángel es un ser hecho de luz. Y nos acompañan para que su luz nos siga iluminando. A veces esa luz se manifiesta, por momentos, en alguien y se produce eso que los andaluces llaman *duende*, aunque el duende a menudo haya que buscarlo en las hendiduras donde habita el ángel negro, cuya luz, además de alumbrar, quema.

Mi vida, creo que la de todos, está hecha de encuentros. A Alberto lo conocí un viernes, y el lunes yo empezaba los ensayos de «Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre» en Barcelona, en el Lliure de Gràcia, con Juan Echanove. Era la primera vez que la palabra de Federico iba a entrar en nuestro teatro. El teatro al que dimos a luz nosotros y que nos dio a luz a muchos de nosotros, espectadores incluidos.

En el espectáculo que resultó al final, Juan estaba sentado ante el piano contra un fondo luminoso muy brillante, un cielo dorado de estrellas dispersas en un universo infinito y Federico era una estrella más que había venido a refugiarse en la oscuridad del teatro para cantarnos, acompañándose al piano, las canciones que coloreaban Granada en el arco de un año. Echanove iba perfectamente caracterizado, las más de dos horas de maquillaje le daban un parecido más que aceptable comparado con algunas de las imágenes que tenemos de Lorca casi al final de su vida, pero el espectador no acertaba a distinguirlo bien, deslumbrado por la propia luz en la que estaba envuelto y que le llegaba desde el fondo del escenario. No era un personaje, tampoco era el actor, sino una *presencia*. El reto era grande. Necesitábamos que se produjera *algo especial* todas las noches porque teníamos al espectador casi al límite. Era un hecho real, una conferencia con canciones, pero que se producía en un marco irreal, como un largo sueño en el que se materializaba y se mantenía esa presencia durante una hora y quince minutos. Y se mantenía. Necesitaba un intérprete generoso, con un gran corazón y con mucho oficio, y esa cosa magnética que algunos actores poseen, lo que se llama «pasar la batería»; eso que, todos coinciden, tenía Federico. Durante el espectáculo, Juan conseguía ser de luz. Como Alberto había definido a Federico. Y el Lliure, que con su proporción áurea es también un teatro con luz, acogió a Federico tiernamente.

Pienso en la cantidad de seres, anónimos o conocidos, que se han ido de este mundo en su momento más pletórico. A los que siempre recordaremos jóvenes, porque murieron siendo aún jóvenes. En el caso de Federico, la obra había alcanzado una profunda madurez como si el hombre ignorara su propia muerte pero el poeta la sintiera. Al fin y al cabo, la pregunta que todos nos hemos hecho tantas veces, ¿a qué fue Federico a Granada? ¿Por qué tomó ese tren?, tiene como única respuesta empírica «a morir». Ya sé el cariño que tenía por su familia, y cómo era el primero

en organizar las celebraciones rituales en la Huerta de San Vicente, San Federico en este caso. También sé que muchos se lo desaconsejaron y lo que parece que él respondía. Martínez Nadal me confirmó lo del «mal fario» y lo de «lagarto, lagarto», en alusión a la presencia en el mismo tren que se empeñó en tomar de cierto personaje que más tarde le resultaría funesto. Y por supuesto que lo asesinaron. Ruiz Alonso y los suyos se cruzaron en su camino como las sombras acechan a Don Alonso, el Caballero de Olmedo, para darle muerte. (Él mismo la había versionado y dirigido en La Barraca. Como en un cruce de destinos, esa obra sería la última función representada por La Compañía.) Y también sé que el tristemente famoso «que le den café, mucho café» de Queipo de Llano puso firma a la monstruosa sentencia. Sabiendo lo que sé, poco o mucho, sigo creyendo que la respuesta empírica «Federico fue a Granada a morir» es seguramente la más exacta, porque es la verdad y porque encierra una segunda verdad trágicamente poética, con un último sentido que se nos escapa, pero que forma parte del mundo de las estrellas fugaces, de vida corta, que estallan casi cegadoras y cuya estela permanece, para nuestro bien y para vergüenza de los que, ignorando todo eso, decidieron y consiguieron segar un hermoso haz de luz. Aunque sólo lograsen que se dispersara y volviera de nuevo a nosotros en forma de palabras con la energía del carbón ardiente. Como Baudelaire, Mozart, Koltès, Caravaggio, Lorca, Jesucristo...

Los cuatro grandes ríos que cruzan la obra teatral de Federico: el *amor*, la pasión, la búsqueda irremediable del otro y, por supuesto, el desamor, que en Federico desemboca en otro gran tema, la *soledad*; la *máscara*, que incluye nuestra protección hipócrita ante los demás y, por supuesto, el teatro como gran metáfora del engaño, y la *muerte* (y por lo tanto, con gran intensidad, su opuesto: la vida). Todos nacen, transcurren y desembocan en el cuerpo de Federico. Me he acordado de la chica egipcia. Si supiera cómo encontrarla le mandaría las respuestas que no supe darle esa tarde.

La temporada 1986/87 del Centro Dramático Nacional, que dedicamos por entero a la obra de Lorca, hizo posible el deseo, largamente temido y acariciado, de poner en escena *El público*. Yo quería dar a conocer al que llamábamos el «otro» Lorca (sin saber aún del todo que hay muchos Lorcas y muy distintos); el Lorca moderno y avanzado a su tiempo en la osadía de su contenido y en su revolución formal; el Lorca del «teatro bajo la arena», que mantiene todas sus esencias frente al del «teatro al aire libre», pura máscara y mentira. Y en la cúspide de ese empeño se encontraba *El público*. Resultaba insoslayable para mí y para el teatro que dirigía: una obra inédita de Lorca era un tesoro que había sobrevivido y que ahora se nos ofrecía virgen, misteriosa, rotunda.

Recuerdo el miedo que me hizo postergar dos temporadas el estreno, pese incluso a haber anunciado oficialmente el espectáculo. Visto desde ahora, la verdad es que no me sentía preparado y en realidad no lo estaba. Necesité casi tres años de lecturas, de encuentros con personas muy diversas, con algunas de las cuales mantuve preciosos lazos de amistad, largas conversaciones con Rafael Martínez Nadal, Isabel García Lorca, Manuel Fernández Montesinos,

Pepín Bello, Rafael Alberti y tantos otros que podían tener algo en común con Federico. Hice armas con el *Diálogo del Amargo*, que formaba parte del espectáculo *5 Lorcas 5* que abrió el año Lorca en el Centro Dramático Nacional. Y sobre todo —y ahí empecé a intimar de verdad con el poeta y su obra— con *Los caminos de Federico*, espectáculo que hicimos con y para Alfredo Alcón, espectáculo iniciático, intentando transitar por la intimidad de la vida de Federico a través de momentos muy distintos de su obra, desde una carta o un comentario dejado al azar en una conferencia, hasta el gran poema o el intenso monólogo teatral. Antes de llegar a España se estrenó en Buenos Aires, donde lo ensayamos —en una «inmersión lorquiana» de doce y catorce horas diarias de ensayo (en realidad nos separábamos solo para dormir)— durante cinco semanas, encerrados en la Sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín, Alfredo Alcón, Daniel Bianco, también Géminis y del mismo día 5, y yo. Felices.

Después llegó un momento en el que ya no había más excusas para demoras. Decidimos y le pusimos fecha. *El público* se estrenaría el día 12 de diciembre de 1986 en el Teatro Studio, la recién estrenada sala experimental del Piccolo Teatro de Milán, que, junto con el Centro Dramático Nacional y el Odeón-Théâtre de l'Europe, coproducía el espectáculo. Dos grandes instituciones teatrales europeas se habían unido a nuestro proyecto. Y aunque no era la primera salida a Europa con el Centro Dramático Nacional (habíamos estrenado *Luces de bohemia* en París y *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra* en Avignon, Spoleto y Buenos Aires), sin duda era la más comprometida. La enorme movida que durante meses, casi un año, representó la producción hasta los ensayos y estreno en Milán, se sustentó sobre todo en la tenacidad y el empeño de Isabel Navarro, Piru, mi alma gemela en el CDN y también en la fe y el entusiasmo de Giovanni Soresi, durante muchos años la columna central del Piccolo Teatro, amigo de extraordinario talento, pero sobre todo en el río de lava caliente y generosa que posee el texto de *El público* y que arrastra hasta los abismos más profundos de Lorca y de uno mismo.

No creo que alguien pueda poner en escena *El público* sin meterse los dedos en la garganta, sin hacer un ejercicio de identificación con el personaje del Director, la contrafigura que Federico inventa para colocar en él todas sus profundas y dolorosas angustias, inexpresables deseos, contradicciones vitales o gritos de denuncia de altísimo voltaje ideológico. Porque lo que Federico escribió es un vómito en forma de palabras que proceden de una oscura raíz para legarnos el mejor texto teatral que se ha escrito sobre la máscara, ese muro de protección con que en el hombre cubre sus pulsiones y deseos más ocultos, obligándolo a enterrarlos y a vivir una vida ajena y falsa, y que en el arte del teatro oculta y maquilla la verdad para contar una realidad inexistente y mezquina, humillando así a la imaginación, al convertirla en engaño.

Formaron parte de ese trayecto actores de gran aliento poético, hasta 34 intérpretes. Me acompañaron, hasta la identificación absoluta, con su enorme talento, Fabià Puigserver y Frederic Amat. Y todos nos sumergimos y formamos parte de ese río incandescente que es *El público*, y todos, hasta el más joven de los técnicos, sentimos el privilegio de tener ese texto en las manos que nos era dado ofrecer al mundo, por primera vez, convertido en teatro.

Lo que Federico quería contar, ese «*pulso herido que nace en los caños de la sangre*», no podía contenerlo una forma que ya existiera en la historia del teatro y él le dio una forma distinta que había que abordar de una manera distinta desde el primer ensayo y, sobre todo, tirándose de cabeza a ese manantial negro y beber de él con la fe de un sediento. Recuerdo esos ensayos como en un estado febril, no solo en mí sino en toda la compañía: cuando uno remueve los cimientos del alma se mueven, a la fuerza, los del cuerpo. Preguntas y preguntas, cada vez más hondas, para intentar comprender enigmas y que encontraban respuesta sólo en el aliento que emanaba de las palabras del poeta, pronunciadas desde los sentimientos en carne viva de los intérpretes. Pasamos

muchas horas intentando encontrar en cada uno de nosotros el misterio de las imágenes, de los sentimientos que se nos ofrecían. Después, como también decía Alfredo Alcón, imitando a un viejo profesor suyo de teatro, catalán exiliado en Buenos Aires: una cosa es entender y otra bien distinta expresar.

Me pregunto si hoy sería posible una aventura de esas dimensiones. No lo creo. Eran los años ochenta y todo ayudaba. El interés de las instituciones y de los teatros, y la curiosidad de los espectadores estuvieron siempre a la altura del riesgo de Lorca y, creo, del nuestro. Todavía hoy me conmueve encontrar, en el estante del salón de una casa que visito por primera vez, un pequeño frasco con un puñado de la «arena azul» que cubría el suelo del teatro y que los habitantes de esa casa, espectadores de los años ochenta, se llevaron al salir de una función de *El público* y todavía guardan, como si conservaran un verso.*

* «Aquella aventura pública», *El País*, 23 de febrero de 2015.

Leo notas de los meses dedicados a los ensayos de *El público*. De entre todas elijo una: «Escarbar hasta lo más hondo y tener la lucidez para quedarse en el umbral de los misterios que no se pueden explicar. ¿El poeta también se ha parado para no ser devorado como Hamlet o como Edipo por las consecuencias de su propio conocimiento, o ha entrado dentro del misterio?»

Primera lectura de *El público* con la compañía. Después de cincuenta y un años de la muerte de Federico García Lorca, su obra sigue tan viva como entonces. Se está conociendo en España, más allá de un círculo reducido, una faceta más rica del poeta, sin el obligado folklorismo con el que alguna vez, en vano, el franquismo trató de apropiarse de su figura. Una imagen más universal: el hecho de poder estrenar *El público* es otro paso para enseñar las caras más desconocidas de ese prisma que es Federico y que nos llegan con una inmediatez y una actualidad escalofrantes.

El público es el testimonio de un momento glorioso de la cultura española. En vísperas de la proclamación de la Segunda República, la España de la Residencia de Estudiantes era una España joven, abierta al mundo y a las corrientes culturales europeas más avanzadas del momento.

Es también *El público* un testimonio personal, una búsqueda tormentosa, un viaje a lo más profundo de la noche. Una obra muy nueva con temas eternos: el amor de cualquier tipo, la muerte, el juego del teatro, la necesidad acuciante de romper la barrera que separa al autor del espectador, la infinita y dolorosa soledad de sus personajes que refleja de un modo implacable la nuestra. Temas eternos que proponen un reto difícilísimo tanto para los actores como para los espectadores: *El público* nos pone delante de un espejo para poder contemplar nuestro propio drama oculto, aquel de cada uno de nosotros. ¿Seremos capaces de llegar a ello?

«Romeo puede ser un grano de arena y Julieta puede ser un mapa.» Esta frase, tan cerca de una declaración de principios y reflejo de una opción ante la vida, la escribe Federico García Lorca en *El público*, en los años treinta, en una España negra, pobre e ignorante, dominada por una Iglesia apenas post-inquisitorial y por una oligarquía decimonónica, caciquil y reaccionaria. (La República fue sólo un momento de esperanza legítimo y vano, que acabó sirviendo de grotesca excusa para la terrible venganza posterior.) ¿Cómo iban a dejar vivir a alguien así? Dentro de cada poeta hay un impulso primero, un motor que tiñe toda su obra por encima de su propia voluntad. El de Federico es el Eros, el amor, pero no el amor metafísico y abstracto, sino el físico y concreto: una necesidad absoluta del otro, con la pasión en su epicentro, con toda su carga de vida y muerte, maldición y milagro, con toda su fuerza para derribar muros y fronteras y prejuicios y ortodoxias mentirosas. Es su relación con el mundo: una necesidad constante de amar y ser amado. Cuando se lee, se dice o se escucha a Lorca, nos llega una energía que huele a sexo y que nos penetra tan certeramente como las balas que acabaron con él. Con él. No con su obra.

La historia del montaje de *El público* es la historia de una utopía. Una utopía desenfrenada, si eso puede decirse. Todo partió de algo tan sencillo como la lectura de un texto, un texto de Lorca. ¿Qué tendrá ese texto que te atrae, te agarra y no te suelta, y te introduce en una vorágine insondable? También partió de los deseos compartidos con un actor, Alfredo Alcón, que, como si de alquimia se tratara, era capaz de encarnar la palabra de Lorca como ningún otro actor de habla española. He escrito «encarnar» consciente de que el teatro contemporáneo está haciendo desaparecer la frontera que existe entre el personaje y el actor, pero ese tema sería en sí mismo el argumento de un libro entero. *El público* provoca y pone al descubierto muchas resonancias en uno mismo y, finalmente, nos condujo al desafío, pero no al desafío metafísico, sino al «duelo» físico entre Lorca y cada uno de los que estábamos metidos en esa aventura, sin padrinos ni testigos, solos frente a él y cada uno con sus armas. «Tú has osado hacerlo —le decíamos a Federico—, tú has buscado en tus zonas más recónditas tus verdades más íntimas, las más profundas, las más escondidas, las más hermosas y las más feas también, para que nadie se llame a engaño de cómo eres, de cómo somos, de qué materia están hechas nuestras pulsiones. Y luego, las has soltado, las has gritado con la rotundidad de una blasfemia, has encontrado tu camino y has vomitado lo que te ha dado la gana y, además, lo has hecho como los toreros, ‘con arte’. ¡Yo también voy a probarlo! ¿Qué digo? ¡Yo también lo voy a hacer!» Este diálogo es el que yo sostenía con Lorca y el que, a su vez, sostenía Fabià Puigserver, el escenógrafo que no solo se inventó un lugar para que eso ocurriera, sino un teatro, único, extraordinario, desmontable, un teatro soñado que, como La Barraca, paseara de pueblo en pueblo, y que está en el origen del espacio que creó después para *El público*. Y eso mismo discurría en su locura Frederic Amat mientras empapelaba literalmente las paredes de su estudio con los cientos de dibujos, imágenes y más imágenes que provocaba *El público*. Yo me daba cuenta en los momentos en que nos permitíamos meter nuestras narices por unas horas en el trabajo del otro, durante los meses que precedieron los ensayos, para intercambiar y discutir con pasión nuestros descubrimientos. Afortunadamente, el reto se había convertido en una obsesión. A esta obsesión se añadieron más tarde otros seres, muchos actores, músicos, técnicos... todos y cada uno se engancharon al juego y mantuvieron su desafío personal con el poeta. *El público* tenía este poder. Lo que vino después pertenece a la memoria de cada uno de nosotros. La más auténtica es la del espectador. El espectáculo se hizo, triunfó (nunca llegaré a saber si, para que el espectáculo triunfara, tenía que ser un triunfo o, por el contrario, ese triunfo era una ofensa a lo que planteaba el propio texto). Fabià no pudo construir su teatro, pero pudo hacer su extraordinario espacio y sus maravillosos trajes. Y, sin el teatro, que se iba a llamar Federico García Lorca, Frederic Amat no pudo ver a tamaño natural el manto protector, la lona con dibujos color tierra que había preparado en la maqueta, pero estuvo en el espectáculo hasta el final, con sus manos, modelando, pintando (el gran artesano que era Eugenio, «utilero mayor» del María Guerrero, decía entre asustado y curioso: «Ya está aquí el hombre de la gabardina, a repintar otra vez»). El mejor testimonio son esos cientos de hojas de Amat con dibujos y dibujos, la obsesión de convertir en trazos de bisturí el volcán que se le presentaba al ponerse frente o, mejor dicho, dentro de *El público*. Quedan, como recuerdo, programas, fotos, alguna grabación... Pero los trazos de Frederic Amat son la memoria más viva y el testimonio auténtico de ese doloroso y —aunque a alguien le suene a paradoja— alegre viaje, de esa obsesión que tan a menudo nos hacía exclamar a los tres *ens hem tornat bojós!* («¡Nos hemos vuelto locos!»).

Releo *El público*. Han transcurrido casi treinta años desde su estreno. El texto me vuelve fresco a la memoria desde la primera frase. Abro el cajón de los recuerdos que acompañan la creación del espectáculo, que son muchos y muy intensos. Àlex Rigola, que ha decidido emprender el mismo viaje que nosotros hicimos en 1986, nos ha invitado a hablar con su compañía, para poder compartir algún recuerdo de lo que para nosotros era cada figura, cada metáfora en ese intrincado bosque de palabras e imágenes. Me parece una buena idea. La transmisión es la base de nuestro oficio. Lo hacemos Frederic Amat y yo. Fabià Puigserver es el gran ausente. Alfredo Alcón hace poco que se ha ido. Dejando de lado los tres o cuatro elementos poéticos que, leídos hoy, nos parecen a todos más que evidentes y que podemos compartir, para todo el resto salgo convencido de que *El público* es ese río oscuro y violento que cada uno debe cruzar a nado con su propio cuerpo, según sus propias emociones y sentimientos más íntimos. Así se lo deseo a la compañía y así, por supuesto, va a ser.

