

EL TEATRO DE GARCÍA LORCA EN FRANCIA (1938-1973)

FRANCISCO TORRES MONREAL
Universidad de Murcia

De todo nuestro moderno teatro español, el público francés sólo conoce dos nombres: Lorca y Arrabal. Quiere esto decir que sólo Lorca y Arrabal han logrado integrarse en el teatro francés. En Francia, los intermediarios del espectáculo se olvidaron olímpicamente, durante el período franquista, de los dramaturgos *asimilados* y de los que no adoptaron una postura crítica hacia dicho régimen. Dos excepciones, no obstante: Mihura y Casona. De la efímera aparición de Mihura por los escenarios de París hay que señalar la muy agradable sorpresa de sus *Tres sombreros de copa*. Alejandro Casona fue representado en alguna ocasión gracias al despiste de los hispanistas que interpretaron su retiro latinoamericano como un signo de descontento para con la España oficial del momento; su vuelta a España aclaró las cosas, y los hispanistas, muy dolidos, borraron su nombre de las editoriales, carteleras y programas universitarios. Por lo demás, la fortuna no sonrió, en el país vecino, a los dramaturgos *críticos*, pese al intento de los hispanistas galos por aclimatar su teatro en Francia.

El público no pudo retener, en razón de la poca frecuencia con que aparecieron sus estrenos, los nombres de Valle-Inclán, Alberti, Alfonso Sastre, Buero Vallejo, Lauro Olmo.

Este breve comentario se ciñe al teatro representado en Francia entre 1938 y 1973 (con posterioridad a 1973 el teatro de Lorca se ha seguido representando en Francia, en ocasiones servido por montajes de un evidente atrevimiento que ya no puede sorprendernos, aquí, después de haber presenciado la *Yerma* de Víctor García, o *La casa de Bernarda Alba* de Facio).

En los cinco primeros bloques de este trabajo intentamos explicar las *mediaciones* —factores, causas que explican el éxito de Lorca en Francia—. Las limitaciones de espacio no nos permiten profundizar suficientemente en todas ellas, obligándonos, incluso, a pasar por

(*) El presente artículo no es sino el compendio de uno de los capítulos, el consagrado al teatro de García Lorca, de nuestra Tesis de doctorado, realizada con una Beca para el extranjero —Francia— de la Fundación March (1971). Fue su título *El teatro español en Francia (1935-1973). Análisis de la penetración y de sus mediaciones*. Lectura, Murcia, octubre de 1974. Dirección: LUIS RUBIO GARCÍA.

alto la referente a la labor de los hispanistas y profesores franceses por difundir en Francia la obra total del dramaturgo granadino. En el bloque sexto nos detenemos en los estrenos más significativos, ofreciendo en el séptimo la lista de los habidos en París y en los Centros Dramáticos de la Descentralización. Prescindimos de los estrenos en Festivales y otros locales. Somos conscientes de que esta lista sólo es elocuente inserta en otra de mayores proporciones que incluya otros teatros representados por las mismas fechas, cotejando, a su vez, la escena francesa con acontecimientos de la vida cultural y socio-política del país. Estas impuestas ausencias quedan, en parte, paliadas con las consideraciones que ofrecemos en 4 y 5.

1. DECIR LORCA EN FRANCIA

No es exagerado afirmar que, de 1945 a 1955, Federico García Lorca se convierte en el poeta-dramaturgo más popular en los ambientes teatrales de París. En cuanto a número de representaciones, afluencia de público e interés despertado en la crítica, Lorca superará, durante estos años, no sólo al resto de dramaturgos españoles, clásicos y modernos, sino incluso a los más representativos y representados autores franceses y extranjeros. Claudel, Montherlant, Giraudoux, Salacrou quedan por debajo de nuestro poeta. A partir de 1951, Lorca compartirá este predominio escénico en París con Bertold Brecht (ya se conocía una obra de Brecht, *La excepción y la regla*, estrenada en 1950 en el Teatro de Noctambules; pero fue, sin duda, la representación de *Madre Coraje*, en el T.N.P., 1951, lo que decidió la suerte inmediata del autor alemán).