En *El público*, el Hombre 1 representa, muy bien dibujado por Lorca, el hombre «sin máscara», el que afronta la verdad, en ese juego de reflejos entre Federico, el Director, y los tres hombres que invaden su espacio. A ese hombre que representa una actitud limpia ante la vida le da un nombre: Gonzalo. Siempre me pregunté por qué, si detrás estaba alguien (por supuesto, intenté averiguarlo) o fue tal vez lo que esconde el sonido del propio nombre lo que lo asocia a ese ser noble, lúcido, a ese ser que lo ama desesperadamente sin barreras, a quien acude el autor/Director en sus momentos de angustia. (La escena de Pámpanos y Cascabeles termina con un grito desesperado: «¡Gonzalo, ayúdame, Gonzalo!»). Gonzalo/Hombre 1 es quien durante toda la obra empuja al Director hacia el camino de la verdad. Casi al final, a la madre le traerán a su hijo muerto, Gonzalo, en forma de pez luna. Y en la última escena, en el terrible momento que empieza el asesinato por congelación del Director (el instante en que el prestidigitador empieza a abanicarse), éste dice: «*Tengo frío*.» Ese nombre tuvo para mí la forma de un curioso deseo hasta que conocí a Gonzalo, alguien con el nombre que me había perseguido durante tantos años, alguien con la nobleza del Hombre 1 (Joan Miralles, el actor que estrenó ese personaje, también la tenía). Gonzalo me deslumbró en la vida como en *El público* había podido hacerlo en su momento el Hombre 1. Gonzalo fue mi pareja y ocupó mi vida durante quince años, un largo y corto tiempo. Se lo llevó, también, la muerte. Ahora la muerte tiene para mí otro aspecto. En ese momento, Fabià era el amor y faltaban años para que yo conociera a Gonzalo y supiera que se puede amar dos veces con la misma intensidad. Mientras leo se me mezclan, pues, Fabià y Gonzalo, los dos hombres de mi vida. Los dos se fueron. Hoy me ha parecido, mientras leía, que Federico, en cada réplica de su Gonzalo, le estaba haciendo al mío una extraordinaria y benéfica oda a la ausencia, dándole pensamientos y reacciones que podían pertenecer sin ninguna duda a uno y a otro. Los poetas nos prestan sus palabras para poder decir lo que no sabemos decir, y esos recuerdos vivos («*No hay nada más vivo que un recuerdo*», dice Doña Rosita), en esta relectura, me han producido una emoción hecha de momentos separados en el tiempo y que hoy, gracias a las palabras de Federico, se han juntado. Tengo la impresión de estar soñando mi propia vida, en un sueño donde los sentimientos y las personas vuelan, se entremezclan, se asocian, desaparecen...

Sé que es tan cierto que no hay nada predeterminado como que no existen las casualidades. En

la última escena, la réplica «*Tengo frío*» del Federico/Director que afronta la muerte con la verdad como única arma, como le ha pedido Gonzalo, y que yo había borrado de mi memoria, me devuelve de golpe a la tierra. «*Tengo frío*» fueron las últimas palabras que me dijo Gonzalo, el mío, antes de morir. Siento un calambre, muy adentro. También vaga por la obra otro nombre, Enrique, atribuido a veces al Director, pero ese nombre nunca me inquietó. Formaba parte de mis muertos, era el nombre de mi amigo gitano, que murió a los nueve años. Ese fue mi primer contacto verdadero con la muerte. La primera vez que sentía físicamente el dolor de una ausencia. ¿Cuándo la sintió Federico para que la muerte llegara a tener una importancia tan grande en su obra? ¿Fue tal vez la experiencia, siendo niño, de un amigo muerto y que le llevaría más tarde a escribir la emotiva escena de *Así que pasen cinco años*? Ahora que lo pienso, Amat, mi amigo, casi un hermano, se llama también Federico.

Es probable que *El público* sea una obra inacabada, pero no incompleta, lo mismo que ocurre con los esclavos de Miguel Ángel del Castello Sforza de Milán. Todos los temas y los caminos están ahí. Hay que intentar rastrearlos. En cualquier caso, lo que me parece equivocado es adjudicarle el término de irrepresentable. Lo era en aquel momento, cuando rompía todas las paredes del teatro, pero no es más complejo que llevar a escena un texto de Valle Inclán o de Shakespeare.

Siempre me produjo una sana envidia la relación de Stanislavsky con Chéjov, o la de Chéreau con Koltès. Poder contar por primera vez las historias que salían de las manos de los autores amigos, poder confrontar y enriquecer su mirada con ellos. Yo, con *Comedia sin título* y con *El público*, me sentí igualmente afortunado. Bien es verdad que no podía sostener un diálogo real con el autor. Podía solo imaginarlo. Pero con lo que conocía del personaje conseguía hacerme una idea, entrever lo que Federico sentía y hubiera querido. Esos textos habían llegado vírgenes a mis manos. *Comedia sin título* permaneció años encerrada en una caja fuerte junto con muchos otros papeles. El milagro de que conservemos *El público* se lo debemos a Rafael Martínez Nadal, que desoyó lo que el propio Federico le había pedido: no destruyó el ejemplar autógrafo (el primer ejemplar, escrito en buena parte en papel de carta del hotel Habana) que él le había confiado, pidiéndole que lo quemase «si le llegara a pasar algo». De la versión completa mecanografiada que Martínez Nadal me aseguró haber visto en el restaurante Buena-vista a principios de julio de 1936 no sabemos nada, desapareció. Posiblemente fuera la misma versión que había leído, ante la sorpresa y el miedo de los que le escuchaban, en casa de los Morla.

Es probable que la obra ya estuviera prácticamente terminada en Cuba porque se la leyó a la familia Loynaz. Una de las hermanas, Dulce María, se sintió especialmente escandalizada y a ella se le atribuyó en algún momento la destrucción del ejemplar que se quedó en Cuba. Pero Dulce María era escritora, y un escritor nunca destruye una obra. Parece que en realidad fue su hermano, atractivo personaje y también escritor pero de escaso talento, quien en un arranque prendió fuego a todo lo que había escrito. Entre sus papeles se encontraba el ejemplar de *El público* que Federico le había regalado.

El reparto de *El público* está casi terminado, nos ha llevado más de seis meses, seis meses de arduo trabajo de selección, de pruebas: 34 actores. Algunos con mucha profesión a sus espaldas, como Alfredo Alcón, Walter Widarte, Joan Miralles, Maruja Boldoba, Pedro Mari Sánchez; otros debutantes, Paola Dominguín, José Coronado... Ángela Molina ha conseguido aplazar un rodaje y va a hacer de Julieta. Falta solo el Arlequín Blanco..., ah, ¡y el Pastor Bobo!, pero me resisto, por algo que no sé explicarme, a encontrar el actor. Acompaño a Núria Espert a una sala de fiestas a recoger un premio. A la salida me espera, desde hace horas, según me dice, una chica muy joven. Se presenta: «Buenas noches, quería decirle que yo soy la Julieta de *El público*.» Le respondo cortésmente que el papel de Julieta ya está repartido. Le da igual. Me pide una prueba. Insiste mucho y quedamos para el día siguiente en la sala de ensayos. Se llama Maruchi León y acaba de terminar los estudios de teatro. Hace la prueba con nervios y emoción, y sin duda tiene mucho de Julieta. Le ofrezco el Arlequín Blanco y le prometo que si ocurriera algo con Ángela, ella la va a remplazar. Al cabo de tres semanas empiezan los ensayos. El día anterior me llama Ángela, necesita verme. No va a poder hacer *El público* por la única razón que no puede causarnos tristeza: se ha quedado embarazada. Maruchi, pues, la actriz que se posó como una estrella esa noche en esa puerta, sería la hermosa Julieta de Federico ante los ojos y en el recuerdo de miles de espectadores.

Faltaban diez días para irnos a Milán, al Teatro Studio, la nueva sala experimental del Piccolo, a ensayar las últimas tres semanas previas al estreno. Con un comportamiento temerario no había elegido al Pastor Bobo. No sabía cómo era. De pronto, en la cafetería del teatro María Guerrero, veo, apoyado en la barra, medio de espaldas, a un tipo charlando con el camarero y comento: «Así debería ser el Pastor Bobo.» Si hubiera un actor así... Alguien me dice, «pues es actor, y te gustaría porque es muy bueno». Me dirijo a él, me presento, le pregunto si está haciendo algo. Está libre. Le pregunto si canta. Me contesta que lo puede probar, que normalmente no desafina. Le propongo hacer el Pastor Bobo. Se le ilumina la cara y me dice que sí. Quedamos al día siguiente para hacer una prueba al piano con el maestro. Antes de salir de la cafetería me doy cuenta de que conoce a muchos amigos actores, algunos de los cuales forman parte de *El público*. Eso me gusta. ¿Por qué no le he visto nunca antes? José María Arrizabalaga le hace una prueba de canto. Está muy contento. El actor, Juan Echanove, además, es de origen vasco como él y muy simpático. Me dice que es perfecto y se va al hotel a componer la canción. Sin duda es el motivo por el que no me decidía: le estaba esperando. Más tarde empiezo a dar vueltas y más vueltas en la cama pensando en cómo puede ser el traje. Se lo pregunto varias veces a Fabià que, a mi lado, medio en sueños, me dice que aún no lo sabe e intenta dormir. Yo insisto como un mosquito empecinado y de pronto —harto, con razón— se incorpora, se apoya en el cabezal y me espeta: «¿De qué quieres que le vista, de lagarterana?» Silencio. Nos miramos y nos echamos a reír. Y, en efecto, el Pastor Bobo, con su zurrón de lana, debajo de la guerrera iba vestido de lagarterana. Echanove, con su talento, con esa canción y esa «indumentaria», consiguió crear unos minutos de magia azul, de pequeño gran teatro.

Carta a un actor utópico. Querido Alfredo Alcón: ya llegó. Hoy estrenamos *El público*, de Federico García Lorca, en Madrid, después de intensos, intensísimos días y de, lo que no sabemos si es mejor o peor, el éxito de Milán. Las cosas de siempre, las dudas de siempre, la angustia de siempre, la desilusión de siempre, los reproches y autorreproches de siempre. Qué magnífico y qué duro es el teatro. Y luego, al día siguiente, empezar otra vez, *da capo*.

Llega el final de una etapa que empezó hace muchos meses, cuando tú ibas a hacer *Ricardo III* en Buenos Aires y escogiste hacer *El público*. Y empezamos los dos hablando de Lorca, intentando descifrar el mensaje de angustia y de verdad que Federico nos había dejado en *El público*. Y leímos sus cartas, sus poemas, escuchamos historias sobre él con voracidad, y así nos fuimos acercando a su poesía. Intentamos «entender» con todos nuestros sentidos e intuiciones que pulsión de sangre había llevado a Federico a poder escribir, negro sobre blanco, un texto así. Sin pensar en una obra de teatro, ni siquiera preguntarnos si teníamos un texto terminado o no en nuestras manos.

Tú debías asumir la gran responsabilidad de ser él, su contrafigura, siendo tú al mismo tiempo, y echaste a andar por el camino de la alquimia interpretativa que sólo los actores poseéis: seres que gozáis del privilegio de la poesía en vosotros mismos, pero que, como Tántalo, por un mecanismo que nadie ha podido ni puede —ni tal vez deba— explicar, debéis retomar cada vez, en una respiración incesante, para ofrecérsola como tributo diario al caprichoso encargo que os hacemos los demás.

Empezamos, después de muchos días, a iluminar los dos temas fundamentales de *El público*: el amor y el teatro, una realidad frente a otra realidad, un ser frente a otro, una búsqueda interna de uno mismo y de los demás. Nuestra necesidad de amor y el teatro como refugio y mentira, como lugar de transformación de la realidad en lucha diaria contra la muerte. Sin ser nunca muy claros. O lo que llamamos claridad en nuestro degradado lenguaje diario. No se puede ser claro hablando de estos temas, hay que inventar una manera, y Lorca nos ofrecía el invento. Él había encontrado un lenguaje para expresar ese magma de sentimientos, y nosotros debíamos interpretarlo. Al igual que el espectador se vería obligado a «entender» la obra por otros conductos, más cerca de la emoción y la sensibilidad que del razonamiento.

Más tarde, un buen día, te fuiste desdoblado en muchos más, y otros actores, otras personas, fueron componiendo la constelación de personajes que contiene ese viaje de Federico, y añadieron sus intuiciones, su ser y su oficio. Y siguió ese viaje hacia el interior y ese vómito lorquiano, intentando aunar los latidos de todos en un solo corazón que marcara implacablemente la sístole-diástole de su/nuestro sueño-utopía-pesadilla-infierno. Y fuimos entrando en el misterio que convierte una aventura tan personal como la de Lorca en algo vivido y compartido por otros seres humanos que impudicamente realizarán también su autoconfesión.

Y después, un día, ahora, llega lo que llamamos el *estreno*, y hay que compartir eso tan nuestro con todos, con el público de verdad. Y ahí, dolorosamente, vamos a detener los motores de nuestra búsqueda. ¿Es lícito que estrenemos *El público*? ¿O *El público* sirve solo para ensayarlo como creemos que a Lorca le sirvió escribirlo? Seguirá siendo una de nuestras eternas contradicciones. ¿Sabremos hacer amar ese aliento de vida y de verdad de *El público* al espectador? Preguntas. Como siempre. Para intentar responderlas sólo nos quedan en las manos los restos de la aventura: tan poco y tanto como una función de una hora veinticinco.

Quería decirte que me voy, Alfredo, y quería pedirte perdón por dejarte solo frente a los espectadores, y darte las gracias por hacer el Director de *El público*.

Te las quiero dar también en nombre de tus compañeros. Solo desde la silla desde donde uno

dirige se puede comprobar el respeto como actor y como ser humano que los demás te tenemos.

No me digas que nadie es imprescindible. *El público* ya no puede existir sin ti, no puede haber otro Director, como para mí nunca existirán otra Julieta, otros caballos, otros hombres, otras damas, otros estudiantes, otras figuras, otras máscaras, sino los que somos, y que juntos hemos tenido la gran suerte y responsabilidad de hacer llegar por primera vez a la gente las palabras que un poeta, con una gran valentía, escribió para intentar entender, entenderse y entendernos mejor.

Gracias por tu honestidad y por lo que emanas desde el escenario, algo físico: lo más parecido a la utopía, y eso es muy necesario y raro en nuestro maltrecho momento.*

* *El País*, 16 de enero de 1987.

Haciendo Lorca nace del deseo de juntar a los dos intérpretes más grandes en lengua española: Núria Espert y Alfredo Alcón (argentino con un castellano precioso). Iba a ser mi último espectáculo en París. Dejaba la dirección de l'Odéon-Théâtre de l'Europe, y me quería despedir con Lorca, como había llegado. En 1989 mi primer espectáculo fue *Comedia sin título*, con una doble compañía en castellano y en francés. Esta vez sería solo en la lengua de Lorca. Al proyecto se apuntó Isabel Navarro, Piru, la extraordinaria mujer de teatro que me acompañó durante toda la aventura del Centro Dramático, en Madrid, que ahora ella dirigía. Los últimos ensayos y el estreno serían en el teatro Lope de Vega de Sevilla, que nos ofreció José Luis Castro. Además, nos iba a pillar en Semana Santa: la verdad es que fue una bendición porque, con Núria y Alfredo, la intensidad y la capacidad emocional de los dos grandes intérpretes en los ensayos era casi religiosa (con el añadido de que se trataba de un espectáculo técnicamente muy complejo y delicado), y el perfumado paganismo de la Semana Santa nos lanzaba a otro mundo de bellezas y emociones muy distintas. En los días de Semana Santa nos acompañó Patrice Chéreau (otro amigo, otro grande que se ha ido; más tarde que muchos otros, ya lo sé, pero también demasiado pronto) y con él compartimos muchas procesiones y bares guiados por la mano sabia y sevillanísima de Antonio Andrés Lapeña. Ahí fue cuando Patrice se enamoró de Sevilla, donde terminó teniendo casa y viviendo muchos meses en los últimos años.

Los ensayos eran exultantes y dolorosos: la raíz a la cual éramos capaces de llegar, creo, los tres, era muy profunda. Y *Bodas de sangre*, de la cual partían casi todos los textos del principio, y *Poeta en Nueva York* más tarde, daban mucho de sí. El espectáculo contaba el trayecto vital de Federico, durante el cual se iba quitando capas, desprendiéndose de «la máscara» para llegar hasta él como sujeto dramático del drama. Empezaba con una versión de *Bodas de sangre* en la que Núria era todas las mujeres y Alfredo todos los hombres. Alfredo/Lorca asistía a Núria mientras, a través de ella, circulaban las emociones de la Novia o la Madre. En un ensayo he visto a Núria interpretar a la Novia, y sus pechos erguirse, biológicamente transformada en una mujer de veinte años, igual que la he visto en el castillo de Olite parar la lluvia en medio de una función de Medea al invocar a Ecate, al principio de la escena de los Conjuros. En la hora y media que duraba la representación de *Haciendo Lorca*, Alfredo/Lorca iba adquiriendo poco a poco mayor protagonismo y al final era asistido en su verdad descarnada y su inmensa soledad por Núria, la mujer/actriz que lo había querido y cuya alma había visitado tan a menudo el alma de Federico. Pero, en realidad, más que de montar una obra se trataba de poner en escena la poesía misma, una

poesía siempre alada; de empezar en el cielo y terminar en la tierra. Recuperé la idea de la grúa-pluma de cine que habíamos utilizado en el Amargo. Esta vez serían cuatro, una para cada intérprete, y las otras dos, más altas, llevarían en la cima una plataforma con un técnico y un cañón de luz. Dos planetas con una luz propia que se desplaza con ellos, dos planetas que se buscan y se alternan ejerciendo de satélite uno del otro. Las grúas-pluma permitían que en la primera parte los actores volaran, y en la huida nocturna de Leonardo y la Novia por el bosque, Núria y Alfredo, sentados en una silla de montar, a contraluz, quedaban suspendidos en el aire, en ese momento del galope en que las cuatro patas del caballo abandonan por un instante la tierra. Nunca he escuchado, ni creo que vuelva escuchar esta misma escena, con la juventud, la calentura y la desesperación que reclaman sus versos. Núria y Alfredo estaban magistrales en todo el espectáculo, pero pienso que en ese punto alcanzaban cotas insospechadas hasta para ellos mismos.

Indefectiblemente, cada vez, cuando los técnicos que manejaban las grúas se quitaban las capuchas negras que los hacían invisibles, tenían los ojos empañados por la emoción. Nunca he visto la juventud plasmada con tanta fuerza y energía como en esos dos actores que ya no eran jóvenes, adorados por el equipo técnico que formaba parte de la aventura —Amat, Daniel Bianco, Carlos Abolafia...

Pienso ahora en unas declaraciones de Bergman que leí demasiado joven para entenderlas bien. En ellas contaba que iba a dejar de rodar porque en poco tiempo habían muerto sus dos colaboradores más cercanos. Recuerdo que en Sevilla también las recordé. Y las entendí. Ese espectáculo fue posible solamente porque existía ese extraordinario equipo, esas personas. Tenía, por momentos, la intensidad de *El público* y la intimidad de un cuarteto de cuerda. *Haciendo Lorca* se estrenó en Sevilla e hicimos unas pocas representaciones en el teatro María Guerrero. Núria sufrió una enfermedad desconocida —de la cual sanó, aunque sin diagnóstico—, y tuvimos que suspender el resto de funciones programadas. Al cabo de unos meses, todavía convaleciente, pudo hacer las diez funciones del Odéon de París. Lo retomamos casi un año después, durante tres meses, en Buenos Aires. A Federico le hubiera gustado ver la fachada del teatro Lola Membrives en la avenida Corrientes con su nombre escrito en enormes letras luminosas. El público argentino ama el teatro, ha bebido a Lorca, adora a Núria e idolatra a Alfredo. Las colas para conseguir una entrada daban la vuelta a la manzana. Federico tuvo otro gran éxito en Buenos Aires, otra ciudad donde se sentía como en casa. Doña Lola Membrives había interpretado con éxito algunas de las obras de Federico. Cuentan que cuando hacía la madre de *Bodas de sangre*, la obra se convertía en un drama; cuando la hacía Margarita Xirgu, en una tragedia.

Al principio de nuestra amistad, Strehler utilizaba dos frases que conocía en español para dirigirse a mí, «grande éxito de risa» (le había chocado ese reclamo pegado a los carteles de los teatros en una gira de *Arlechino servitore di due padroni* por Latinoamérica) y «a las cinco de la tarde». No hay nadie en el mundo del teatro europeo que no conozca un verso, un poema, una réplica de Lorca, y habitualmente en castellano.

Después de *El público* vinieron *Lorenzaccio* en el Lliure, una depresión, una falsa salida, un *Julio César* en el María Guerrero con buenas ideas y muy buenos actores, pero sin alma por mi parte, y la verdadera salida, finalmente, a la luz. La mente parecía estar curada pero me encontraba, aunque suene a tópico, en plena crisis profesional. Leía montañas de textos, obras maestras muchas de ellas, clásicas, contemporáneas, sin que ninguna pudiera despertar mi interés por llevarlas al escenario. El mero hecho de pensar en teatro, en una forma teatral, me producía un rechazo inmediato. Para añadirme presión, se daba el hecho de que era mi última temporada al frente del Centro Dramático, una temporada que ya habíamos iniciado sin que yo anunciara el título que iba a hacer. Sencillamente porque no lo sabía, o porque en realidad no quería hacer ninguna obra, y aunque no se estrenaba hasta el final de la temporada, faltaban pocos meses y todo mi equipo me miraba con aire de disimulada angustia. Mientras, yo seguía leyendo y releendo inútilmente textos que se me caían de las manos. Como si de una saga galáctica se tratara, hice lo único que me pareció posible: acudir a mi maestro, Giorgio Strehler, que había abandonado Italia y vivía en ese momento en Lugano, entre el sol y la niebla, en una casa rodeada por un parque.