1 de junio de 1938: ésta es la fecha en que Lorca, desde el *Atelier*, con sus *Bodas de sangre*, fue revelado al público en París. Hasta diciembre de 1945 no volverá a aparecer su nombre por los escenarios de la capital francesa. El *Rideau de París*, que lo representó en 1938, desaparece durante la segunda guerra mundial. Cae el telón sobre Giraudoux y la farsa molieresca más prestigiada debido a que Jouvét abandona Francia durante estos años. Por ésta y semejantes razones, decae la creación dramática en Francia. En zona ocupada, los autores dramáticos y los directores de escena vieron muy mermada su libertad de expresión (la censura alemana imponía su rigor sobre textos y montajes) ¹.

¿Sufrió Lorca estos avatares? ¿Hubo, por parte del ocupante nazi, intención explícita de silenciar a determinados autores? En todo caso, es también objetable que un estreno relámpago, como el de 1938, de por sí, pudiera aclimatar a un autor dramático desconocido del público. Una golondrina no hace verano. Quizá. Por otra parte, la temática lorquiana y sus técnicas dramáticas no caían dentro del denominador común del teatro representado en Francia durante la Ocupación. Fue este un teatro vuelto a un pasado glorioso. Se representó a los clásicos franceses del XVII, a los autores españoles del Siglo de Oro, a Shakespeare... Teatro de exaltación de valores tradicionales, teatro de temas históricos al que se asocia, de entre los modernos, algún nombre como Claudel, Montherlant... Durante la Ocupación, el público francés y, en particular, el público parisiense, se precipitó al teatro buscando, también en el género dramático, un medio de evasión. Así pues, junto a este teatro clásico o de valores tradicionales, en el que los alemanes no vieron un gran peligro —aunque, de hecho, fue uno de los medios más eficaces para mantener despierta la conciencia nacional del público de la

¹ Cf. GABRIEL DANIEL VIERGE *Théâtre et évolution sociale depuis 1914*, en el vol. *Le Théâtre moderne. Hommes et tendances*, ed. C.N.R.S., París, 1968, p. 21.

retaguardia ocupada—, se propagó un teatro ligero e intrascendente (Courteline) o bien —incomprensiblemente— un teatro de cariz filosófico (Sartre, Camus). En ninguna de estas líneas entraba de lleno Lorca.

Acabada la guerra, Lorca vuelve a las escenas francesas. El 29 de diciembre de 1945 se estrena en el Estudio de los Campos Elíseos *La maison de Bernarda Alba* (*La casa de Bernarda Alba*). Desde entonces, su antorcha ha permanecido encendida. Hasta nuestros días difícil será encontrar una temporada teatral en París sin algún montaje de Lorca. A los estrenos en París por compañías profesionales habría que añadir, para hacer la historia de la penetración del teatro de Lorca en Francia, los llevados a cabo por los Centros Dramáticos y compañías permanentes de la Descentralización; las representaciones en Festivales mundiales y en Festivales regionales de verano; los montajes por compañías no subvencionadas, por grupos independientes, por grupos amateurs, por colectivos universitarios, por centros o agrupaciones de españoles que montaban a Lorca en castellano para un público específicamente español, etc...