La luz del salón, a esa hora, tenía un curioso aire velazqueño. A la entrada, en un atril colocado encima de una mesa, había un gran libro de imágenes de la India abierto a doble página, con la fotografía de un anciano yogui con una gran mancha carmesí en la frente. Strehler estaba de espaldas a la entrada, a contraluz, mirando por la ventana. Me había oído entrar, pero siguió allí, sin darse la vuelta. Por teléfono sólo le había dicho que necesitaba verle, nada más. No esperé ni siquiera a abrazarle. Le solté: «Giorgio, he venido a verte porque el teatro me da asco.» Pausa pinteriana. Strehler se da la vuelta y, mirándome fijamente, me responde: «A mí me produce vómito.» Luego hablamos de muchas cosas, pero en realidad ya nos lo habíamos dicho todo. Entendí que, además de estar con mi maestro, estaba sobre todo ante un artista que al mismo tiempo que me decía «y yo más», conocía muy bien lo que yo había escupido y me estaba diciendo «tendrás que vivir con eso», con esa benéfica maldición. Mientras regreso a Madrid pienso en esa extraña familia que cada uno de nosotros nos construimos, además de la propia, donde mi «padre» me ha tendido un espejo con un enigma pero no me ha dado ninguna respuesta, y en la que sólo me queda dirigirme a mi «hermano». Pero hasta los textos de Federico me parece que están metidos en un corsé formal en el que me sentiría completamente en falso. Excepto *El público*, claro está. Pero *El público* ya lo he hecho.

Llego al aeropuerto de noche y voy directamente a casa. Necesito acostarme. Paso por delante de la biblioteca y cojo, sin ninguna esperanza, un volumen publicado bajo el nombre de Federico García Lorca: *Teatro inconcluso*. El único texto con algo de esencia dramática que recuerdo de ese volumen es *La destrucción de Sodoma* y tiene únicamente nueve réplicas. Tampoco mi hermano podrá hacer nada, pienso.

Ya en la cama, hojeo el libro y empiezo a releer *Comedia sin título*. Se me pasa el sueño y el cansancio. El texto que hasta ese momento me había parecido un esbozo incomprensible, que no me decía nada, ahora parece encontrar un eco inmediato, como si lo leyera por primera vez. En cualquier caso, estoy seguro que lo leí por primera vez con el ritmo adecuado: una buena lectura, como una buena melodía, requiere que leamos con un tempo preciso, el que el texto pide, y si se lo cambiamos, la melodía desaparece. ¿Cómo era posible que me hubiera dejado engañar por la etiqueta «inconcluso»? *Comedia sin título* era una declaración en primera persona, una denuncia desesperada y apasionada contra la forma, contra la máscara en el teatro y en la vida. No estaba para nada incompleta. Por supuesto que era un texto «corto». Tenía la duración de un ataque de ira, que transpira amor y odio. No podía durar más que el tiempo de ese arranque. Faltaba sólo

por desarrollar la otra parte, la compañía que está ensayando *El sueño de una noche de verano*, pieza de la cual Federico hace una maravillosa y personal lectura trágica y cuyos personajes van pareciendo en *Comedia sin título*... ¿Cómo no se me había ocurrido antes? *Comedia sin título* era una almendra amarga, pero había que dársela al público envuelta en el azúcar de una peladilla. Íbamos a hacer, antes de atacar el texto de Lorca, las dos grandes escenas de *El sueño de una noche de verano*: la de los artesanos y el encuentro de Titania con Bottom; el mejor Shakespeare posible, con toda nuestra alma, y cuando el público estuviera dentro de la acción, cortaríamos y empezaría el vértigo lorquiano. Sólo así, interrumpiendo el placer del espectador, podíamos acercarnos a la violencia del gesto de Federico.

Necesitaba un reparto excepcional. A las dos de la mañana despertaba a Piru y le contaba cómo iba a ser el espectáculo. Ahora todo me parecía nítido y claro. Estaba ahí. Hasta ese momento no me había dado cuenta. Sin duda, el *yo* que leía ahora y el que lo había leído antes eran distintos. No sólo me parecía entenderlo. Estaba seguro de que era únicamente eso lo que era capaz de contar, y no otra cosa.

En el teatro, como en la vida, a veces el viento viene de cara y otras veces, de cola. Hay proyectos que precisan años de preparación. *Comedia sin título* se levantó, como se dice en teatro, en un mes. Para eso hay que tener un gran equipo, y yo lo tenía, y una gran dosis de suerte, o de ayuda, como queramos llamarle. Fabià, ya enfermo de sida, pudo, sin embargo, hacer el decorado. Gil de Biedma, más enfermo que Fabià, accedió a traducir las dos escenas de Shakespeare y a mandármelas por fax. Actores que parecía imposible que estuvieran libres para ensayar a los pocos meses, lo estaban o conseguían estarlo, y se juntaron Imanol Arias, Marisa Paredes, Juan Echanove, Alfonso del Real, Pedro del Río, Cesáreo Estébanez, Jesús Castejón, Walter Vidarte, Ramón Madaula, Chema Muñoz, Flora María Álvaro, César Sánchez..., en personajes muy cortos sobre el papel pero que poseen una enorme entidad poética. Actores, que como un buen Fórmula 1, deben subir en muy pocos segundos a la temperatura que el texto, en su urgencia, pide. *El público* ocurría en un teatro lunar, soñado, sin cimientos; en *Comedia sin título* el teatro sería real, físico, para que, en su crudeza, pudiera adquirir su dimensión poética. El espectáculo contendría también a los espectadores. Ensayamos sólo veintiocho días, como posesos. Era la otra cara de la medalla de *El público*, que había sido un trabajo de meses, de años. El proceso de ahora era también febril, pero era sobre todo urgente. Lo vivimos todos, público incluido, como una erupción, porque así pienso que lo piden las palabras de Federico: una blasfemia en forma de teatro que surge de las entrañas del desencanto y enciende la llama de la revolución para romper las viejas formas. El adiós de alguien a un viejo mundo, metaforizado en el propio teatro, al que abandona lanzando un grito de justa indignación. Como le gusta decir a Michel Piccoli, uno se va muriendo un poco todos los días. Y el Federico de *Comedia sin título* se encontraba en la fase final de algo que le hacía renegar incluso de sí mismo y de su propio teatro, una aparente fase final que en realidad no es más que una fase de la vida y del arte, aunque uno crea que va a ser la postrera, y de la cual, casi siempre, se renace cambiando la piel —como la bicha— del alma.

Federico lo hizo. Después de *Comedia sin título* solo podía romper su compromiso consigo mismo con una tragedia de una pureza absoluta, una denuncia con nombres y apellidos: *La casa de Bernarda Alba*, un «reportaje fotográfico», una tragedia perfecta, tan perfecta como los sonetos que, paralelamente, la acompañaron en el tiempo. Tan perfecta como profética. Tan peligrosamente libre como solo puede escribir un corazón desprotegido, es decir, enamorado, como siempre he pensado que estaba cuando escribió *Bernarda* y los *Sonetos*. Ahora parece que sabemos de quién. También como en una saga galáctica, había entendido el mensaje de mi padre

gracias a la ayuda de mi hermano, que me ayudó a despedirme como Dios manda de un teatro, el María Guerrero, en el que había sido feliz durante seis años.

Así que pasen cinco años no me parece una obra sobre la memoria. Me parece más bien un texto sobre el miedo, sobre los miedos que arrastramos desde nuestra infancia. Es la única obra de Federico ante la que, curiosamente, no siento nada, excepto en la escena del niño muerto, que es precisamente la única escena que surge de una experiencia personal, y que él mismo cuenta. Podría ser que esa fuera la primera vez que Federico se encontró con la muerte de cara, la muerte que después frecuentaría tantas veces. Pudiera ser que esa fuera su primera cita con Ella. Tal vez por eso, el resto me parece todavía más artificioso, como una especie de autoimposición, desde fuera. Es como si necesitara decirse a sí mismo y a los demás que, más allá de *Mariana Pineda* o de las comedias de títeres, era capaz también de una escritura experimental y lírica al mismo tiempo. Está abriendo puertas para encontrar caminos que, poco después, recorrerá con una seguridad potente y osada. Aún conteniendo grandes intuiciones poéticas, tengo la impresión de estar delante de una obra de paso, de transición. Ya sé que la obra está fechada en 1931, y parece que, por lo menos los primeros esbozos, los hizo en La Habana, contemporáneamente a una primera redacción de *El público*, pero yo tengo la impresión de estar ante un Federico anterior, al que todavía le importa lo que en otro tiempo algunos le habían reprochado.

De todos modos, me parece entender un poco más el día que, en la Huerta de San Vicente, Isabel me cuenta que Federico representó escenas de *Así que pasen cinco años* justamente a la entrada de la casa, en el vestíbulo de donde arranca la escalera que lleva al piso de arriba. «El hueco de la escalera hacía de escenario. Concha y Paco, mis hermanos, eran muy buenos actores, y había alguien más que no recuerdo. Llevaban trajes de una fiesta de disfraces que eran de Moro, Arlequín y Pierrot. Federico no quiso representarla, pero la dirigía. Cogió un reloj grande que había en el salón de la casa, lo acercó a la escalera y de vez en cuando lo hacía sonar. No recuerdo lo que hablaban, recuerdo cómo iban vestidos y que el reloj era muy importante.» El espacio tendría escasamente veinte metros cuadrados y en él cabían los pocos actores y los espectadores (amigos, familiares y hasta alguna criada y algún jornalero). «Entornaba puertas y ventanas hasta conseguir casi una oscuridad total y las entradas de los personajes se hacían saliendo de detrás de la escalera, donde colgaban de una cuerda unas sábanas blancas.» La poesía que contiene el texto se producía en un ambiente de misterio, y lo que es más importante, en un espacio pequeño, un espacio que permite susurrar cada palabra. Es una obra de respiración corta. A menudo, los espacios en que se desarrollan las obras de Lorca tendemos a hacerlos grandes; tal vez por miedo a que su poesía, de oleadas a veces gigantes, quede presa en un espacio más reducido. Sin duda, es un error. Federico no siempre se expresa en tono mayor. Muchas veces lo hace en tono menor y casi al oído. Al mismo tiempo que uno puede contenerse relativamente en el “Grito hacia Roma” de *Poeta en Nueva York*, necesita el aliento más tenue y delicado para poder decir en voz alta “El soneto de la dulce queja”. Tal vez éste sea el caso de *Así que pasen cinco años*. En cambio, sí me gusta *Los títeres de cachiporra*, pero no lo sé hacer. Me llevo mal con la farsa. Y además se la he visto hacer muy bien a José Luis Alonso, con atrevimiento y delicadeza.

Casi toda la poesía de Federico, aunque uno la pueda leer en silencio, está escrita para ser dicha, recitada, en voz alta. Por eso, además de su voz, me gustaría saber cómo hablaba. Llevábamos quince días de ensayo con Juan Echanove de la conferencia que Lorca había dado en el pequeño teatro del hotel Alhambra, “Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre”; quince días de inmersión. Juan se sabía perfectamente el texto y las canciones, la pianola estaba preparada, y nos lanzamos a hacer lo que en teatro llamamos un «pase», que significa que hacemos una función simulada, aún sabiendo que es un ensayo, para entender en qué punto del trabajo nos encontramos. La conferencia fluye. Juan está magnífico. A partir de ese momento tengo un pequeño vacío de memoria que, años más tarde, Juan se dispone a completar cada vez que sale el tema. Parece que me quedé mirando con una expresión extraña. Él me dijo, «¿qué tal?», y yo respondí «muy bien». «Entonces, ¿qué es lo que ocurre?», preguntó. «Le falta duende», parece ser que fue la extraña (y, si es cierto, un poco torpe) respuesta que le di, y que yo no recuerdo. «Aunque no estés haciendo de Lorca, ese texto se lo escribió para decirlo en voz alta, tiene su misma respiración. Todo está bien, pero no está su música, él no hablaba así. En el mejor de los casos vas a parecer un buen profesor. Y lo que tenemos que conseguir es enseñar su espíritu. Vamos a hacerlo en andaluz, o mejor dicho, en su andaluz; es decir, en un andaluz inventado, el que creamos que sale del texto.» En ese momento, cruzando sin saberlo una línea roja, tocamos tal vez el punto más sensible y, probablemente, uno de los más cruciales para los actores y actrices en el momento de interpretar en un escenario la obra teatral de García Lorca, y buena parte de su poesía.

Cuando Echanove salió del estupor y empezamos a dar, muy delicadamente, una cadencia granadina a las palabras, una inventada pero posible melodía primigenia que regía construcciones sintácticas y giros de pensamientos, nos aparecieron nuevas cada palabra, cada frase, cada intención. Parecía que nos acercábamos algo más al poeta para entenderlo e interpretarlo mejor. Porque ese acercamiento al «castellano lorquiano» se convertiría en una herramienta fundamental para la comprensión del texto y para poderlo expresar, como le ocurre al castellano de Valle Inclán, felizmente contaminado por el gallego. Es la música del corazón. No creo estar equivocado. Paco, su hermano, nos habla de «su andalucismo, de un modo determinado de vivir, de estar situado en las cosas». Si tengo que fiarme del castellano hablado por Isabel y por los componentes de la familia que seguían teniendo relación con Granada, he de decir que el acento era mínimo. Es conocido que un andaluz de buena familia, sobre todo que haya recibido una buena educación, por lo menos en Granada (¿tradición lejana de los cristianos viejos, los «re pobladores» de la vega de Granada procedentes del norte en el siglo XV, para distinguirse de los oriundos?, ¿distinción y distancia respecto de las clases populares?), no deberá tener acento. Como decía Isabel de su madre, y por extensión de toda su familia, «un castellano bonito, con aroma de la vega». Un significado bodeguero andaluz me dijo una vez, en un comentario disfrazado de broma, que en ciertos lugares de Andalucía las familias que se consideran «nobles» preferían tener acento inglés antes que andaluz. El mismo Lorca, en las notas que se conservan de las audiciones que convocó en Granada con el fin de reclutar actores y actrices para La Barraca, escribe, en algunos casos de su puño y letra, «demasiado acento andaluz». Lo del acento, por las características y debilidades del teatro español, se puede entender, pero ¿qué ocurre con la música que hay debajo de esas palabras, más allá del acento? Esa música transporta al lenguaje y concede unos valores a unas palabras o a otras; es la música del corazón, la de nuestra infancia, aquella con la que aprendimos a pensar y a expresarnos y que determinará, en el momento que hablemos con alguien, nuestra relación con ese alguien. Isabel tenía esa música, tal vez algo

limada por los muchos años, casi toda su vida, que transcurrió lejos de Granada. Federico debía de tener esa música; si no, no se entienden bien muchas intenciones en sus diálogos, o, en cualquier caso, no se entienden en el hermoso castellano de Valladolid. Y la música interna del andaluz es una música caliente, insinuante, por eso siempre he pensado que la opinión de Borges sobre Federico, «un andaluz profesional», la dio un Borges embriagado y engañado por la forma. La belleza y las curvas de la lengua andaluza le impidieron ver la raíz. La lengua argentina recoge la armonía y la artificiosidad del italiano, no los claroscuros del castellano, que le son extraños. Los acentos latinoamericanos tienen en su música un código que un oído castellano desconoce. Y al revés. La primera vez que estuve en La Habana y se me acercaron dos niños de unos cinco años a pedirme un lápiz, cuando les pregunté, con mi castellano «neutro», cómo se llamaban, se asustaron y echaron a correr. El tono y la cadencia de mi castellano les produjo el mismo efecto que a nosotros un coronel alemán en una película de nazis. Esa música matiza y enriquece constantemente el contenido de los propios pensamientos. Un ejemplo: en la famosa escena inicial entre la Madre y el Hijo en *Bodas de sangre*, el Hijo, con la intención de terminar la discusión con su madre, le responde con un sencillo «*vamos a otro asunto*». Ahora bien, «*vamos a otro asunto*» en castellano «canónico» es una frase generalmente contundente, que uno se imagina en un tono más bien reprobatorio. Cualquiera que se haya paseado por Andalucía y haya oído esa expresión en andaluz sabe que no significa lo mismo: las palabras son las mismas, pero dichas con la música del corazón, *granaina* en este caso, expresan comprensión donde en castellano hay reproche, cariño donde hay distancia. Yo he oído montañas de frases idénticas a las escritas por Federico en su teatro, en boca de mi abuela, mi madre o mis seis tías, nacidas todas en Cabo de Gata. Esa circunstancia me sirvió para aprender, sin yo enterarme, que Lorca escribía, y por lo tanto debía hablar, en un castellano distinto, un castellano mecido por las cadencias árabes que heredó la lengua andaluza y que alimenta cada día el sol abrasador que ilumina esas tierras. Cuando empecé a ensayar a Lorca, muchas veces, para encontrar el sentimiento que escondía una frase, bastaba decirla en andaluz para que nos apareciera, límpido, su significado y conservara el aroma que nos había revelado cuando luego la repetíamos en un castellano «central».

Sólo esa vez, con Juan Echanove en «*Cómo canta una ciudad de noviembre a noviembre*», un texto que Federico escribió para sí mismo, para su propia respiración, no para la de uno de sus personajes, me atreví a hacerlo «en andaluz». En un andaluz inventado, por supuesto. Uno más. Ya sé que no hay un único acento andaluz y que las cadencias son múltiples y distintas de un pueblo a otro, a veces de un barrio a otro. Me lo recordaría con mucha gracia y para siempre Jesús Castejón, cuando le pedí que el camarero de *Comedia sin título*, que él estrenó, lo hiciera en andaluz. Me dijo: «Ya, ¿pero de dónde lo quieres, de Cádiz, de Sevilla, de Málaga...?» Como diría Borges, los acentos, en el teatro español, «no gozan de ningún prestigio», al contrario de lo que ocurre en el teatro y el cine anglosajones, donde los distintos acentos son apreciados y se convierten en una información casi antropológica para el espectador y en un material de exploración extraordinaria para un actor. Mientras en un teatro de Londres, el acento galés o escocés enriquecen a un personaje de Shakespeare, y esa riqueza, ese «algo más» de la interpretación, vuela hacia el espectador, en Madrid, la misma operación con un actor que tuviera acento, pongamos gallego o asturiano, se convertiría automáticamente en «algo menos», adquiriría sin quererlo un aire de sainete, y sería probablemente motivo de una carcajada colectiva. Es algo que, en nuestro código teatral, como espectadores, no tenemos. Ese desamor por las variantes lingüísticas de los vecinos que tiene nuestro oído de espectador castellanoparlante nos impide incorporar esa riqueza. Si los vecinos vienen de lejos, escuchamos con la condescendencia de la extranjería, y hasta nos complacen, por ejemplo, el acento de Buenos Aires o de Guanajuato, pero

nuestros oídos rechazan, sin que intervenga nuestra voluntad, ese mismo texto interpretado con un acento catalán o murciano. Las razones son, sin duda, múltiples, y algunas vienen de muy lejos. En Sevilla, donde acudí a hacer audiciones para *El público*, pude vivir con cierta sorpresa cómo los aspirantes pasaban la prueba con escenas de libre elección (Brecht, Tennessee Williams, Strindberg... ¡a cuarenta y dos grados de la calor sevillana de julio!) luchando por ofrecerme su mejor y más perfecto castellano, y se quedaban tan desarmados como perplejos cuando les pedía que me recitaran algo en el andaluz que hablaban habitualmente. Algunos lo conseguían con mucha dificultad. Por supuesto que hay compañías en Andalucía que hablan, todos, en su andaluz, y en ese caso el oído castellano se puede volver más tolerante, pero siempre será una especie de paréntesis exótico. Lo mismo ocurre en el teatro francés. Solo María Casares consiguió que los franceses adoraran lo que ellos consideraban su cadencia «propia», que adornaba y dotaba de rareza y misterio al perfecto francés que hablaba. Era música gallega, la del gallego que hablaba María. Acercó las palabras francesas a su corazón, las palabras que la acogieron en su exilio, y dejó que se contagiaran de la melodía que éste encerraba, el dulce gallego de La Coruña. Y ese trenzado en las manos de su talento se convirtió en arte.