La frecuencia con que unas obras seguían a otras o, incluso, simultaneaban en los escenarios de París, llamaba admirativamente la atención de la crítica ². En 1946 y 1963, las carteleras de la capital francesa presentaban, por las mismas fechas, a Lorca y Valle. El teatro español contemporáneo, con sus dos máximos representantes (Arrabal será el tercero en la apreciación francesa, cronológicamente hablando), dominaba la actividad artística parisiense ³. España estaba a la orden del día (*à l'ordre du jour*). Esto llegó incluso a molestar a algún comentarista que veía, en el interés prestado por las compañías francesas a espectáculos extranjeros, un peligro para la propia producción nacional. Contra todos ellos reaccionó Kléber Haedens advirtiéndole que habría sido un error lamentable que, so pretexto de miopes nacionalismos, no se hubiese presentado en París *Divinas Palabras* o *La casa de Bernarda Alba*. París —argumentaba el crítico, enfocando ahora el problema desde el propio terreno de sus “patriotas” colegas, *argumentum ad hominem*—, París debe seguir siendo el centro del mundo en lo que a teatro se refiere, máxime cuando se trata de un teatro como el que se ha representado y se sigue representando durante esta temporada ⁴. En esta misma línea de oposición a toda una crítica seudonacionalista se expresó ya Lemarchand. Todo lo que contribuya a que el público francés se familiarice con la obra de Lorca debería ser bien recibido ⁵.

Y Lorca se impuso por encima de toda discusión. Robert Marrast lo confirmará rotundamente: *Decir Lorca es ya suficiente para llenar durante varios meses un teatro de París* ⁶.

² *A peine s'achève à l'Oeuvre la série de belles représentations de "La maison de Bernarda", que le rideau se lève au Studio des Champs Elysées sur la reprise de "Noces de sang" que fait Maurice Jacquemont.* J. LEMARCHAND, *Le Figaro Littéraire*, 8 de diciembre, 1951.

³ S. GENEST: *Le répertoire espagnol est cette année fort prisé*, en *Témoignage chrétien*, 8, marzo, 1946.

⁴ K.H., en *L'époque*, 6, marzo, 1946.

⁵ J.L., en *Combat*, 24-25, febrero, 1946.

⁶ ROBERT MARRAST, crónica de *Noces de sang*, en *Théâtre Populaire*, nº 51, 3er. trimestre, 1963, pp. 143-145. Sobre la proliferación de obras españolas escribía J.C. en *L'Avant-Scène*, nº 288, 15 de mayo de 1963, p. 48: *L'Espagne est à l'ordre du jour sur les scènes et les écrans parisiens. Tandis que le film de Frédéric Rossif, Mourir à Madrid, fait courir les foules dans quatre salles d'exclusivité à la fois, Ramón del Valle-Inclán est joué dans deux théâtres nationaux (sur trois), et Frédéric García Lorca occupe avec la même pièce Noces de sang le Vieux Colombier et l'immense nef du Sarah Bernhardt, siège et berceau du Théâtre des Nations.*

2. EL MITO. INTENTO DE EXPLICACIÓN

No empleamos aquí la palabra *mito* en el sentido vulgar y peyorativo que suele concedérsele con frecuencia. Entendemos aquí la popularidad asociada al nombre del personaje citado que le convierte en creador y protagonista de una corriente cultural o en *héroe* de una modalidad ideológica determinada. Cuando esto ocurre no es difícil ver cómo se multiplican, en un intento por agrandar la fisonomía del héroe, toda una serie de detalles y pormenores no siempre seguros o bien fundados. Todos estos *aditivos* no esperan, en su impaciencia, a que una crítica seria los justifique o ponga en claro; forman la aureola del *héroe* en torno al cual se bordará una leyenda no siempre en correspondencia con su obra ⁷.

¿Es éste el caso de Lorca? Digamos, ante todo, que el término no es de nuestra invención. Del mito Lorca se ocuparon ya algunos ensayistas franceses, sorprendidos por la creciente popularidad de su persona y de su obra. M. Marrast, profesor por aquel entonces en la Universidad de Rennes, escribió un artículo elocuente a este respecto: *Le mythe de Lorca* ⁸. Marie Laffranque, diez años más tarde, volverá a plantearse el problema ⁹. En su obra, *Les idées esthétiques de F.G. Lorca*, resumía así el sentir común: *Después de treinta años Lorca no acaba aún de ser descubierto. Su obra se completa. Su figura se precisa. Paradójicamente, el mito se difumina y su vida y obra alcanzan dimensiones insospechadas a la luz de una realidad muy simple, restablecida átomo a átomo* ¹⁰.

Pero, ¿qué influyó en qué? ¿El mito en el teatro o el teatro en el mito? Intentemos clarificar las cosas.

a) En Francia, el nombre de Lorca se vinculó, desde un principio, a un hecho conocido: La guerra civil española del 36. Lorca pasa a Francia con la aureola de mártir de esta guerra. En los ambientes literarios galos, cuando se evaluaron las pérdidas irremediables de la guerra, Lorca fue considerado, en lo artístico, como la principal de todas ellas.

Diversos hispanistas franceses intentan el relato objetivo de su muerte y la explicación de los móviles, sin llegar a ponerse de acuerdo sobre este último punto. Estuvieran o no claras las causas, lo cierto es que el hecho de su muerte fue atribuido, en bloque, a uno de los dos bandos. Por lo que atañe a la crítica teatral, no hubo ningún intento de clarificación o debate (posteriormente, la muerte o, mejor, el asesinato de Lorca fue contado con todo pormenor: en 1962 por Claude Couffon en su libro *A Grenade sur les pas de Federico Garcia*, Paris,

⁷ Vaya un botón de muestra: *La casa de Bernarda Alba* fue escrita en la cárcel en la que, durante dos meses, estuvo Lorca antes de su muerte.

MICHEL MOHRT denunciará, años más tarde, la inopia de la información francesa que empezó a tejer la leyenda de Lorca. Cit. por MARIE-AGNÉS LAMACHÈRE en *L'insertion de F.G. Lorca en France, 1945-1955*. (D.E.S., dir. por CH. V. AUBRUM, Institut d'Etudes Hispaniques de Paris, p. 20). La idea de estos meses de prisión fue lanzada por *L'essor* el 29 de diciembre de 1945. PIERRE-AIMÉ TOUCHARD, entre otros, la tomaron, sin duda, de esta fuente P.-A. TOUCHARD, *Opéra*, 9 diciembre, 1946.

No nos extrañamos que, en 1938, el periodista de *Le petit journal* no escatimase sus elogios para con el gran dramaturgo *Gacialorta*. *Le petit journal*, 12-1-1938.

⁸ R. MARRAST, *Le mythe de Lorca*, en *Courrier Dramatique de l'Ouest*, Rennes, 5º año, nº 20, julio, 1956.

⁹ M. LAFFRANQUE, 1936-1966: *Lorca, trente ans après*, en *La Dépêche du Midi*, 19 de junio, 1966.

¹⁰ *Les idées esthétiques de F.G. Lorca*, publicación del Centre de Estudios Hispánicos de París, 1967, p. 9. Advirtamos que a la hispanista MARIE LAFFRANQUE debemos el descubrimiento de bastantes escritos lorquianos.

Seghers; en 1967, en el libro de Marcelle Auclair, *Enfances et mort de Garcia Lorca*)¹¹. Lo importante era señalar y resaltar el hecho. Rara era la crónica que no lo sacase a colación; el crítico le daba, en ocasiones, tanta o más importancia que al comentario del estreno que encabezaba su columna dramática. A la evocación del trágico momento seguían otras consideraciones (lo que habría sido Lorca de haber seguido escribiendo en los años cuarenta, etc.). Junto al dolor por la pérdida imponderable, el crítico expresaba sus sentimientos de indignación y repulsa. Cuando el público aplaudía un estreno de Lorca, no aplaudía sólo a los actores, aplaudía también, incoscientemente, al poeta fusilado en Granada. A veces, esta ovación era consciente y emocionada.