Salgo de Estocolmo de vuelta a Madrid. Hace un frío del carajo y tengo el vuelo muy temprano, lo que quiere decir levantarse al alba. He dormido poco y mal después de una cena fraterna de despedida con los amigos del Dramaten, el Teatro Nacional de Suecia. Se me ha quedado algo de mal cuerpo. Bergman y su equipo me han pedido que monte *El público* en su teatro con sus actores, pero no va a poder ser; es un «no» difícil, pero convencido. Llevo tres días en Estocolmo viendo teatro, actores extraordinarios, pero ni con todas las antenas de la intuición desplegadas alcanzo a comprender una sola frase en sueco. Cuando creo adivinar por lo menos el tema, en realidad está sucediendo todo lo contrario. No es sólo otra lengua, es decididamente otro código que emana de los meandros del pensamiento que esa lengua evoca e impone. Los directores de teatro, en un acto de osadía, llegamos a veces a dirigir en una lengua que comprendemos apenas, pero en este caso se convierte en un muro. ¿Cómo puedo trasladarles el espíritu de un autor tan cercano con unas palabras tan lejanas? Incluso disponiendo de una buena traducción, me perdería en una música que esconde, sin duda, sentimientos y emociones muy parecidas, pero con apariencias tan distintas que me resultan indescifrables. Hay una segunda razón: a pesar de la universalidad del discurso lorquiano, *El público* es la respuesta en forma dramática a una crisis personal, una respuesta que parte de las entrañas en un ejercicio de autoinmolación. No estoy seguro de que las respuestas de un sueco ante crisis parecidas circulen por los mismos canales. Por cuestiones que tienen que ver con la religión, con la educación, con el clima... Y una tercera: no me siento capaz ni veo cómo podría emprender ese viaje de nuevo, después de haberlo hecho una vez. No creo que se pueda ni que se deba. En el fondo, cuando subo al avión me siento aliviado.

Ya hemos despegado y distribuyen la prensa. El único periódico español es *ABC*. Me lo dan, lo miro y me da un vuelco el corazón: el periódico anuncia en portada y publica en su interior los llamados *Sonetos del amor oscuro* de Federico García Lorca. Hasta el momento existía solo una edición clandestina. Hace un tiempo, alguien deslizó un ejemplar dentro de un sobre en mi buzón. Sin ninguna referencia editorial. Sin remitente. Vuelvo a mirar la portada impresa con esa tinta

negra, «negro *ABC*», la misma tinta negra que me tizna los dedos y en la que están impresos los extraordinarios once sonetos. ¿Cómo llegan a las manos de tinta negra del *ABC*? ¿Por qué los publican *ahora*? Me gustaría tener el libro conmigo porque tengo la impresión de que hay algunas diferencias, pocas, en algún soneto. ¿Quién ha puesto las manos sobre esos poemas? Sin ningún fundamento, no dudo que la versión original sea la del libro. Un gran tanto para *ABC*. Pero me disgusta que la primera aparición pública de los *Sonetos* sea en ese periódico, con esa tinta negra... Durante el vuelo, planeo llamadas para saber lo que ha ocurrido. Luego, la tristeza se convierte en cabreo y decido que prefiero no saberlo. Releo los sonetos. Me parece que entre las letras, entre los trazos de tipografía negra, se ha colado la luz y la doble página abierta del periódico resplandece. Me consuela y me alegra pensar que muchas otras gentes, en este mismo momento, están descubriendo la misma obra de arte que tengo entre las manos, la misma belleza. Cuando conozco los detalles de la transacción y los porqués me entristezco. Decido olvidarlo.

Al reproducir el fragmento anterior de mi intermitente diario para su publicación se cumple algo más de un año del momento en que, a través de un periódico, pudimos ponerle nombre y rostro al destinatario de la mayoría de esos sonetos de amor, del momento en que conocimos su historia y algo de su vida. La persona a la que Federico pedía «*decorar las aguas de tu río con hojas de mi otoño enajenado*», el hombre joven al que iban dirigidos los sonetos, como cartas de amor, como palomas mensajeras de luz y de sangre, me pareció que no era solo el destinatario sino también el espejo en el que se reflejaba cada poema. La elegancia de pensamiento que destilan sus escritos y su belleza física estaban plasmados en las palabras de Federico porque su poesía debía competir con ellas, debía estar a la altura del amado. Hacía tiempo que Federico decía que quería retornar a las formas clásicas en poesía. Hablaba de la perfección del soneto, de su equilibrio. Equilibrio, serenidad que necesitaba para expresar lo que sentía su espíritu: un amor distinto, posiblemente sereno. No es que en algunos sonetos estén ausentes la angustia o el miedo, pero en otros, en los que creo que escribió para Juan, me parece leer por primera vez algo que va más allá del deslumbramiento. Parecería que ha encontrado a ese «otro», y que ese «otro» le ha encontrado a él. Federico ha tenido amores apasionados: hay cartas explícitas y con el mismo lirismo a Rafael Rodríguez Rapún o a Eduardo Rodríguez Valdivieso, pero siempre tienen un fondo melancólico, herido, a veces de súplica. Sin duda, cada vez que uno encuentra el amor es distinto, pero esta vez creo que Federico ha encontrado un amor sin angustia. Me parece escuchar la memorable frase de Montaigne, tratando de explicarse la poderosa atracción entre él y La Boétie en un delicado añadido al margen de un capítulo de los *Essais*, en el que habla de su encuentro: «*Parce que c'était lui, parce que c'était moi.*» Es posible que Federico tomara ese tren a Granada por amor, para despedirse de sus padres y embarcarse con Juan hacia México, contratado éste como actor en la compañía de Margarita, como parece que habían planeado en las últimas semanas. Ése era su secreto. El que no contó a nadie. Parece que unos meses antes de conocer a Juan, le había pedido a la Xirgu que en ese viaje de La Compañía a Latinoamérica —al que él pensaba incorporarse—, se incluyera a Rafael Rodríguez Rapún (*el de las tres erres*, como le llamaba). Parece que en el mes de junio se vio con Eduardo... Parece... ¡qué más da! Eso sólo nos habla de su terrible miedo a la soledad, a estar «*solo de amor*», como muchos de los personajes que había arrancado de sí mismo; ese mismo miedo que le impedía cruzar una calle solo, sin cogerse del brazo de alguien. Otra vez más sin ninguna prueba, estoy convencido de que ese amor, nuevo y eterno (otra vez Montaigne, «*Nous nous cherchions avant que de nous être vus: [...] je crois par quelque ordonnance du ciel; nous nous embrassions par nos noms.*»), le redimía de muchas relaciones anteriores, a veces demasiado negras y no sólo por culpa de sus parejas. Excepto algún luminoso encuentro, siempre he tenido la impresión de que Federico, como

un personaje de Chéjov, se enamoraba de la persona equivocada. He compartido esa sensación alguna vez. En ese nuevo amor no existía ningún pasado, ninguna sombra. Seguramente fue Juan, con su desafiante juventud, quien buscó los ojos de Federico, y este se agarró a su mano («*Cógeme la mano, amor, que vengo muy malherido, herido de amor, huido, herido, muerto de amor.*») Sólo un pequeño escollo: Juan Ramírez de Lucas tenía 19 años, era menor de edad en una España en que la mayoría se alcanzaba a los 21. Para poder viajar a América necesitaba el permiso de sus padres, que nunca se lo concedieron. Federico habló con él por teléfono desde Granada para darle ánimos y fuerzas para convencerles. Ambos confiaban en que al final, los padres cederían. Juan recibió una carta fechada, al parecer, el 18 de julio. Las palabras, leídas hoy, resultan escalofriantes: «*Juan, es preciso que vuelvas a reír. A mí me han pasado también cosas gordas, por no decir terribles, y las he toreado con gracia. No te dejes llevar por la tristeza...*» Después, negro silencio. Los pocos que lo supieron, Luis Rosales sin duda, fueron solidarios con ese silencio. Una manera de guardarle a Federico el secreto; una manera también de decirnos que se trataba de un amor muy grande si tan grande debía ser la losa que lo ocultara: el último gran amor de su vida, aunque él no lo supiera. Descubrir finalmente a esa persona, cuya existencia ya había desvelado con gran prudencia Agustín Penón, me produjo una profunda alegría. La alegría que da ver a dos seres enamorados. El silencio de Juan durante tantos años hablaba por su amor, un amor correspondido. Federico, además de sentirlo, podía, porque sabía, dejarlo escrito, con lápiz azul y rojo, en el reverso de un recibo de la Academia, a la que asistía Juan:

*Aquel rubio de Albacete
vino, madre, y me miró.*

*¡No lo puedo mirar yo!
Aquel rubio de los trigos
hijo de la verde aurora,
alto, sólo y sin amigos
pisó mi calle a deshora.*

*La noche se tiñe y dora
de un delicado fulgor
¡No lo puedo mirar yo!
Aquel lindo de cintura
sentí galán sin...
sembró por mi noche oscura
su amarillo jazminero
tanto me quiere y le quiero
que mis ojos se llevó.*

*¡No lo puedo mirar yo!
Aquel joven de la Mancha
vino, madre, y me miró.*

¡No lo puedo mirar yo!

El periódico reproducía este poema y sólo un fragmento de la carta, pero revelaba también la

existencia de unos diarios que el propio Juan escribió más tarde con sus recuerdos y con la intención de que fueran publicados después de su muerte. Ardo en deseos de que salgan a la luz.

Por suerte para mí, existe Internet, que en este caso impide que me autodiagnostique una neurosis obsesiva o cualquier otro tipo de trastorno mental. En la foto de cuerpo entero, Juan Ramírez de Lucas tiene un profundo parecido con Alberto, el espectador al que conocí a la salida de un recital de Lorca en Madrid. Poseen la misma belleza. Alberto, en su época universitaria, había sido además un premiado deportista, y algunas fotos suyas que descansan en alguna nube y que, por suerte, la red trae hasta mi pantalla, me permiten comprobar que es cierto lo que me trae el recuerdo y no son fabulaciones de mi mente. A Alberto, un amor le cambió el destino. Lo dejó todo, que era mucho, y descubrió que sus manos podían hacer el bien. Hasta el momento de su temprana muerte se dedicó a sanar. Juan tuvo que purgar su falta de un pasado patriótico acorde con lo que exigían los vencedores, y también lo que algunos conocían, aunque fueran pocos, y se alistó en la División Azul. Fue herido de gravedad y se salvó. A su regreso entró en *ABC*. Sus textos sobre arte son de una inteligencia exquisita. Aunque sin duda entró en el periódico por méritos propios, en su incorporación me parece ver la mano protectora, cómplice, de Luis Rosales.

Dos historias que hubieran encantado a Federico. La primera ocurre en Uruguay, muy cerca de la frontera argentina, al aire libre, en una pequeña ciudad llamada Salto. Enrique Amorim, amigo y tal vez amante de Lorca, hace construir en 1953 el primer monumento dedicado a García Lorca, una lápida grabada con los versos de Machado en los que pedía una tumba para el poeta. La población de Salto acude al lugar del acto, y hasta miembros de los Cuerpos de Seguridad rinden honores de Estado ante el humilde monumento. Algunos grandes actores argentinos y uruguayos recitan sus poesías. En el suelo, unos ramos de flores. Entre los intérpretes que asisten al acto está Margarita Xirgu. Cerrará el acto. Recita el poema final de *Bodas de sangre*: «*Con un cuchillito...*» No muy lejos, unos pescadores se han parado a escuchar. No tienen ni idea de lo que ocurre, sólo escuchan a una mujer lamentar la muerte de su hijo con unas palabras que les han obligado a interrumpir su trabajo. Por supuesto asisten, sin saberlo, al talento y al fuego de la Xirgu, a la expresión de una herida en carne viva que es el estado de la Madre al final de *Bodas...* Pero las brasas que alimentan ese fuego son esas palabras de gran temperatura poética y que, por encantamiento, a los oídos de esos hombres, probablemente con escasa formación, se les antojan, además de sinceras, profundamente cercanas. Al terminar el acto, dos de los pescadores se dirigen hasta Margarita para darle el pésame, convencidos de que es la madre del hijo enterrado bajo la lápida.

La segunda sucede en Madrid, en 1960, y tiene como pareja protagonista a Aurora Bautista, en ese momento la actriz más celebrada del cine español, y a don Luis Escobar en su atrevida — dentro de lo que el contexto permitía — etapa como director de escena y del teatro Eslava (hoy discoteca) de la calle del Arenal de Madrid. Era la primera vez que el régimen franquista accedía a que se representara una obra de Federico, pero sobre todo, era la primera vez que la familia García Lorca, heredera de los derechos del poeta, permitía que una obra suya se representara en España. Don Luis, muy astutamente, había escogido *Yerma*, la única a la cual la censura oficial no le podía poner demasiados reparos. Llegó el primer ensayo, la escena primera. *Yerma* empieza la

obra llamando a su marido, y Aurora Bautista, actriz pasional —y me imagino que, sintiéndose en ese momento «profundamente lorquiana»—, atacó, quién sabe con qué énfasis desesperado, su primera frase: «¡Juan!» Rápido, desde la sala, don Luis intervino: «¡Aurorita, por Dios, que todavía no ha pasado nada!» Desde entonces, entre los miembros de este oficio, cuando a veces nos ha tocado presenciar alguna Ofelia con evidentes rasgos de locura ya desde el inicio, o algún Misántropo con la maleta hecha para largarse al desierto ya desde el principio de la obra, nos decimos «ha sido un poco ‘Aurorita por Dios’...» Algunos actores, capaces de imitar perfectamente la muy personal manera de hablar de Luis Escobar —Carlos Hipólito es perfecto—, lo dicen con su tono de voz y sus maneras y nos seguimos riendo como debió de reírse el asombrado don Luis al escuchar la réplica de Aurora.

Uno de los tópicos más extendidos —y más falsos— sobre Federico García Lorca es que era un escritor «apolítico». Los mejor intencionados lo han hecho siempre por comparación —desde luego, resulta algo simple— con otros poetas de su generación, como Alberti o Miguel Hernández. Es difícil no atisbar un fuerte gesto político en alguien que en su vida y en su obra, en la convulsa España que le tocó vivir, defendía y cantaba a los gitanos frente a la Guardia Civil, a las mujeres frente al cavernícola macho hispánico, o el derecho a la pasión física, al sexo como práctica liberatoria, frente a una férrea y corrupta moralidad procedente de unas leyes pretendidamente «eternas».

No creo que se pueda entender de otro modo *Bodas de sangre*, la obra de Lorca más representada en todo el mundo, que estrenó en el teatro Beatriz de Madrid la compañía de Josefina Díaz de Artigas en 1931. Posiblemente no existe en la historia del teatro un título más certero y más evocador que el formado por esas tres palabras. Sobre un hecho real ocurrido en Níjar, reseñado por los periódicos de la época, el poeta construiría un poema lírico desgarrador y el dramaturgo una desgarradora tragedia. La poesía nos muestra a todos poseedores y al mismo tiempo víctimas de «esa fuerza irrefrenable que palpita en los caños de la sangre». La tragedia condena de un modo ineluctable la acción de los protagonistas, de los transgresores, pero los que condenan no son los dioses, sino los hombres con su comportamiento atávico. *Bodas de sangre* habla de muchas cosas: del destino de las mujeres en esa arcaica sociedad, del profundo dolor ante el misterio de la vida y del velo que se rasga cuando una madre pierde a su hijo; de la raíz irracional de la violencia más salvaje (da miedo la trágica intuición de Lorca en las palabras de la madre: «¡Aquí hay dos bandos, mi familia y la tuya!»), y de muchas más cosas. Pero es, sobre todo, el grito de alguien que reivindica la capacidad transgresora del amor y del sexo y, por lo tanto, la libertad que supone el ejercicio de lo que significan esas dos palabras por encima de cualquier norma social. Y eso fue y sigue siendo un gran gesto político y revolucionario. La historia entera de la humanidad, como diría Octavio Paz, se podría contar desde esa nueva mirada, desde esa lucha por conseguir o por aplastar, y sobre todo, por instrumentar esa parcela de libertad. Por eso se ha representado miles de veces en culturas absolutamente distintas y se seguirá representando. En este caso el término universalidad es certero. Por suerte, en algunas partes del mundo, la revolución soñada por Lorca se ha medio cumplido, por lo menos en las formas, es decir en las leyes, y los españoles podemos sentir *Bodas de sangre* como una metáfora de algo que pertenece a nuestro pasado genético cercano. Pero mientras existan —y, por supuesto,

existen— sociedades enteras que permitan y legislen el genocidio espiritual gobernando sobre el amor y el sexo de los seres humanos para mandar sobre sus libertades, *Bodas de sangre* no será una metáfora, sino una denuncia tan potente y peligrosa como lo fue hace ya más de ochenta años el día de su estreno madrileño.

El Cloître des Carmes le sienta bien a Federico, y a Alfredo Alcón, y a mí. De todos los lugares de Avignon en los que se hace teatro durante el Festival, este claustro magnífico, de piedra casi blanca por la mañana, dorada por la tarde y que se vuelve gris al anochecer, es el lugar en el que más veces he estado. Entré por primera vez para ver el mítico espectáculo de Peter Brook *La conférence des Oiseaux*, espectáculo fundamental para el teatro europeo, como lo había sido diez años antes su montaje de *El sueño de una noche de verano*. (Otra obra que nunca podré hacer. Ya la he visto. Cada vez que la he vuelto a leer se me aparecen las imágenes del espectáculo «perfecto» que tuve la suerte de ver en París a los dieciocho años.) Volví a Avignon, muchos años más tarde, ya como compañía invitada, con *La vida del rey Eduardo II de Inglaterra* en la versión del Centro Dramático Nacional, con Alfredo Alcón y un extraordinario grupo de actores y de técnicos que convirtieron el claustro en una arena en la que sonaba nobilísima y bella la traducción de Jaime Gil de Biedma. Y regreso ahora, de nuevo con Alfredo, con *Los caminos de Federico*.

Las piedras y la humedad de la noche son beneficiosas para la voz, y permiten susurrar las palabras de Federico en este bellissimo y sereno recinto antiguo, construido para el recogimiento. Hay una luna inmensa, redonda. Sobre la pared del fondo del claustro, donde han montado un practicable a modo de escenario cubierto con una lona azul —el «azul Federico», el azul de la arena de *El público*—, dos grandes focos proyectan un sol y una luna sobre el muro de piedra. Pido que apaguen el foco de la luna. Ha venido ella en persona a presidir la noche, grande y redonda. Luego, el arte de Alcón fluye como el agua de un manantial y la prosa, las cartas, la poesía y el teatro de Lorca se apoderan del lugar y de los oídos y del corazón de los espectadores, casi todos franceses, entre ellos muy pocos con un vago conocimiento de castellano.

Y ocurre lo que ocurre siempre con Lorca cuando el intérprete, como Alfredo, es capaz, no ya de interpretar, sino de encarnar la inmensa paleta de sentimientos que hay detrás de cada frase: las palabras llegan, transitan por ese silencio milagroso que crea una comunidad de personas que han venido a escuchar, y más allá de su significado, golpean y acarician los oídos y el corazón del espectador. Los textos que habíamos escogido con Alfredo —me atrevería a decir que casi se escogieron ellos mismos— antes de encerrarnos durante un mes Daniel Bianco, él y yo en la Sala Cunill Cabanellas del Teatro San Martín de Buenos Aires, intentaban crear un recorrido a través de algunos momentos en que el propio Federico, en su poesía o en su teatro, en una conferencia, en una carta o en unas declaraciones hechas a un periódico, se expresaba en primera persona, expresaba «su verdad». Los espectadores tienen la impresión de entrar en el alma del poeta escuchando sus confesiones más íntimas: deseo, esperanza, indignación, valentía, lirismo, miedo, soledad, poderío... Y el silencio se hace más denso cuando Alfredo se sienta en una silla y desgrana el monólogo de *Doña Rosita*. En mi despacho del teatro María Guerrero tuve, colgada en la pared, una gran foto muy conocida de Federico: está sentado con una bata de fieltro y zapatillas y al lado un velador sobre el cual hay una maceta con una azalea. Es una foto triste, y

triste es también la mirada de Federico. Parece que se cumpla en ella algo que dice una de las solteronas de *Doña Rosita*, «*lo triste también es bonito*». Siempre me ha parecido ver en esos ojos la mirada de Doña Rosita, por eso incluí el monólogo del tercer acto, ante la sorpresa y la sonrisa nerviosa de Alfredo, al principio, y que después interpretaba, sentado en una silla, con un talento y una sensibilidad inolvidables.