b) La muerte de Lorca iba vinculada, por otra parte, a una circunstancia histórica muy precisa. Por lo general, el crítico francés se servía de ella para vituperar a la Administración española de postguerra y a todas las instituciones con ella relacionadas. Esto es fácil de comprender en un ambiente como el francés. Comunistas y socialistas habían sido vencidos en España y perseguidos en la postguerra. Estos mismos partidos políticos van a dirigir la cultura francesa tras la victoria de los aliados (la izquierda no querrá saber nada y silenciará —actitud la más práctica, inmoral y cobarde— el papel de los anarquistas). Pero hay más, la política española no será aprobada ni siquiera por los republicanos, de marcada oposición a la izquierda francesa. Francia participa en el bloqueo a España. En estas circunstancias es comprensible la libertad del crítico —de cualquier ideología— para atacar abiertamente a la España del momento. Para ello Lorca era todo: símbolo, texto y pretexto¹².

c) Los refugiados españoles en Francia vieron en Lorca a un amigo, a un camarada, a un hermano. En círculos intelectuales españoles se prodigaron los homenajes al poeta de Granada. Se efectuaron numerosas *tournées* de teatro español, particularmente en la periferia de París y en el Sur de Francia. La prensa francesa se hizo eco de estas actividades. Los hispanistas franceses, en particular, se adhirieron a estas manifestaciones, en las que lograron interesar a la intelectualidad francesa. Dos medios de difusión, particularmente eficaces, la radio y televisión francesas, prodigaron estos homenajes cara al gran público¹³.

Este era el hombre Lorca. Pasemos a su obra.

3. LA OBRA DRAMÁTICA

¿Respondía la leyenda de la persona al teatro que se amparaba bajo su nombre? Lorca había propugnado unas teorías socialmente muy avanzadas en torno a la misión del drama-

¹¹ Se silenciaron en Francia las noticias, intencionadamente propagadas en España en ocasiones, sobre el temperamento y la psicología de García Lorca. En el libro de COUFFON la muerte del poeta ocupa unas ochenta páginas. Existe traducción castellana de BERNARDO KORDON, Losada, 1967. El título de la obra de M. AUCLAIR es ya de por sí elocuente (París, Seuil, 1968). Dada la fecha de aparición, estas obras no pudieron decidir la suerte del dramaturgo en Francia.

¹² Era contradictoria la actitud francesa —no queremos pasarlo por alto—: Se atacó a la España que ganó la guerra y se maltrató y humilló hasta lo indecible a la España que perdió, es decir, a los miles y miles de españoles refugiados en Francia.

¹³ Nuestro compañero J. MARTINEZ RODRIGUEZ prepara, en estos momentos, un estudio más completo sobre lo que representó la figura y la obra de Lorca en Francia en todos los ámbitos. La O.R.T.F. (Casa de la Radio y de la Televisión francesas) ha puesto a su disposición el Departamento de Español donde se guardan las grabaciones de innumerables sesiones sobre Lorca.

turgo. Un compromiso, en cierto modo. En la línea, un poco, de las teorías socialistas de Picastor o Brecht, aunque, naturalmente, con planteamientos muy distintos e incluso, en lo estético, hasta opuestos. Pero, ¿qué había realmente de todo eso en sus dramas? CH. V. Aubrun ve en ellos un testimonio de la revolución moral que está realizando el español en tiempos de la República (1931-1936). Se trata de la protesta, de la imprecación, de la rebelión del hombre y de la mujer contra la tiranía doméstica, contra los tabúes —los del sexo en especial—, contra las imposiciones sociales... Los dramas de Lorca han retorcido, sin piedad, las entrañas de la juventud intelectual española en estos años ¹⁴.

Excesiva concreción espacio-temporal la que quiere ver aquí el Sr. Aubrun. Simplificadora también su aclaración al querer ver en Lorca, casi únicamente, problemas y tabúes de orden doméstico o sexual, pese a su apostilla *imposiciones sociales (contraintes sociales)*. Pero, en fin, todas estas explicaciones pueden ser razonadas desde la obra de Lorca, qué duda cabe, máxime cuando adoptamos métodos sociogenéticos que, como cualesquiera otros, no dejan de ser reductores de la obra de arte. De todos modos, lo que echaron de menos los franceses del momento fue, sin duda, que Lorca no hubiese escrito un teatro más de acuerdo con la imagen que difundieron de él los movimientos de izquierda, es decir, que Lorca no hubiese escrito, abiertamente, un teatro de lucha de clases.

Pero al margen del espectáculo teatral, ¿tenían posibilidades los franceses de conocer la obra de Lorca? La edición de sus obras completas en francés fue emprendida por la Editorial Gallimard en 1954. De los siete volúmenes de que consta, los volúmenes III, IV y V están consagrados al teatro ¹⁵.

El interés primordial de los traductores de las obras completas se centró en la fidelidad al teatro original. Anteriores traducciones para la escena habían sido publicadas por la prensa francesa en el momento de su representación ¹⁶. La mayor parte de ellas merecieron la desaprobación de los hispanistas y de algunos críticos. Quizá fue ésta la razón por la que en las obras completas de Gallimard no figuraron algunas de estas traducciones. Así pues, no se aceptaron ni la *Mariana Pineda* de Marcel Moussy, ni *La savetière prodigieuse* de Mathilde Pomès, ni el *Don Perlimplin* de Jean Camp, ni la *Yerma* de J. Camp y Jacques Lassigne, ni *La maison de Bernarda Alba* de Jean-Marie Créach ¹⁷.

Marie-Agnés Lamachère ha hecho un estudio sobre las traducciones de las obras teatrales de Lorca llevadas a escena hasta 1955. En *La maison de Bernarda Alba*, de

¹⁴ CH. V. AUBRUN, *La fortune du théâtre de G. Lorca en Espagne et en France*, en *Le théâtre moderne. Hommes et tendances*, Paris, C.N.R.S., 1968, pp. 299-307.

¹⁵ En detalle: vol. III: *Le maléfice de la phalène, Mariana Pineda, Le guignol au gourdín, La savetière prodigieuse, Les amours de don Perlimplin avec Bélice dans son jardin*. Traducción de A. BÉLAMICH, 1955. Vol. IV: *Noces de sang, Yerma, Doña Rosita*, por MARCELLE AUCLAIR en colaboración con JEAN PRÉVOST, MICHEL PRÉVOST y PAUL LORENZ, 1956. Vol. V: *Petit retable* (de C06L. COUFFON), *Le jeu de don Cristobal* (de PAUL VERDEVOYE), *Lorsque cinq ans seront passés* (M. AUCLAIR y MICHEL PRÉVOST), *Le public, La maison de Bernarda Alba* (A. BÉLAMICH), 1956.

¹⁶ *L'essor* reprodujo el texto francés de *Bodas de sangre* el 5 de enero de 1946. *La Nouvelle Revue Française*, en sus tiradas del 1 de abril, 1 de mayo y 1 de junio de 1938 publicó la traducción de la misma obra, esta vez con el título de *La Noce Meurtriére*.

¹⁷ Es más que dudoso que el crítico teatral estuviese preparado para discutir la calidad de una traducción. Si la obra gustaba, las alabanzas al traductor se convertían en un lugar común para la crítica. Quizá fuese una excepción la del filósofo y crítico GABRIEL MARCEL que, aparte de sus conocimientos de español, era autor dramático y disponía de una semana para preparar su crónica de *Les Nouvelles Littéraires*. Buen crítico para las obras argumentales *bien construidas*, G. MARCEL es, a mi juicio, junto con J.J. GAUTIER de *Le Figaro*, uno de los críticos con mayor miopía para con el teatro nuevo.