Una vez más, Lorca borraba las fronteras y unía a los seres en su poesía. De todas las veces que pude asistir a una función de *Los caminos de Federico*, ésta es de la que guardo un recuerdo más emotivo; aunque parece que en Venecia se produjo la misma comunión pero yo estaba demasiado nervioso porque habíamos decidido añadir la última escena de *El público* y yo le iba a dar las réplicas del Prestidigitador desde la sala. Mientras recuerdo estos momentos, otro increíble se asoma: el día que teníamos que hacer el espectáculo en el auditorio de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires para tres mil personas y acudieron treinta y cinco mil: la gente ocupó el montículo ajardinado donde se encuentra la Biblioteca y todos se sentaron en silencio a escuchar las palabras de Alfredo que les llegaban a través de una potente megafonía. La mayoría ni siquiera podía verlo. Escuchaban con los ojos cerrados la voz del poeta.

Durante mucho tiempo estuve convencido de que moriría a los treinta y seis años. No fue así. A los pocos meses de cumplir esa edad puse en escena *El público*. Poco después caí en una depresión, que es una especie de muerte en vida, un espacio sin salida donde a uno le es dado contemplar desde fuera la muerte de una parte de sí mismo. Duró un año.

Algunos, desde fuera, veían una causa-efecto en esta correlación de hechos profesionales y vitales. No lo creo. O, en cualquier caso, nunca lo sabré. Para mí el teatro ha sido siempre un juego, un juego consciente. Nunca he participado de ciertas místicas o determinados sistemas psico-dramáticos que, sin duda, pueden funcionar como terapia y, excepcionalmente, incluso conducir a un buen espectáculo, pero que no forman parte de mi modo de entender el teatro, en el que la palabra juego siempre preside las reglas en los ensayos. Más «a la inglesa», por decirlo de algún modo. Puede que cruzara una línea roja sin yo saberlo. En cualquier caso, nadie pasa a través de *El público*, si lo hace honestamente, saliendo indemne del viaje. Un año más tarde, cuando se acercaba el 5 de junio, día de mi cumpleaños y día en el que nació Federico, me di cuenta de que me faltaba solo un año para alcanzar la cifra que a él le fue fatídica. ¿Qué me podía ocurrir con su obra después? Hasta entonces, ese hermano gemelo inventado me había acompañado en los momentos en que sus palabras respondían a mis sentimientos, o yo podía encontrar en mi interior los sentimientos que esas palabras ocultaban, en un ejercicio, nunca consciente (de eso me doy cuenta ahora), de espejos, de empatía. Algunos textos los había puesto en escena a la misma edad en la que Federico los había escrito. ¿Qué podía ocurrir? ¿Qué palabras de un Federico de cuarenta años nunca cumplidos echarían de menos mis cuarenta años, si llegaba a cumplirlos? No ocurrió nada, por supuesto, yo no había muerto. Y en cuanto a mis miedos, aunque las cifras nos dicen que murió a los treinta y ocho años, en ese espacio de tiempo Federico vivió una vida entera, con infancia, juventud y madurez. A los treinta y ocho años puse en escena *Comedia sin título*, haciendo mía la repulsión de Federico por el teatro, lo cual atemperó una cierta *crise du métier*, como dicen los franceses. Y después he seguido montando a Lorca, mientras él seguía cumpliendo años desde otro lugar al mismo tiempo que yo cumplía los míos.

«*Verde que te quiero verde...*» Recitar ese verso es como pronunciar un conjuro. Son suficientes esas cinco palabras para que se cree un silencio hecho de pregunta y espera. Decía Alberti que el “Romance sonámbulo” era la poesía más misteriosa de Federico. Hay un silencio redondo cuando Núria Espert ataca el poema. Yo intento acoplar mi respiración a la suya. Faltan pocos versos para mi entrada: «*Compadre, quiero cambiar mi caballo por su casa...*» Entre el público que asiste a la representación de *La oscura raíz* hay un bailaor de flamenco, varios guitarristas y un grupo de profesores especialistas en Lorca, pero no estamos en Granada, ni en algún teatro de la geografía española, sino en Shizouka, una ciudad trescientos kilómetros al norte de Tokio, y los espectadores antes citados son japoneses. Las Olimpiadas Mundiales del Teatro se

celebran este año en Japón, concretamente en esa ciudad, en cuyo centro hay un monte sagrado totalmente cubierto por un bosque centenario. En ese monte, la ciudad ha decidido construir tres teatros. El pequeño, para trescientos espectadores, está situado en la cima, rodeado, casi abrazado, por el verde de los bambús y por la niebla. En un día de sol, nítido, a lo lejos se distingue el Monte Fuji. Es una bellísima construcción circular de madera. Por eso la voz de Núría vuela por el espacio, deslizándose por las tablas enceradas de la cúpula de ese lugar mágico, a medio camino entre un teatro y un templo, para llegar, rica y plena, a los oídos de los espectadores, algunos de los cuales vendrán más tarde al camerino con ramos de rosas rojas, todavía descalzos —para entrar en ese teatro hay que descalzarse y depositar los zapatos a la entrada— para agradecerlos, como sólo puede hacerlo un oriental, que las palabras de Lorca sean las que han inaugurado ese teatro, las primeras que se pronuncian en él. Intentamos agradecerse a ellos. Pero en Oriente, nuestros gestos frente a los suyos se vuelven torpes y pobres. No puedo saber lo que han entendido, lo que les ha llegado..., pero siguen ahí, y nos siguen dando las gracias. *Verde que te quiero verde...* Cada vez que Núría lo dice se me hace un nudo en la garganta e intento entrar en su ritmo, y así recoger de sus manos el capote para el momento en el que me toque hablar, veintitrés versos más tarde, y seguir contando el “Romance sonámbulo”.

Ayer fue 5 de junio, el aniversario de su nacimiento y mi cumpleaños. Y la noche es demasiado especial. La herida de Lorca adquiere una gran pureza en ese aire limpio protegido por la naturaleza y por la serenidad de los dioses orientales. Tal vez esa noche, hablándole a esos oídos tan distintos, fue «nuestra mejor noche», la noche más sincera de esa bendita locura que se llamó *La oscura raíz*. Ya no recuerdo bien quién nos encargó un espectáculo sobre García Lorca. Puede que fuera Lisboa capital cultural, ciudad a la que acudimos y en un teatro de la cual, al final de la función, nos rindieron un homenaje y descubrieron una especie de lápida blanca con nuestros nombres que se añadía a otras placas marmóreas que contenían las paredes. Aún siendo emotivo, daba cierto mal fario... La verdad es que en el momento de dar las merecidas gracias apenas podíamos contener la risa.

Las ganas de estar cerca de Núría en un escenario eran muchas, también era grande su insistencia para que lo hiciera. «Ya lo hiciste en *Comedia sin título*», me decía. Era cierto que substituí a Imanol Arias en París y en Barcelona con una credibilidad, parece, aceptable, en parte gracias a la inestimable ayuda de Michelle Kokosowski, una inteligente mujer de teatro que había pasado media vida con Grotowski y conocía a fondo la finísima línea que existe a veces entre la vida y el teatro, en la que se halla el personaje del Director y por supuesto de mi compañera de reparto, la adorable —además de gran actriz—, Marisa Paredes. También me había atrevido a «hacer» de Lorca en una película, en un doble personaje, solar y nocturno, a petición del director de la película, Edgardo Cozarinsky, pero eso no me quitaba el miedo. Encontré una manera. Decidimos recuperar la velada que hicieron Lorca y la Xirgu en el teatro Poliorama de Barcelona el año 1934: recitaban textos de Federico. No íbamos a seguir exactamente todo el programa, pero sí la fórmula: el autor/director y la actriz. Íbamos a hacerlo ahora, el recital ocurriría ahora, nosotros dos, con el mismo y renovado espíritu. Sólo así podía atreverme. No dejaríamos de ser yo el director y ella la actriz. No debería interpretarme más que a mí mismo recitando a Lorca. Nunca sabré si interpretaba o no, pero sí sé una cosa: sin duda se pueden decir esos textos con más arte, yo los he escuchado y dirigido, pero no sé si con más convicción, con más eco en las células del cuerpo y en los repliegues del alma de cada una de las palabras. Para ayudarme tenía prendido en la memoria cada poema (muchos coincidían) respirado hasta la saciedad y el gozo con Alfredo Alcón en las muchas horas de ensayo de *Los caminos de Federico*. Todas las indicaciones que yo le había dado a Alfredo me las diría a mí mismo con la voz de Alfredo, y él

me dejaría copiarle la inteligencia. ¿Recuerdas, Alfredo, desde el cielo de los grandes, cuánto ayudaba Shakespeare con el monólogo de Antonio de *Julio César*, a encontrar la temperatura de “Grito hacia Roma” o el canto tercero del *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*? ¿O la plaza de toros imaginaria desde donde recitar el “Romance de la Guardia Civil española” con toda la amplitud de su respiración? Me lancé a estudiar como un poseso y me recuerdo al final de los ensayos de Roberto Zucco, que ensayaba en ese momento en Barcelona, en el destrozado almacén municipal que más tarde sería el Teatre Lliure de Montjuïc, pidiendo a algunos actores de la compañía, agotados por los ensayos y por el calor, que se transformaran en espectadores y así poder probar mi memoria y mi sentimientos lanzándoles en voz alta los poemas que me había aprendido. Porque cuando uno dice a Lorca en voz alta, a uno le ocurre «algo». Si uno intenta no ponerle nada de su propia cosecha al texto, solamente la propia sensibilidad al servicio de lo que está diciendo, y se deja poseer por las palabras, si uno tiene fe en ellas, esas palabras lo conducen a la emoción necesaria que deben producir en el espectador, a la emoción con que fueron escritas. Los ensayos con Núria se hicieron, por así decirlo, en casa, es decir, en Reus, y en Reus se estrenó, inaugurando el recién reformado Teatre Bartrina. Esa noche, como todas las noches que siguieron hasta más de treinta, Núria, detrás del telón, en la oscuridad del escenario cogió mi mano helada con su mano fría y me dijo por primera vez «buen viaje». Eso disipó todos mis temores, que no el respeto, y abrí el telón para dirigirme al público con la seguridad de que me sostenían la red tejida con palabras de Federico y la mano de Núria Espert. Rosa Maria Sardà dice siempre que con Núria en escena se siente muy tranquila porque sabe que no le puede ocurrir nada malo. Podía dedicarme a servir al poeta. Fui feliz defendiendo y denunciando en un escenario, con palabras hermosas y certeras, lo que a uno le parece que aún vale la pena defender y denunciar. Fui feliz cuando pude mirar a Núria a los ojos, respirar con ella la música galopante y callada de Federico, y calentarme en esa zarza ardiente sin consumirse que es la Espert. Fui feliz diciéndole al público esos versos y esas frases de teatro.

Otra noche viene a mi recuerdo: la de la actuación en Baeza, la pequeña ciudad donde a los diecinueve años le presentaron a Federico al catedrático de francés del Instituto y también poeta, Antonio Machado. Desde lo alto, desde las ventanas del nuevo teatro, podía verse el mar plateado de olivos que rodeaba el pueblo que se levanta en la colina. Árboles también centenarios que, como los bambús japoneses, iban a proteger, de nuevo, las palabras de Federico, y en los que tal vez en ese viaje organizado por don Martín, su profesor de Literatura, había puesto los ojos. Los olivos y Federico quizá se habían conocido. El teatro estaba lleno hasta la bandera. Empezamos la función. Todo iba bien. Estábamos en Andalucía y Federico era escuchado por sus paisanos con el silencio cálido de quien ha venido a sorber esas palabras. Todo iba bien... hasta que llegó el fragmento de *La zapatera prodigiosa*. Por el ambiente, la musicalidad y la aparente ingenuidad del diálogo, desde el principio, desde el primer ensayo, decidimos hacerlo «en andaluz» y en muchas funciones obtuvimos hasta un cierto éxito por la comicidad auténtica y popular que afloraba del texto, y la gente nos obsequiaba con su risa, algo siempre benéfico para el que está en el escenario. De pronto, el calor que un segundo antes llegaba de la sala se convirtió en hielo; el fragmento de *La zapatera* ese día no se vio acompañado de risa alguna, y mucho menos de aplausos. El público parecía congelado. En el primer momento no entendí por qué. Luego, a medida que íbamos haciendo la escena, me di cuenta; pero, como siempre en teatro, era demasiado tarde. Para más inri, una vez terminado el fragmento de *La zapatera prodigiosa*, yo debía proseguir diciendo una frase de una conferencia de Federico: «*Así hablan mis campesinos andaluces...*» Aquí me interrumpí, no sé si yo o ese otro que te da una naturaleza nueva encima del escenario, para soltar, sonriendo, como quien acaba de gastar una broma que no ha salido bien,

«en realidad así no habla nadie, así sólo pueden hablar dos catalanes que quieren hacer gracia recitando a Lorca en andaluz y no consiguen que se ría nadie». Gran aplauso y risa franca. Volvió el calor. A partir de ese momento, como dice Núria, era como si se hubiera abierto un grifo y el agua manara de un modo natural. Así iban surgiendo las palabras, cargadas de emociones, mecidas por un público que necesitaba seguir hablando de verdad con su poeta, mientras Núria les recitaba “El cuchillito”, final de *Bodas de sangre*, amasando un pan de mi infancia.

Aunque parezca una metáfora lorquiana, mi infancia huele a pan fresco. Vivíamos encima de la panadería y yo me despertaba todos los días con ese olor de pan recién salido del horno que termina pegándose a la piel. Núria interpretaba el monólogo de la madre de *Bodas de sangre* mientras amasaba un pan, para mí el signo de que la vida continúa, ritual, con una esperanza nueva todos los días, como veía hacer todas las noches, de niño. Federico había dicho de alguien que olía a tierra y a trigo. La madre olía a harina y a pan fresco. No estábamos tan lejos.

Federico vivió rodeado de mujeres desde su infancia, amaba su compañía. «¿Qué sería de los niños ricos si no fuera por las sirvientas que los ponen en contacto con la verdad y la emoción del pueblo?», diría en 1935 en Barcelona, en el homenaje que siguió al estreno de *Doña Rosita la soltera*. No sé encontrar otro autor en la historia del teatro que haya entendido tan profundamente a las mujeres. Sus personajes femeninos no poseen la feminidad vista desde los ojos masculinos, como ocurre tantas veces, incluso si esos ojos son los de un homosexual. Tal vez alguna mujer de Shakespeare... Pero las mujeres del bardo acostumbran a ser casi siempre ambiguas, justamente porque las interpretaban hombres... Medea... Chéjov con Liuba o tal vez Olga, Masha, Irina... Sin duda más de un personaje de Pedro Almodóvar, que en algo se le parece... Pero Lorca, además de enseñarlas por dentro, es capaz de mostrarnos el pulso herido de esas mujeres, que es su propio «pulso herido que sonda las cosas del otro lado»: en el acto primero, María, una amiga embarazada, a las preguntas de Yerma responde: «¿No has tenido nunca un pájaro vivo apretado en la mano? Pues lo mismo..., pero por dentro de la sangre.» ¿Se puede describir, desde dentro, mejor el embarazo? «¡Qué hermosura!», exclama Yerma. «¡Qué hermosura!» parece repetir, maravillado, Federico. Como todo buen hombre de teatro se dio cuenta de que el teatro español era más pródigo en actrices, algunas de gran talento, que en actores. Esas actrices serían el instrumento que sonaría la música de su espíritu. Sólo a través de ellas podía mostrar, sin pudor, el desgarrar de su grito trágico. De entre todas ellas encontró su espejo, su medium en el escenario, en Margarita Xirgu, gran amiga, para quien escribió personajes complejos, arriesgados, con la absoluta seguridad de encontrar después, encarnada en escena, toda su esencia poética. (*Si me voy, te quiero más/ Si me quedo, igual te quiero./ Tu corazón es mi casa/ y mi corazón tu huerto.*, le escribió.) Lorca ha hecho feliz a mucha gente, pero sobre todo a muchas actrices que han heredado ese abanico de caracteres a disposición de su talento y de su sensibilidad.

Mientras tanto, al mismo tiempo que se sentía pletórico por su éxito con *Bodas de sangre* o *Doña Rosita la soltera*, casi a escondidas se desprendía de «la máscara» y escribía su teatro bajo la arena: *El público*, *Comedia sin título*, dos piezas en las que él mismo se ofrecerá como víctima, poniéndose en el centro del conflicto, para, a través de la contrafigura de autor/director, enseñar su propia alma al espectador, en una confesión de gran voltaje poético... Ya sé que es fácil decirlo ahora, pero estos dos grandes poemas dramáticos, donde la muerte está muy presente,

tienen la huella del final de un camino. Sin duda hubiera empezado otro, nuevo. Pero eso no llegó a ocurrir. Imagino a Federico en ese momento, solo ante el papel, con la pluma en la mano y una profunda necesidad de escribir esos textos y de quitarse la máscara de «autor de éxito» que también adoraba. El hecho de verle mirar su propia imagen en el espejo me parece que indica una poderosa ansia de vida, la consecuencia de un acto reflejo de su alma ante el miedo a una segunda depresión, una pena negra que ya le había herido. La primera, que sufrió durante algunos meses, también se la había producido el éxito. Ahora, más frágil y también más fuerte, como Rembrandt, pinta en un nuevo ejercicio dramático sus autorretratos, hechos de dudas y certezas, con trazo preciso y mirada muy lúcida. *El perro andaluz* de sus amigos Dalí y Buñuel no volvería a entrar en esa zona negra, y se salvaría por arriba escribiendo, y escribiéndose, gran teatro. Inteligente, directo, libre, descarnado, lírico, político: en todo el teatro que he visto y he leído, nunca he encontrado una escena que plantee la dialéctica entre dos ideologías, entre dos maneras de ser, con más rotundidad y belleza que la última escena de *El público*.

Cosas divertidas oídas por ahí,

1. Federico era ese vendaval que todos describen y era guapo, pero Luis Cernuda lo era más, además de otro gran poeta. Digamos que, en principio, el éxito de Cernuda en el terreno del devaneo erótico tenía más puntos, de entrada, que el de su contricante. Sin embargo, contaba que cuando viajaban juntos, en ocasión de algún encuentro de poetas, al llegar al hotel, si en la recepción habían avistado algún buen mozo, tenía que correr hacia la habitación, asearse rápido, dejar la maleta y bajar con la misma celeridad a la recepción..., donde generalmente ya encontraba a Federico de cháchara con el tal mozo, rendido ante su simpatía.

2. En La Habana, un amigo isleño me invita a entrar en un bar. «Este es el lugar donde dicen que a Federico, cuando iba salido y metía mano, le iban dando en los dedos.» Los camareros siguen siendo mulatos de la belleza que surge de la unión de los mejores genes de cada raza, a la que se le suma la luz y la sal del Caribe.

Llegué a La Habana, donde Ion de la Riva, que hacía las veces de embajador, había logrado rescatar en el Malecón un magnífico edificio de piedra que había sido al principio un club inglés y lo había convertido en Casa de Cultura de España, anexionada a la Embajada. Me invitaron a inaugurarlos con un recital Lorca. El día del recital me sorprendió, divertido, que el verdadero asunto del día no fuera el acto en sí, que pasó de una manera inmediata a un segundo plano, sino qué autoridades iban a asistir a la inauguración... Los teléfonos no paraban de sonar y los sustos y las alegrías se iban alternando entre los organizadores. Llegó el momento. Las seis de la tarde. La improvisada sala era el salón principal y una gran escalinata que daba al hall de entrada. Pasaban diez minutos de la hora fijada, estaba lleno de gente, acababan de llegar las autoridades cubanas y faltaban por llegar... ¡Los americanos! ¡Dios! Eso no podía ocurrir. Era una situación de espera que nadie podía reconocer en voz alta. La gente conversaba intentando que no se notara el desasosiego. De pronto, una nube de alivio recorrió todos los rostros cuando los representantes de la Oficina de Intereses Americanos, instalada desde siempre en zona neutral, en los jardines de la Embajada Suiza de La Habana, subieron por las amplias escaleras para mezclarse, sin separarse, con las trescientas cincuenta personas que se habían acumulado en el antiguo salón inglés de billar, e incluso en la escalera. Habían pasado tan solo dos minutos. Para algunos diplomáticos y

jefes de protocolo no tengo ninguna duda de que fueron los dos minutos más largos de su vida. A partir de ese momento me dediqué a recitar a Lorca y a hacérselo escuchar a un personal tan dispar como el que tenía de pie a ambos lados. Recuerdo lo difícil que era que las palabras pasaran a través de las constantes miradas furtivas que se dirigían unos a otros, cuyas ondas circulaban a mi alrededor como barreras que tenía que cruzar. Cuando llegó “Grito hacia Roma” se quedaron todos, especialmente los cubanos, diplomáticamente congelados; eso no se lo esperaban y la visita del Papa a La Habana estaba muy cercana. La realidad encuentra siempre la puerta por donde colarse... Pero Federico siempre termina ayudando y esa obra maestra de *Poeta en Nueva York* termina, en sus dos últimos versos, con una flecha directa al corazón, que va más allá de su afrenta a la Iglesia: «*Porque queremos que se cumpla la voluntad de la Tierra/ que da sus frutos para todos.*» Las autoridades cubanas se agarraron a esa frase y prorumpieron en un aplauso, al que se sumaron, por supuesto, todos los presentes y que terminó con un «¡Viva la Revolución!». Quedaban aún cuatro poesías pero me pareció que el acto había terminado gloriosamente y era mejor dejarlo ahí, para dar paso a los corrillos, que eran lo realmente importante, y al ron. Una vez más, Federico había ganado en La Habana, en La Habana del bar «donde le daban en los dedos» y donde el son cubano se le pegó a la piel.

Si leer a los poetas, además de para representarlos, puede servir en cierto modo para aprender a conocer mejor este mundo, debería haberme aplicado ese principio cada vez que en mi vida se han cruzado Lorca y Estados Unidos. Ese país, que acogería a su familia en el exilio y del cual algunos ni siquiera volvieron, creo que a Federico, aventuras sentimentales aparte, no le gustó demasiado. En un acto de osadía intelectual, en aquel momento calificó de «impostada y podrida» la cultura que encontró en Nueva York. Solo se sintió fascinado por una cultura marginal, la de los negros, la que se expresaba con el jazz, del cual se convirtió en devoto, y que llegó a influir radicalmente en su escritura poética. Pero la cultura «oficial» no le interesó. Debería haberle hecho caso. En el año 2006 tuvimos un hermoso éxito con la versión para danza de *Mariana Pineda* en el City Center de Nueva York, con Sara Baras y Manolo Sanlúcar. Excepto ese feliz momento, el resto han sido encontronazos. Después de recibir en París el Premio de la Crítica al mejor espectáculo europeo en 1987, a punto de firmar una gira de *El público* por cinco ciudades de Estados Unidos, todo se interrumpió porque la ley de ese país prohíbe el desnudo total en el teatro y en *El público* hay un personaje que se llama Desnudo rojo. El actor que lo interpretaba, lógicamente, además de ir pintado artísticamente de rojo por Frederic Amat, iba desnudo. Sin embargo, y a pesar de ese primer aviso, me dejé embarcar en una segunda aventura, más que nada porque venía de la mano de Manolo Fernández Montesinos. Una productora americana con un magnífico *penthouse* sobre Central Park, como pude comprobar más tarde, me ofrecía dirigir un musical en Broadway, una versión actualizada de *Bodas de sangre*. La música, escrita ya en parte, poderosa y bellísima, era de un compositor de Puerto Rico; la adaptación, en la que me pedían que interviniese, la había empezado un escritor cubano que vivía en Los Ángeles. El texto de las canciones que contenía la maqueta del músico ya estaba escrito. (Ahí me enteré de algo que los amantes incondicionales del teatro musical anglosajón deben de saber desde siempre: el texto de las canciones, los *lyrics*, los escribe una persona distinta al autor del libreto.) Viajé mucho a Estados Unidos durante meses. Escribí, reescribí... Hicimos un reparto estelar. Se llegaron a

proyectar coreografías... Al final..., no se hizo. Cayó «por razones económicas». El grupo de inversores que manejan el mundo de los musicales en Broadway en el último momento no apoyó el proyecto desde el punto de vista financiero. Pero esas razones nunca fueron del todo claras. De vuelta a Europa me di cuenta de algo: los americanos, por lo menos los de las grandes ciudades, adoran la música latina y la ponen constantemente en sus discotecas; en cambio, no ha habido «musicales latinos», excepto alguna obra centrada en un tipo de música tan específica y universal como el tango, o fenómenos del pasado, como el fulminante éxito de Carmen Amaya..., pero eso es el éxito de una compañía extranjera, exótica, que no ha venido para quedarse. Me pareció ver en el grupo de posibles productores algo extraño que los había conducido del gran entusiasmo de los primeros meses al rechazo repentino. Era, claramente, como tantas cosas en Estados Unidos, una cuestión de «cuota de mercado». La música latina era demasiado potente para meterla en casa. Podría tener la tentación de quedarse. Me quedó el buen sabor de haber conocido algún artista extraordinario, pero el mal sabor de ver practicar unas reglas que muy poco tienen que ver con algo que pueda parecerse a la palabra arte. La verdad es que no me importó demasiado. Desde el principio me pareció que era un mundo al que no pertenecía. Probablemente, Federico tampoco. Me estaba bien empleado por no haberle leído entre líneas y largarme, como hizo él, desde Nueva York directamente a La Habana, donde otro sonido negro le esperaba: el son caribeño que cambiaría también su escritura, y donde, al contrario de Nueva York, que le resultó tan asombrosa como inhóspita, se sintió, desde el primer día, según sus palabras, «*como en Cádiz*».

Es curioso que en un país tan poco aficionado al género biográfico se hayan escrito tantos libros sobre Federico. Incluso en la biblioteca de la Fundación García Lorca sobresalen más los libros sobre Lorca que sobre su propia obra.

Desde el hermoso testimonio de su hermano o las primeras revelaciones de Agustín Penón, hasta la asombrosa y valiosísima obra de Ian Gibson. De Federico dijo Neruda: «Su persona era mágica y morena y traía la felicidad», y Vicente Aleixandre: «Ardiente en deseos, como un ser nacido para la libertad». José Luis Cano, un «poetilla», como se llama él mismo y que conoció a Federico, escribe al principio de la *Biografía ilustrada de Lorca* unas palabras emocionantes: «Durante mucho tiempo me resistía a evocar una existencia que tuvo mucho de mágica, y cuyo resplandor parece alcanzarnos todavía hoy. El propósito de evocar su vida se me antojaba un sacrilegio, algo como intentar iluminar a un ser que era la lumbre misma.» Resplandor, lumbre... ¿Por qué cuando hablan o escriben los que lo conocieron recurren tan a menudo a la luz cuando se refieren a Federico? Se puede entender que algunos de sus contemporáneos, gente que le quería, hayan dicho y también escrito que su obra era extraordinaria, pero que, por encima de todo, él mismo era su propia obra maestra, su manera de ser excepcional, como también lo era —lo dicen todos— su enorme generosidad. Todo lo que escribió García Lorca posee un misterio que nos hace saltar, sin solución de continuidad, desde la propia obra al creador de ese misterio. Siempre hay un momento en la obra de Federico en el que uno se topa con la vida del poeta, una vida que ha ido soltando en jirones en cada una de sus palabras y que uno tiene que estar dispuesto a recoger para entenderlo. Porque uno tiene la impresión de que Federico vivió emocionalmente cada una de las sílabas que salieron de su boca y de sus manos. Por eso los que escriben libros sobre él terminan, aunque sea a través de su obra, escribiendo siempre su biografía, en un intento

imposible de atrapar esa luz, de la cual nos queda su reflejo. Un reflejo potente, a veces cegador. ¿Qué fuerza debió de tener el resplandor original?

Dejo París después de siete años y vuelvo a Barcelona, donde ya no tengo casa, donde ya no está Fabià (por supuesto que lo sabía, pero desde París uno se da menos cuenta). Alquilo un apartamento. Delante de mí, un futuro abierto. Una vida profesional y personal nueva. Me tientan para el cine. Mi subconsciente siempre encuentra una excusa. Creo que el cine no es para mí. Creo que elegí el teatro porque de él solo queda el recuerdo y nada más. Llegan también proyectos de teatro, pero los miro, no sé por qué, con mucha distancia. A los pocos días aparece una carta en la que Antonio Canales me propone dirigir para su compañía de danza *La casa de Bernarda Alba*, con él interpretando el papel protagonista. Admiro mucho a Antonio. Acudo a la cita para decirle que el flamenco mejor no tocarlo y que los directores de escena sobramos, y me encuentro con un Antonio totalmente lanzado, imaginativo, sonriente, que me dice para intentar convencerme: «La palabra se puede bailar.» Y ahí nos enzarzamos en una discusión que poco a poco se convierte en un reto. Yo no creía, no creo, que se pueda bailar las palabras, pero en cambio sí los sentimientos que contienen. En la conversación se me escapa la única idea que se me había ocurrido cuando me llegó la carta: si Antonio hacía Bernarda, las hijas, y hasta la Poncia, deberían ser hombres. Canales se agarra a esa idea y no me deja decirle *no*. Nos despedimos y yo le prometo que en quince días le daré una respuesta. Si mientras tanto encuentro el modo de hacer un guion coreográfico con *Bernarda*, será positiva; si no, me remitiré a mis principios sobre el flamenco y la dirección de escena.

El flamenco era para mí un mundo cercano al cual había entrado por la buena puerta por un azar de la vida, o más bien de la muerte. Una de las pocas cosas que mi padre pudo conservar de su callado republicanismo fue la práctica de su laicidad, por eso —aunque en los años cincuenta, los de mi niñez, la única educación medianamente «decente» la impartían los colegios pertenecientes a diversas órdenes religiosas—, siempre fui a la escuela pública. Tenía compañeros de todo tipo y condición. De entre ellos, me eché un amigo con el cual compartir esa camaradería vehemente que se tiene a los nueve años. Era gitano. Se llamaba Enrique. Antes de cumplir diez años murió de meningitis. El único payo a quien dejaron entrar en el velatorio, aparte del cura, fue a mí. Mi padre me llevó al caer la noche y vino a buscarme de madrugada. El recuerdo es de un lugar dorado por la llama de los cirios que rodeaban la caja y que se reflejaba en las humildes paredes de una habitación grande pintada de blanco, con el suelo de cemento oscuro. La abuela de Enrique, una mujer aún joven, pasó todas esas horas cantando con el sentimiento jondo que nace en ese punto donde arrancan el dolor y el arte. En algún momento intervino alguien más, pero yo recuerdo sólo a la abuela, cantándole a su nieto muerto desde su herida abierta, con delicadeza, para no romper a su niño; con arte, porque era lo mejor que podía ofrecerle, y con su desgarradora verdad, mucho más fuerte que las lágrimas. Si alguna vez se puede hablar de pureza en el flamenco es en esos momentos. Recuerdo el escalofrío que me provocaba y el magnetismo que iba adquiriendo para mí esa ceremonia de la muerte a medida que pasaban las horas. Pero recuerdo sobre todo que, cuando entré en la habitación, de la mano de la hermana mayor de mi amigo, al pasar la puerta sentí que me adentraba en un mundo antiguo, completamente desconocido para mí, aún conviviendo con él a escasos centenares de metros. Yo

debía de estar en estado de shock por la muerte de Enrique (la memoria me devuelve una mezcla de fiebre y mareo). Era mi primera experiencia verdadera con la muerte. Directa. Escuchaba embrujado a la abuela de Enrique. Nunca hubiera podido imaginar que el dolor podía expresarse con una verdad tan grande y de una manera tan bella. Las lágrimas que salían de mis ojos se debían tanto a la pérdida de mi amigo como a la emoción que me producían el cante y la guitarra. No sé muy bien lo que ocurrió. Sé que en esas horas se paró el tiempo. De ahí mi amor por el flamenco (que nunca aprendí de mi familia andaluza; a mi madre, por ejemplo, no le gustaba, aunque parece que mi abuelo materno bailaba bien. En la única foto que tengo de él, algo borrosa, tiene un aire de bailarín, con botas y sombrero cordobés). Me enamoré del flamenco y conservé mi amor por él. Debo decir que haberlo aprendido de golpe, haber tenido el privilegio de entrar por la puerta buena, me ha ayudado a oler de inmediato la verdad en artistas conocidos o desconocidos, en ese ambiente lleno de personas con talento pero que también puede ser muy tramposo.

El apartamento que he alquilado tiene una gran pared que durante dos semanas se convierte en un inmenso corcho con cientos de fotocopias que cambian constantemente de orden: hojas con esquemas, dibujos elementales, fotos, palabras escritas en letras grandes. Escucho flamenco a todas horas para recordar o descubrir palos y sentir la aritmética y la libertad que hay detrás de un buen cante, de una buena pieza de guitarra o de percusión. Veo una y otra vez un DVD con fragmentos de películas de Carmen Amaya y, al final..., creo haber encontrado una manera. Escribo un guion para danza flamenca, un guion escrito en lenguaje coreográfico, no descriptivo. Les contesto que sí. El segundo paso es quién va a hacer la música. Me proponen que escuche a un guitarrista a quien llaman *El viejín*, un gitano rubio y de ojos azules que, de modo excepcional, a sus treinta años posee ya el título de patriarca en la comunidad gitana, por su sabiduría, su temple y su sentido de la justicia. *El viejín* viaja a Barcelona con su guitarra. Nos encontramos en mi casa. Acude nervioso. Para relajarnos le propongo salir a dar una vuelta y a cenar. Me dice que le gustaría ir al Canódromo. «Vamos un rato y nos pagamos la cena.» En el Canódromo permanecemos algo más de una hora. Primero *El viejín* deja pasar tres carreras sin apostar, observando a los perros. Apuesta en la cuarta y también en la quinta. Gana en las dos. Se detiene en la cifra que nos da para una buena cena. Le pregunto cómo lo hace. Me dice que, de niño, en casa de sus padres tenían una ventana que daba al Canódromo de Madrid y se pasaba horas observando los perros. Con ocho o nueve años, a veces bajaba al Canódromo y apostaba por otros hasta obtener sólo la cifra que permitiría vivir durante un día a toda su familia. *El viejín* tiene una característica física que es el sueño de cualquier guitarrista: su brazo derecho, el que acaricia las cuerdas, es más corto que el izquierdo, que sube y baja buscando acordes. Y cuando acerca la guitarra al cuerpo le cambia la mirada. Al día siguiente se somete al juicio del maestro Arrizabalaga, a quien he invitado para que lo escuche. José María Arrizabalaga me ha acompañado muchos años con su sabiduría y su inteligencia, y ha escrito músicas extraordinarias, muy diversas, para muchos de mis espectáculos. Bellísima, entre muchas, la música que compuso para *El público*.

Después de escucharle tocar un par de piezas con verdadera maestría, José María le preguntó: «¿Puedes leer una partitura?» Ante lo cual *El viejín*, ruborizándose, contestó: «No, maestro, yo no sé leer música.» Arrizabalaga me miró y solo dijo, «me lo tenía: es músico». Ahí empezó una aventura (la ventaja de volver a ser *freelance*) que se transformó en varios meses de gozosa obsesión. Era otro mundo. Y era ese mundo al que yo tenía que acercarme, y no al revés. Tenía que convertirme, de alguna manera, en uno de ellos. Me fui de gira, a convivir con ellos. Y terminamos ensayando y estrenado la versión flamenca de *La casa Bernarda Alba* (o *Bernarda de Alba*, como

siempre la llamaron casi todos los miembros de la compañía). La verdad es que me adapté a muchos de sus «sistemas» de trabajo y horarios, y eso que la palabra disciplina tenía poco prestigio, sobre todo entre los músicos de la compañía, aunque luego fueran capaces de tocar ocho horas extenuantes y sin cuartel, llenos de inspiración. Los bailaores, como todos los bailarines de cualquier especialidad, crecen y se hacen con esa palabra. A mí, sobre todo al principio, me llamaban *El alemán*. Canales repetía, sobre todo a los músicos, que tenían que seguir lo que él llamaba mi «método», que en realidad consistía simplemente en intentar empezar a la hora acordada, procurar que las sillas estuvieran en su sitio y suministrarles papelillos que nunca tenían. Después..., en cuanto empezaba el ensayo, en cuanto lo conseguía, todo se colocaba en su justo sitio gracias a la presencia de la música en vivo. Lo mismo ocurre en los ensayos de ópera en cuanto empieza el canto. La inmersión de los meses anteriores y el haber podido «entrar» en el flamenco cuando aún era niño me sirvieron para poder hablar el mismo lenguaje, para ponerme a bailar con ellos: para intentar situar el listón más alto de lo habitual (a lo cual inmediatamente se enganchaba Antonio, que es un artista con ese grado de locura necesaria y creativa), para poder pedirle al músico una farruca para un momento de ira de Bernarda, o encontrar con los nudillos un ritmo, como le había visto hacer a Carmen Amaya sobre una mesa, para resolver el momento de la cena de Bernarda y sus hijas. Todo resultaba fácil. Antonio traducía al lenguaje abstracto de la danza flamenca el destilado de emociones que yo le proponía, y después dejaba que entrara libremente en su coreografía para conducirla, cambiarla, ponerla en valor... Después del ensayo nos quedábamos solos y poco a poco construimos los momentos de Bernarda, mientras seguía a rajatabla mi «método», que en su caso consistió en adelgazar los doce kilos que tenía de más. Estaba soberbio. Cuando entraba en escena entraba el poder causante del miedo, del miedo atroz que conduce al odio, a la locura y al suicidio. Los bailaores se apoderan levemente de sus personajes y levemente los incorporan al movimiento de una bulería o un martinete. Paramos, sobre todo para corregir brazos, que las mujeres utilizan de otro modo en el flamenco. Sólo con ese movimiento distinto de brazos y con una sencilla falda negra de ensayo, esos chicos adquieren una feminidad creíble, que en el flamenco se vuelve trágica. Pol es un bailar extraordinario. Posee, en su vida, la dulzura y el orgullo de Adela, y se nota en el escenario.

El hecho de que fueran todos hombres que no hacían de mujeres, sino que bailaban como mujeres, les daba una gran fuerza y una dureza que se correspondía con la misma fuerza y dureza que poseían sus pies. Lo recuerdo como un espectáculo bello. Cuando estrenamos, tenía la sensación de haberme bañado en un nuevo río. Recuerdo muchas horas de cante y baile. Y muchas anécdotas. Una de las que surgen siempre y provoca inevitables risas se refiere a mi supuesto «método», palabra que llegó a servir de excusa o de coartada para cualquier situación. Paré el ensayo para hablar por teléfono con el zapatero, pieza fundamental en una compañía de danza. Había dejado a Antonio y a los chicos pidiéndoles que encontraran un ritmo para la disputa entre las hijas causada por el descubrimiento de la foto de Pepe el Romano (en la obra la tiene Martirio escondida debajo del colchón). Había puesto la foto dentro de un relicario atado a un cordón para que les diera un cierto juego en el movimiento a la hora de disputárselo. La conversación con el zapatero duró unos... cuarenta y cinco minutos. Era imposible cortarlo y no escuchar todos sus argumentos sobre tacones, tipos de piel, plantillas, etcétera, referidas a los pies de cada uno de los bailaores, que conocía a la perfección.

Cuando volví al ensayo encontré cierta tensión. Antonio le estaba diciendo con dureza a uno de los chicos, «Pero ¿cómo puedes coger el retrato así, hombre? Un poco más de cariño, ¡que es tu padre, por Dios, que es tu padre!» Yo asombrado, intervengo, «Antonio, ¿el padre de quién?» «El padre de la niña...», contesta. Niego: «Esa foto es del amante de Adela y novio oficial de

Angustias, de Pepe el Romano, el hombre más guapo del pueblo.» Antonio, muy serio, responde, «Pues eso, ¡de Pepe el Romano! Vamos, lo que diga Luis, ¡que para eso tiene su método!»

En este país en el que a menudo ignoramos nuestro propio pasado, o lo recordamos poco y mal, al leer *La Barraca* de Luis Sáenz de la Calzada, uno se da cuenta de que la compañía itinerante que creó Federico fue una extraordinaria intuición, posible gracias a la fe en la educación, en la cultura y en el compromiso social de todos sus miembros, a los cuales unía, además de las ideas, un envidiable sentido de la amistad.

Esa intuición nace de un concepto de la cultura adelantado a su tiempo, como pasa tantas veces en la obra escrita y no escrita de García Lorca. La recuperación del patrimonio teatral nacional para ofrecérselo al ciudadano sin ningún tipo de distinción social, poniendo especial atención en facilitar el acceso a las «clases populares», ha sido el motor del gran teatro europeo de la segunda mitad del siglo XX, el que nace después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Europa se reinventa, y con ella su cultura y su teatro. En esa Europa, aún llena de profundas heridas, surgen grandes aventuras teatrales: en 1947 se funda en Milán el Piccolo Teatro, y en 1951 el Teatro Nacional Popular de Francia, el TNP, capitaneado por Jean Vilar. Cuando uno lee los manifiestos fundacionales del Piccolo Teatro y del TNP, los dos grandes fundadores del moderno teatro público europeo, en ambos aparece una idea básica: «Acercar el teatro al pueblo, y sobre todo nuestro riquísimo patrimonio clásico», en palabras de Jean Vilar, o «hacer un teatro de arte para todos», según Giorgio Strehler en el Piccolo de Milán. Esas ideas fundacionales constituyen, casi con las mismas palabras, el motor y la razón de ser de *La Barraca*. Federico y sus compañeros de viaje lo escribieron y lo hicieron treinta años antes, sin haber pasado por una guerra, que en su lucha para olvidar el dolor trae siempre pensamientos nuevos. Esa fue su profunda intuición.

Hay que amar mucho al teatro y creer en la inteligencia de las personas para pedirle camiones a un ministro de Justicia de la República, llegar a pueblos de apenas ochocientos habitantes con un porcentaje enorme de analfabetos, y transformar las cajas de los camiones en escenario y la plaza del pueblo en un improvisado teatro para representar a Lope de Vega o a Calderón. Hay que tener un olfato muy fino de hombre de teatro para pensar en hacer, si la aventura hubiera seguido, los *Entremeses* de Cervantes o *La Celestina*, dos obras maestras prácticamente olvidadas.

Todos los testimonios reconocen que Federico tenía una muy buena mano de director, que conocía muy bien el oficio. Él, que escribió mucho sobre teatro, dijo muy pocas cosas sobre el oficio de director, pero sin duda le ocurriría lo mismo con lo que él llamaba el oficio de poeta: «Yo no sé decir si sé lo que es la poesía, puedo decir tal vez que sabía lo que era la poesía antes de existir.» Un oficiante de la cueva platónica: conocía la poesía como conocía el arte del teatro; le bastaba con reconocer las sombras.

Con un conocimiento innato, sabía dirigir teatro, ordenar un espacio, contar una historia con sentimientos vivos, generar la llama para que se produjera esa magia del acto irrepetible. En *La Barraca*, donde no quiso nunca que se representaran sus textos, dejaba la mesa del escritor y entraba en el obrador, el lugar donde podía amasar el teatro con sus propias manos y ofrecérselo, recién hecho, al público. En 1939, de todo eso no quedó nada. En España, el impropio de Millán Astray, «¡Abajo la inteligencia, viva la muerte!», que había marcado las reglas de lo que serían las largas décadas del franquismo, nos mantuvo, como en tantos otros aspectos, apartados

de cualquier movimiento teatral europeo. También nos quedamos fuera de una cierta evolución estética en el arte de la interpretación. Mejor dicho, estábamos en ello y se cortó de raíz, y muy a pesar nuestro, retrocedimos. El régimen nos llenó de retórica, una retórica antigua, fea, hueca y rimbombante. La escuchábamos a todas horas por la radio, en el No-Do. El movimiento del teatro independiente intentaría romper con esa retórica, aunque a veces, a su pesar, también estuviera contaminado por ella. ¿Cómo no iba a contaminar nuestros oídos? En YouTube hay un vídeo que permite entender hasta qué punto la artificiosidad, la sobreactuación y la mentira se habían apoderado del lenguaje de nuestros políticos, y su influencia nefasta en nuestra vida cotidiana y en el arte, especialmente el teatro. Se trata de una filmación de las Cortes españolas en las que interviene don Esteban Bilbao Eguía, su presidente. Dura solo un minuto y diecinueve segundos. Parece un pésimo actor sobreactuado en una farsa monumental y, en cambio, no es más que pura realidad filmada.

Mi abuela materna era andaluza, como andaluzas son mis seis tías maternas de primer grado, mis diecisiete de segundo, igual que mis innumerables primas de distintos grados, de las cuales he llegado a perder cualquier referencia. Y, por supuesto, tengo una madre andaluza, con una gran firmeza de espíritu que intentó transmitir a sus hijos. Como tantas mujeres en el mundo, en España o en Andalucía. Sin duda, como doña Vicenta Lorca... Por este motivo, las cartas de doña Vicenta a su hijo Federico tienen para mí un aire extremadamente familiar. Por supuesto que su contenido (desde el ansia por recibir más noticias y más frecuentes, hasta los consejos para protegerse del frío y del mal tiempo, tan importantes para la salud) puede resultar muy próximo a millones de personas, pero en este caso, el milagro de la escritura evoca en mí mundos muy cercanos porque están hechos de las mismas palabras, los mismos giros, el mismo pudor y la misma delicadeza que adquiere el castellano en tierras andaluzas, y que tantas veces he escuchado en las voces femeninas de mi familia almeriense. He dicho escuchar porque las mujeres de mi familia — excepto mi madre en un par de ocasiones — nunca me han escrito. Ese mundo lo tengo guardado en los cajones de mis oídos. Por eso, al leer estas cartas, desde el primer momento, mis ojos le han puesto sonido, y la voz de doña Vicenta se me ha hecho clara y casi conocida; tan clara y conocida como la voz de Federico que, sin embargo, con los oídos del cuerpo nunca he podido oír. Leyendo las cartas, a veces tan breves pero tan intensas y limpias como un poema, podríamos intentar dibujar a su autora; pero, por encima de todo, estamos ante las cartas de una madre a su hijo, y aquí el milagro de la maternidad se confunde con la literatura: es cierto que podemos imaginar a la madre, pero sobre todo a quien podemos imaginar — porque las cartas nos dan todos los datos posibles — es al hijo.

La madre no escribe al hijo para contarle lo que le está pasando a ella o a la familia, sino básicamente para contarle, desde la distancia, lo que le ocurre a él, y que ella conoce mejor que nadie, sin que le haga falta que nadie se lo cuente. Mejor que él mismo. Lo que le ocurre... o lo que le va a ocurrir. Sin imponerle ni pedirle nada. Con el único deseo de alimentar y compartir, si acaso, la libertad y el vuelo escogidos por el poeta, «[...] yo no quiero que abandones lo tuyo, ni que decaigas en tus aspiraciones...» Si la obra de Federico García Lorca no hablara constantemente de él por sí misma, si no tuviéramos la suerte de contar con testimonios excepcionales, con el contenido de estas cartas podríamos acercarnos a su vida sin equivocarnos

demasiado, porque no sólo nos cuentan la mirada de doña Vicenta hacia su hijo, sino algo todavía más hermoso: el reflejo del propio Federico en esa mirada. Los adjetivos o los consejos que dedica la madre al hijo poseen la precisión filosófica del andaluz sabio de campo: certeros como saetas que no producen heridas sino que entran como caricias. En estas 34 cartas se refleja el Federico tal vez más esencial, el niño-hombre, lleno de temores, impaciente, bueno, generoso y sobre todo alegre de una alegría contagiosa, con problemas de dinero y de ausencias..., o de frío..., o de salud en las piernas. Su madre se ocupa de su niño, que le ha salido poeta: «Nos alegra mucho que te encuentres con ánimo suficiente para reconocer que tienes condiciones y facultades de artista puro y exquisito, pues así te lanzarás a la lucha que te espera con gran valentía sin que te arredren críticas de ignorantes y la mala intención de los envidiosos que casi siempre, en estos casos, son en mayor número.» Y que además tiene que cuidar: «Hoy te ha girado papá cien pesetas para que te compres calzado y te arregles los que tengas rotos, pues tú ya sabes que nosotros queremos que estés decentemente puesto y que no tengas que pedirle a nadie.» En muchos casos, con ese plural doña Vicenta incluye delicadamente a don Federico, su marido, un personaje al que su esposa dibujará con un profundo cariño, y que se nos hace casi más tangible que ella misma, oculta siempre detrás del alma y las manos de madre. Solo un instante, en una carta de 1921, asoma la mujer, en un comentario que nos habla de su inteligencia y sobre todo emociona por la hermosa complicidad con su hijo: «Papá está en Málaga a ver los toros y a echar una cana al aire, que ya sabes que le gusta y además le sienta muy bien distraerse...»

Leer estas cartas produce alegría. Sorprende y conmueve la absoluta ausencia de retórica, la misma voz clara y el mismo aliento a través de los años. Y me fascinan las frases de despedida, los matices que podía alcanzar doña Vicenta entrelazando apenas una docena de palabras, siempre las mismas, en un orden distinto cada vez para hacerle llegar a su hijo su fuerza y su inmenso cariño.

Manolo Sanlúcar es un hombre menudo con una cabeza romana y unas manos de oro. Su mirada tiene siempre un velo de tristeza, la tristeza que produce la herida, que algunos llaman también «pellizco». Como todos los músicos de verdad, no habla de música, sino de sentimientos. Después, esos sentimientos manan de las cuerdas que pulsán sus manos delicadas. Cuando Manolo toca la guitarra tiene una actitud de recogimiento casi religioso, igual a ese instante que vive un torero al terminar de vestirse, antes de enfrentarse a la muerte. Se diría que lidia con la música. A veces me parece ese torero, tímido, grave, y otras veces un sabio, alguien «que sabe». La naturaleza le ha dado algo que sólo él conoce.

Mariana Pineda me trajo la alegría de poder compartir unos meses de mi vida con el talento de Sara Baras. La suerte nos bendijo porque los dos quisimos que la música la compusiera Manolo Sanlúcar y él también quiso. Llegar hasta la casa de Manolo, una casa aislada en pleno campo de la provincia de Huelva, era entrar en un mundo de silencio, de reposo espiritual, el sitio justo para que se pueda producir el sonido. Yo salía cada vez maravillado por esa atracción, casi envidia, que me producen los buenos músicos, después de haberle escuchado a la guitarra los fragmentos que había compuesto y haber compartido, en familia, unas extraordinarias tortitas de camarones. Federico rondaba por ahí. Sin decírnoslo, los tres sabíamos que a quien teníamos que agradecer que hubiera escrito esa inmensa historia de amor, no solo por un hombre, sino por una

idea, era a Federico, a él tenía que gustarle. Igual de entregado y valiente que ese amor que él había escrito debía de ser valiente y entregado el baile. Más allá de las notas, era eso lo que notábamos cada vez. Y la música de Manolo Sanlúcar expresaba ese deseo compartido.

Sara Baras, Mariana Gyalui, productora de exquisita tenacidad, y yo volvíamos de ese viaje a casa de Manolo con los oídos llenos de música, pero con el alma en vilo porque no nos la entregaba. La grabación la recibíamos unos días más tarde, con variantes de lo que habíamos escuchado. Iba llegando poco a poco, fragmentos... La misma sensación que al recibir por entregas, a medida que las iba traduciendo, las escenas de *Eduardo II de Inglaterra*, que a través del fax nos mandaba al teatro María Guerrero Jaime Gil de Biedma. Cada vez que llegaban unas páginas era un gozo. Con la música de Manolo pasaba lo mismo; cada vez que llegaba era una melodía con la misma sencilla inspiración y el lirismo que tiene *Mariana Pineda*. Por supuesto todo eso era posible porque Sara «era» Mariana, la andaluza rubia, libre, flamenca y contemporánea. Los pies de Sara Baras, que castigan y acarician el suelo, son un milagro que en cada ensayo me corta la respiración. Han existido y existen grandes virtuosos de un instrumento, los pies de Sara son un virtuoso y vivo instrumento de precisión. Rostrovopich, divertido, conseguía con dificultad cuadrar el compas nítido que Sara con sus pies le proponía... En Mariana esa modernísima bailaora ponía en cada golpe de tacón un sentimiento distinto y se producía una partitura de sonidos incisivos como un diamante que surgían todos de un punto muy adentro del alma y se deslizaban como una cinta de plata hasta sus pies. A menudo, en los ensayos, me tentaba, como he podido hacer a veces con algún cantante de ópera, la idea de retomar un cierto punto del ensayo solo para escuchar de nuevo ese concierto de sonidos.

El día del estreno en Barcelona, Sara tuvo una noche gloriosa. Después de la función, conmovidos aún por la alegría que el público, generoso, nos había devuelto, una mujer se acercó al camerino donde Sara reponía fuerzas bebiendo agua y yo la acompañaba, para decirnos: «¡Cómo te admiro Sara, eres extraordinaria! Y a ti, Pasqual, me pareces el mejor. Os he seguido a los dos y sois fantásticos... por separado. Pero juntos... no me habéis gustado nada.» Dio media vuelta y se fue. Cada vez que me encuentro con Sara y Pepín, su marido, magnífico bailar y persona, sale esa anécdota. Cuando cierro los ojos y contemplo dentro de mí el espectáculo puedo ver el espíritu de *Mariana Pineda* que Sara Baras interpretaba con toda su alma, con todo su arte, y escucho, maravillado de nuevo, el espíritu de Federico en la inspirada música de Manolo Sanlúcar. Siento hacia ellos, en ese momento, como lo siente Federico, una enorme gratitud.

Decir que la vida da muchas vueltas es una banalidad, pero eso no le quita certeza a la afirmación. Cuando en 1978 dirigí *Medea* para la Compañía Núria Espert, el espectáculo empezaba con un grito desgarrador, una especie de diapasón trágico para los espectadores. Se lo pedimos a Enrique Morente. A Enrique, que aceptó encantado grabar distintas versiones, me lo presentó Susana, una bailaora de flamenco de nacionalidad suiza que, de adolescente, en un viaje a España con toda su aristocrática familia, se fugó, desapareció y reapareció al cabo de unos años como pareja de baile flamenco de José de Triana. Cuando conocí a Enrique estaba colaborando con el marido de Susana, también compositor, para un ballet en Canadá sobre *Bodas de sangre*... ¡Otra vez Lorca! Años más tarde, con ocasión de la apertura del año Lorca que se celebró en Granada y cuyo acto central me pidieron dirigir, le pedí una intervención a Enrique y él me dijo

que iba a venir con su niña. Ese día, a dúo con su padre, muchos tuvimos la suerte (se retransmitió por una cadena de televisión) de escuchar en público, maravillados, por primera vez, a Estrella Morente. El día del aniversario de Federico. ¡Lorca otra vez!

Pocas generaciones habrán tenido la memoria más secuestrada que la mía. Muchos y muy buenos escritores, y también muchos hombres sencillos, han podido contar después el peso del silencio en las ciudades y en los campos, en las casas y en cada uno de sus habitantes, que se cernió sobre España durante casi cuarenta años de franquismo. Por supuesto, algunos que ya venían gritando siguieron gritando aún más alto, pero sobre la mayoría de los corazones cayó desde el principio un silencio hecho de plomo derretido que oprimió y oprimió hasta casi asfixiarnos.

Pocas generaciones, también hay que reconocerlo, habrán tenido la oportunidad de vivir colectivamente la explosión de vida que siente un asmático cuando nota que sus pulmones se abren finalmente y el aire penetra hasta el último bronquio, devolviéndole luz y paz. La fuerza de esa explosión que nos impulsaría hacia delante nos impidió, puede que con cordura, mirar hacia atrás. Pero al terminar el primer impulso echamos en falta unas raíces que nos sostuvieran, que nos ataran a la tierra e impidieran que nos precipitásemos en una (¿otra?) caída libre. Y fuimos a buscarlas. Fue entonces, no hace mucho, cuando la sociedad, lo que los políticos llaman la sociedad civil, asumió como propio y común un término hasta entonces casi exclusivamente literario: la «memoria histórica». También para nuestra satisfacción generacional, las nuevas tecnologías nos permitían acceder a documentos que ponen cara, y a veces incluso hasta voz, a seres conocidos, cercanos o lejanos, cuyo nombre había que pronunciarlo, si es que se hacía, en voz muy baja. Y en eso estamos. Entre otras cosas, por supuesto. Recogiendo pedazos de esa parte íntima de nuestro pasado, reconstruyéndolo a partir de esos testimonios que ahora sí pueden atreverse a hablar.

La casa de Bernarda Alba forma parte de esos testimonios que siempre han estado ahí, como un tesoro para quien pudiera leerlo. Como una denuncia valiente y viva gracias al teatro, para quien pudiera representarlo o asistir a una representación. Fue muy preciso García Lorca cuando debajo del título escribió: «*El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico.*» Fotos que reflejan realidades contenidas en palabras, en frases escritas con el blanco y negro del *Guernica* de Picasso.

Bernarda y los suyos, entonces y siempre, no defienden más que su casta y los privilegios de su casta, sustentada sobre unas columnas inamovibles de principios tan fatuamente eternos como vacíos y descompuestos («*Los antiguos sabían muchas cosas que hemos olvidado*», dice Bernarda en el tercer acto). Y lo hacen desafiando incluso a las leyes de la Naturaleza, y hasta sabiendo que sembrarán sólo muerte.

Cuán tensa debía estar la cuerda cuando Lorca escribía su reportaje fotográfico se siente en cada escena de la obra. Hasta qué punto la naturaleza de sus personajes nos concierne genéticamente en el pasado y en el presente se adivina detrás del palpito de cada uno de ellos. Lorca dejó encerrada en *La casa de Bernarda Alba* la temperatura del instante antes del big-bang, que llegó casi inmediatamente después. Y no precisamente en el espacio, sino en estas tierras, entre nuestros parientes de sangre.

Notas al empezar los ensayos de Bernarda Alba. Lo importante es el subtítulo, *El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico*. El blanco y negro de la foto no hay que forzarlo, lo trae el propio Federico: paredes blancas, mujeres de luto, vestidas de negro...

Es fundamental, desde el primer ensayo, crear un imaginario común con las actrices (lo que llamamos la «novela» de Bernarda). Ocurre siempre, con todos los textos, sobre todo con los grandes textos «realistas» aunque algunos encierren, como éste, una poderosa carga poética y hasta simbólica. Aunque las mismas palabras suenan con ecos distintos en cada uno de nosotros, hay que conseguir que aquello que comparten los personajes tenga detrás la misma imagen para todos, para que esa imagen llegue al espectador de una manera clara. Cuando decimos cuadra o desván, Adelaida o Pepe el Romano, hablamos de personas y de cosas físicas que en nuestras mentes deberán ser muy concretas. *Bernarda Alba* es una obra que posee la precisión de un texto de Chéjov. Las preguntas que uno puede hacerse tienen todas sus respuestas en el texto, a condición de rastrearlas casi como en un guion policíaco. Pero el imaginario no atañe sólo a lo que podemos ver o tocar. ¿Qué significa un no, o un sí, pronunciado por un tono de voz reconocible por todas, en esa atmósfera enrarecida y enferma? ¿Qué sentimientos puede desatar una sola sílaba que en otras circunstancias no hubiera desatado, y que ahora suena en los oídos de esas cinco hijas como un veneno, como si esa sílaba contuviera las palabras «para siempre»? ¿Esperaban, temían las hijas, el rigor de los siete años de duelo, como el perro que espera el golpe de tralla? Eso nos devuelve al imaginario, al papel del padre ausente cuya autoridad también asume ahora Bernarda, un padre que seguramente no tendría demasiada relación con sus hijas, excepto, quizá, con Madalena, su primera hija. Del carácter de Bernarda nos advierte ya Poncia en la primera escena, no podemos engañarnos. Pero, ¿se destapa algo más al quedarse como única autoridad, aunque cargada de obligaciones, libre ya de hombre? Sin duda..., pero, ¿en qué proporción?

¿Cómo había sido la infancia de esas niñas, con su madre pariendo una hembra detrás de otra, y ni un solo varón? ¿Quería ella niñas? ¿Por qué no quiere que la vean en su casa? ¿Tal vez porque es una casa sin hombre?

La relación de edades de las hijas explica una serie de embarazos no muy seguidos. Bernarda hacía trampa, lógicamente..., pero insistía. ¿Tal vez intentando concebir al varón? Ella ha conocido muy bien la cama, por lo menos con dos hombres. Porque le gusta, sabe lo que puede llegar a arrastrar. ¿O tal vez siempre le dio asco? Bernarda se casa como máximo a los veinte años. Tiene a su primera hija a los veintiuno, y a su segunda hija a los treinta. Si presumiblemente le guardó ocho años de luto al primer marido, debió de morir poco después del nacimiento de Angustias, y en la horquilla de los 29-30 casó con Antonio María Benavides. Tuvo a Adela con cuarenta años. Ella, que ha conocido al menos dos varones, pasó su luto desde los 21 hasta los 29 con falta de hombre. ¿Qué le ocurrió en ese momento? Y ahora, liberada de hombre, ¿se desata en ella un mecanismo de venganza contra las hembras? ¿Contra ella misma por no haber tenido varones? ¿Hubiera querido Bernarda ser un hombre?

La casa es propiedad del padre de Bernarda. Es una buena casa. Pero también lo era la del primer marido, puesto que Angustias ha quedado «rica». Se supone que después de la muerte del marido ella volvió a casa de su padre. Bernarda no tiene hermanos y en ella vivía solo la madre, María Josefa. El padre, sin duda habrá muerto antes o, lo más tarde, coincidiendo prácticamente con la muerte de su primer marido. No lo sabemos. Si el padre de Bernarda ha muerto joven también se explica que la falta de varones no haya podido hacer avanzar la hacienda. Otra opción,

que nos lleva a una lógica distinta, es que se tratara de la casa del segundo marido, a donde Bernarda se hubiera llevado a sus padres a vivir, y que en ella hubiera muerto el padre. El pueblo no sería su pueblo, sino un sitio extraño al cual, a su pesar, pertenece. En cualquier caso la tipología y el carácter del pueblo son los mismos: «*Este pueblo sin río, pueblo de pozos.*» Poncia entra a su servicio coincidiendo con el segundo matrimonio de Bernarda. Posiblemente ya se habrá quedado viuda y con hijos que criar. ¿Cómo llega hasta la casa de Bernarda? El pueblo, de secano, puede tener unos 3.500 habitantes. La casa es una construcción pegada a otras casas, pero con patio y cuadras delante.

Llego al ensayo con un plano de la casa para que la geografía del lugar sea la misma para todos, tamaños, colores... Colgamos fotos encontradas en periódicos y revistas de todos los personajes que se nombran en la obra y que no aparecen en escena. No es fácil, pero les vamos poniendo caras. El momento más difícil, con un jurado estrictamente femenino —es decir, todas las actrices de la compañía—, es el de escoger una de las fotos para Pepe el Romano: desfilan recortes con toreros, actores y varios deportistas. Gana el torero.

«**F**ederico hace de *Bernarda Alba* un reportaje fotográfico, pero al igual que Picasso con el *Guernica*, consigue el retrato de una tragedia. El personaje de Bernarda no es solo una fotografía, un reflejo de alguien real, sino un personaje trágico. Su maldito destino consiste en tener que defender un edificio moral del que solo queda, a duras penas, la fachada. Ése es su resquicio, si no tendrías razón tú y sería un personaje muy potente, pero muy plano. Naturalmente es una intuición, en los ensayos nos daremos cuenta.» Es mi último cartucho para convencer a Núria Espert de que haga de Bernarda. Ha dudado mucho, pero finalmente me dice que sí. Núria había dirigido la obra con gran éxito en Londres, en un espectáculo magnífico con una magnífica Glenda Jackson, pero en la traducción del imaginario español al imaginario inglés, Glenda veía a Bernarda como una roca contra la cual se estrellaban los sentimientos de sus hijas. Nunca aparecía una grieta para entrever la profunda contradicción con la que ejerce su miedo y su poder. Creo que Núria se había quedado con esa imagen, y de ahí nacía, justamente, su duda. En teatro, solamente los grandes textos permiten llegar al mismo grado de verdad e intensidad desde miradas e interpretaciones muy diferentes. Y Núria sabe que interpretar y dirigir son dos realidades distintas, casi opuestas. En cualquier caso, cada una se encuentra en un lado distinto del espejo. Yo también lo sé, pero empiezo los ensayos con miedo. Tengo la impresión, equivocada, de que tengo que borrar una imagen antes de construir otra. Núria, sabia, lo nota y me dice al salir, el tercer día de ensayo: «Yo solo la haré bien si tú te olvidas de que la he dirigido. Esta mujer para mí es nueva, no la conozco.» Es como si con un dedo hubiera derribado un gran muro. Desaparece el miedo y me siento libre. La Bernarda de Núria será una pantera herida y cansada que tiene que mantenerse, a pesar suyo, siempre al acecho. Sus miedos se transformarán en los miedos de los demás, su maternidad en tiranía. Y ahí aparece la tragedia, la que está escrita y la que surge de la contemplación de nuestro ADN más negro. Bernarda Alba será un personaje trágico y Núria es capaz de darle esa terrible grandeza.

Solo los actores, sobre todo las actrices, poseen el instinto de leer las capas más profundas del personaje que esconden las palabras. Rosa María Sardà tiene un instinto muy afinado cuando se trata de descubrir la vida que encierra un texto de teatro. Le propuse Poncia y ella se resistía con fuerza: «No soy una actriz de las que llaman de raza, no soy lorquiana.» Sabía que le diría que eso no significaba nada. «Pero, ¿para qué necesitas mi energía paseándose en medio de la obra?» Yo no quería solo su energía, que era la de Poncia aunque ella no lo supiera en ese momento, sino su inteligencia de actriz capaz de desvelar el misterio que existe en la relación entre Bernarda y Poncia. Habitualmente este papel lo hace una actriz «característica» que lo borda, como se dice en teatro, que se lleva de calle la función y se mete al público en el bolsillo, no una primera actriz que podría hacer también Bernarda, como es el caso de la Sardà. Pero si el personaje de Poncia no tiene esa gran fuerza, no le sirve a Bernarda, y si la tiene, ¿por qué razón no la manda al carajo, puesto que no la necesita, desde la primera discusión? ¿Qué la ata a Bernarda y a esa casa? ¿Qué poderosa razón, no escrita, hace que Poncia aguante la crueldad de Bernarda, y hasta la pueda secundar en defender lo indefendible? ¿Qué poderosa razón no escrita hace que la soberbia Bernarda aguante las verdades de una criada, por mucho que le haya podido servir de espejo, de conciencia y hasta de cómplice en algún momento de su vida? ¡Durante treinta años! Por supuesto, una buena actriz característica, haciendo de Poncia puede conseguir que el espectador no llegue a hacerse esas preguntas, pero si hay que intentar tocar con los dedos la temperatura de la tragedia deberíamos poder contestarnos esa pregunta, que una cierta —aunque escasa— tradición nos puede haber empañado. Un texto es como una telaraña, hay que ir siguiendo sus hilos. Puede que el poeta consienta o no le importe un hilo suelto (en algún lugar he leído que en *Madame Bovary*, Flaubert llega a atribuir más de diez colores distintos a los hermosos ojos de su protagonista), pero el misterio que esconde la relación entre las dos mujeres no es un hilo suelto.

Afortunadamente consigo que la Sardà se embarque conmigo en la aventura, y en el segundo encuentro —aunque llena de verdadero temor y repitiendo los mismos argumentos— me dice que sí. Intento tranquilizarla porque sé que esos temores desaparecerán en el primer ensayo. Aunque aparezcan otros nuevos. Y al mismo tiempo me pregunto por qué habrá aceptado. Ningún gran intérprete acepta un personaje, un reto, que no siente que puede abordar con los medios que posee su instrumento, cuerpo y alma, y que él conoce mejor que nadie. Lo he visto siempre hacer a los grandes con los que he trabajado. Éste ha sido siempre mi trato con Rosa. Le insisto, una vez más, en lo que para mí es un misterio: la relación con Bernarda. Con el libro de Lorca en la mano me mira y me dice, con una sonrisa seca (en la Sardà, eso es posible): «Yo te voy a explicar el misterio: son hermanas. No se lo van a decir nunca la una a la otra, pero lo saben las dos. Tal vez no lo sepa nadie más. El padre era un putero que tuvo una hija ilegítima. Esta creció, se casó, y al quedar viuda llamó a la puerta de Bernarda a pedir trabajo. Bernarda comprendió y pensó: mejor en casa haciendo de criada que fuera. Les une un lazo de sangre que nunca van a romper. Por eso la casa que da título a la obra también es su casa, por eso vela por esas cinco hijas como si fueran tuyas, por eso secundará a Bernarda aún escupiéndole las verdades a la cara. Tal vez con la autoridad genética del padre. Vete tú a saber... De todas maneras esto me sirve a mí, no hace falta que lo sepa nadie más en la obra, ni siquiera Bernarda, si no queremos. En cualquier caso, Bernarda sabe de la madre de Poncia y de su turbio oficio, lo dice en el segundo acto.» Se me saltan las lágrimas. La abrazo, le doy las gracias y me voy, flotando, a leer otra vez las escenas de Poncia: suenan nuevas, llenas de sentido, el misterio sigue vivo, pero ya no es un misterio sino un negro lazo de sangre. A Federico le gustaría, estoy seguro.

Doña Rosita la soltera es una pequeña historia, como todas las historias emocionantes: treinta años de la vida de una mujer de provincias se consumen ante nuestra vista, al igual que se consume en un día la otra protagonista de la obra, la *rosa mutabilis*. Federico García Lorca se aleja en esta obra de la acritud del campo y sus comportamientos trágicos para escribir un poema ligero, alado y profundo, como hubiera dicho él mismo de su admirado Debussy, y donde consigue ese milagro tan chejoviano de dejar que el tiempo rompa sus reglas y se comprima y se expanda en la libertad de una sala de teatro, mezclando en vivo el choque entre la memoria («*no hay nada más vivo que un recuerdo*») y la vida con su fuerza misteriosa («*la esperanza me persigue, me ronda, me muerde, como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez*»), entre la fidelidad anclada en un recuerdo y el mundo que se mueve ante nosotros y con nosotros. Y por último, aunque tal vez sea lo primero, *Doña Rosita* es una gran historia de amor, contada con un profundo lirismo por un alma melancólica, la que confiesa en una carta «*Yo, siendo sincero, me siento un poco triste, un poco melancólico. Siento la pena de estar solo de amor, sé que estas cosas pasan... pero el rastro queda siempre.*» Como a todos, como todos. Tenía razón el poeta americano que al leer a Lorca por primera vez exclamó: «¿Cómo sabe este hombre lo que me ocurre a mí?»

Discusión apasionada en el ensayo de hoy. En el monólogo del tercer acto, *Doña Rosita* tiene, al final, un momento misterioso, un momento casi borgiano: después de contar con palabras su verdad más íntima y desgarradora, la protagonista dice: «*Pero, ¿por qué estoy yo hablando todo esto?*» No dice «de todo esto». Ya sé que el castellano andaluz permite que se pueda fundir el mismo significado en ambas frases, pero a mí me parece oír la voz del poeta, más allá de la voz de *Doña Rosita*, la voz de Federico que se pregunta por qué tiene que contar y vivir esa angustia, la angustia de *Doña Rosita*, su angustia... En el teatro, esa frase en boca de la extraordinaria Andrea Jonasson se convierte, y estoy seguro que Federico lo sabía, en una gran pregunta sobre el oficio del actor, sobre el teatro. Esa pregunta pide a la actriz que se distancie de la angustia sin abandonarla, estar en otro plano, mandar el alma muy lejos dejando la raíz muy bien hincada. Para quitarle cualquier retórica, le propongo que el párrafo anterior, donde personaje y autor ya se han fundido en un entramado finísimo, se lo diga al público, como si abandonara por un instante el personaje sin dejar su estado de ánimo, que rompa la «cuarta pared». (De ahí el motivo de la discusión: para los italianos, sobre todo en la mejor tradición brechtiana del Piccolo Teatro, la idea de romper la invisible «cuarta pared», que el teatro contemporáneo europeo ha eliminado desde hace muchos años, sigue siendo considerado como un gesto de una cierta violencia hacia el espectador, lo que hasta cierto punto es lógico en el país de la fascinación por el artificio y la armonía.) La voz de Andrea es, en medio del silencio, como un conjuro, que por un instante nos cambia la respiración, como sucede con la gran música cuando la toca un gran intérprete. Aparece por un instante un perfume de Pirandello y de Becket..., siguen las palabras que brotan de los sentimientos más íntimos del poeta, que, pasadas por la alquimia del arte del teatro, se convierten en la verdad más íntima del intérprete y llegan como saetas a los oídos de los espectadores: «*¿Y qué os voy a decir? Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera, nadie entendería su significado. Me entendéis si pido pan y agua y hasta un*

beso, pero nunca me podríais ni entender ni quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abraza el corazón cada vez que me quedo sola.» A esas palabras sigue la pregunta sin respuesta, el momento en que la poesía adquiere, en su aparente simplicidad, toda su grandeza: «*Pero, ¿por qué estoy yo hablando todo esto?*» Ese quiebro del poeta, esa última verdad en forma de pregunta nos lo acerca aún más; mejor dicho, es él quien se acerca a cada uno de los espectadores que se verán atrapados en ese juego de la verdad.

«*Dime qué lees y te diré quién eres*», solía decir Federico, citando a un crítico francés del siglo XIX. Parece que empezó antes a leer música que literatura. Pero la fiebre de la lectura le alcanzó pronto. Leían mucho, nos lo cuenta Francisco, libros procedentes de la biblioteca de su casa, de la de don Manuel Soriano. Su padre les había abierto una cuenta en una librería de Granada para que pudieran encargar y comprar libros. Después de su muerte, los libros que pertenecieron a su biblioteca fueron almacenados. Al cabo de muchos años, cuando una parte de la familia volvió del exilio, el tiempo y la humedad los habían maltrecho. Igual que me hubiera gustado escuchar su voz, también he buscado saber lo que leía. Y lo he leído. Compartir lecturas con alguien es un juego inteligente que produce una empatía y un cierto conocimiento del otro, y así he podido compartir a Cervantes, Góngora, Lope, Shakespeare, Gracián, Strindberg, Proust, Synge, Goethe, Tolstoi, Tourgueniev, Andreiev, Chéjov (por lo menos sus cuentos, nunca sabré si leyó su teatro), Fernando de Rojas, Esquilo, Séneca, Sófocles, Eurípides, Baudelaire, Flaubert, la *Iliada*, Goethe, Schiller, Proust, Calderón, las grandes gestas anónimas y algunos más de los cuales tengo o no constancia, pero que estoy seguro que debió de leer.

Empezó leyendo a Debussy y la pasión por la literatura le llegó al final de la adolescencia. En ese momento abandonó su primera vocación musical, aunque siguió tocando y haciendo música, porque se sintió reflejado en la escritura y empezó a reconocerse como poeta, a asumir la presencia de una herida que le habría de acompañar para siempre. Su hermano Francisco nos lo cuenta de una manera precisa y emotiva: «*Muchas vidas adolescentes han pasado sin duda por este romanticismo primario, que lleva hacia el Arte, con mayúscula, a ciertos temperamentos biológicamente poéticos, cuyos ojos se llenan de tristeza en una especie de soledad que arrastran consigo cuando no se les mira. Así recuerdo yo los ojos de mi hermano, incipiente el bozo de su cara morena, oscurecidos los lunares negros por la sonrisa blanquísima de sus dientes duros ya de hombre.*»

Federico es un gran compañero de viaje, pero cuando tengo su cuerpo en las manos lo que tengo es un objeto extraordinario, un libro, por eso he buscado leer los libros que él leyó, para encontrar la misma compañía. Sobre el libro dio una preciosa conferencia en Fuente Vaqueros: «*Porque contra el libro no valen persecuciones. Ni los ejércitos, ni el oro, ni las llamas pueden contra ellos, porque podéis hacer desaparecer una obra pero no podéis cortar las cabezas que han aprendido de ella porque son miles, y si son pocas ignoráis dónde están.*» Amaba el libro porque le parecía la máxima expresión de la cultura, palabra que, afirmaba Menéndez Pidal, debía «*coronar el frontispicio*» de la nueva república española. Y, añadía Lorca, «*porque solo a través de la Cultura se pueden resolver los problemas en que hoy se debate el pueblo, lleno de fe, pero falto de luz.*» Ese hermano que yo me he inventado y que me ha acompañado tantos años existe gracias a la cultura, gracias a un libro.

Pienso en todo esto y acaricio las tapas de mi viejo ejemplar de las *Obras Completas* de la editorial Aguilar, después de ver por televisión uno más de los debates que forman parte del ruido electoral de estos días y que no ha cesado desde el inicio de 2015. En ninguno de esos debates, nadie, nunca, bajo ningún concepto, ha pronunciado la palabra cultura; ni los políticos, ni los periodistas de los distintos medios de comunicación. Sencillamente, no existimos. Me vuelve a la memoria una historia cuyo protagonista es Winston Churchill. En plena Segunda Guerra Mundial, Churchill tuvo una reunión con el Estado Mayor del ejército, que le exigió más medios para las tropas. Los generales consideraban que había que practicar recortes en otros sectores, empezando por los más prescindibles, según su criterio, como la cultura. A lo cual Churchill respondió: «Entonces, ¿para qué hacemos la guerra?» Lo dicho, no existimos. Aunque sería muy triste un mundo sin música, sin colores, sin teatro, sin cine, sin literatura... ¡A ellos, qué más les da! En cualquier caso, gracias a un solo libro, yo he podido vivir y compartir sentimientos con miles de personas en un efecto multiplicador. ¿Cuánta gente, cuántos millones habrán leído a Federico García Lorca al mismo tiempo que yo? ¿Con cuántos espectadores habré compartido sus y mis sentimientos, que gracias a la alquimia extraordinaria de la escritura, están contenidos, todos, en ese libro que acaricio entre mis manos?

Barcelona, diciembre de 2015

*Llegan mis cosas esenciales.
Son estribillos de estribillos.
Entre los juncos y la baja tarde,
¡Qué raro que me llame Federico!*



Este es Federico!

Lluís Pasqual



Lluís Pasqual (Reus, 1951) es director de escena y uno de los fundadores, en 1976, del Teatre Lliure. Licenciado en Filología por la Universidad Autónoma de Barcelona y en Arte Dramático por el Institut del Teatre.

A lo largo de su carrera compagina el ejercicio de la puesta en escena con la dirección de distintas instituciones teatrales, entre otras el Centro Dramático Nacional de Madrid, el Odéon-Théâtre de l'Europe en París, la Biennale de Venezia o el Teatre Lliure de Barcelona.

Realiza más de un centenar de espectáculos en los teatros que dirige o como director invitado en otros centros teatrales, como el Piccolo Teatro di Milano, el Maly de San Petersburgo, el Teatro San Martín de Buenos Aires o el Festival de Avignon.

Posee también una larga trayectoria como director de ópera en distintos teatros europeos, entre los cuales el Liceu de Barcelona, el Teatro Real de Madrid, la Opéra de Paris, el Teatro alla Scala de Milán y festivales como el Rossini Opera Festival de Pesaro o el Festival de Salzburgo. Entre los muchos premios y distinciones recibidas destacan el Premi Nacional de Teatre de la Generalitat, el Premio Nacional de Cultura o la Legión de Honor, otorgada por el Gobierno

francés.

Otros títulos

- 1 De cómo tratar con las personas
Adolph F. Knigge
- 2 Las mil caras de Anonymous
Hackers, activistas, espías y bromistas
Gabriella Coleman
- 3 Un mal poema ensucia el mundo
Ensayos sobre poesía
Joan Margarit
- 4 Contra la hegemonía de la austeridad
Stuart Holland
- 5 El mejor libro del mundo
Vida y obra de Ramon Llull
Fernando Domínguez Reboiras
- 6 Reinventar las organizaciones
Frederic Laloux

arpa editores

www.arpaeditores.com

facebook.com/arpaeditores

twitter.com/arpaeditores