Jean-Marie Créach, descubre una infinidad de faltas contra las más elementales reglas de la sintaxis. J.M. Créach, en efecto, confunde, a cada momento, los sujetos de las oraciones gramaticales —lo que trastorna la representación al atribuir móviles y acciones a personajes no indicados— y, por otra parte, no acierta con la traducción de giros, expresiones idiomáticas o imágenes poéticas.

El texto francés de *El retablillo de don Cristóbal*, de Namia, le parece sencillamente desastroso. Del estudio que Lamachère hace de la *Yerma* de Marcel Auclair deduce que esta versión, aún sin ser de las peores, deja mucho que desear. Abundan en ella los contrasentidos y las imágenes pésimamente vertidas al francés. Se salvarían como aceptables —para Lamachère— las traducciones de André Bélamich y de Jean Prévost ¹⁸.

En lo que se refiere a la producción no dramática de Lorca, hemos de decir que, con anterioridad a la edición de Gallimard, ya se conocía gran parte de su obra poética ¹⁹. Por lo general, las editoriales habían dado a conocer al poeta antes que al dramaturgo.

Las publicaciones y estudios en torno a la obra de Lorca constituirían otra de las mediaciones que explicarían la penetración de su teatro en Francia. Pensamos particularmente en las publicaciones destinadas al gran público. Dentro de la línea que nos hemos marcado en estas páginas nos parecen de menor interés los estudios publicados en revistas especializadas, para hispanistas (*Bulletin Hispanique, Les langues Néo-latines*).

El primero de los textos de divulgación sobre Lorca apareció en 1947. Se trata del *Federico García Lorca* de L. Parrot, publicado por Séghers en la Col. *Poètes d'aujourd'hui*. De interés para los montajes —de ahí, posiblemente, lo temprano de su publicación— fueron los trabajos de Jean Gebser, *Lorca, poète dessinateur* (Paris, G.L.M., 1949), y de M. Schwitzer, *Souvenirs de F.G. Lorca, musicien* (en *Lorca*, Paris, Séghers, 1949). Los libros de divulgación sobre el teatro tardaron más en aparecer. En sus fechas de publicación ya había sido enteramente estrenado el teatro lorquiano en París. Los más conocidos son el *Lorca* de F. Nourrissier (Paris, L'Arche, 1955) y el *Lorca*, de Marie Laffranque (Paris, Séghers, Col. *Théâtre de tous les temps*, 1966) ²⁰.

Por lo demás, las relaciones personales de García Lorca con hispanistas y personalidades francesas del mundo del espectáculo, durante los últimos años de vida del poeta —años en que

¹⁸ El texto de Namia fue publicado por EDMOND CHARLOT, Paris, 1935. No es mi propósito abordar el tema de los textos franceses. Lo dejamos sólo anotado, dada su importancia. Para un análisis más detenido del mismo, cfr. el ya citado estudio de A.M. LAMACHÈRE.

¹⁹ En 1935 aparece en París una serie de poemas de Lorca reunidos bajo el título de *Chansons gitanes*, por los ARMAND GUIBERT, MATHILDE POMÉS, JEAN PRÉVOST y JULES SUPERVIEILLE (*Les cahiers de Barbarie*, Túnez). En 1938, *Chant funèbre por Ignacio Sánchez Mejías* y *Ode à Wath Witman*, trad. por ROMÁN SIMÓN (Paris, G.L.M.). En 1946 apareció en Ginebra una traducción en francés, en dos volúmenes, de unas *Oeuvres complètes*, hechas por JEAN KOSSODO (Genève, ed. du Carroussel). En este mismo año aparecía una *Anthologie poétique de Federico García Lorca, Textes choisis et traduits, avec une introduction*, por FÉLIX CATTEGNO (Paris, Charlot, 1946). En 1943 apareció el *Poème du cante jondo*, trad. de PIERRE DARMANGEAT (ed. du Méridien), y en 1945 PAUL VERDEVOYE presentaba su traducción del *Romancero gitano* (*La nouvelle ed. de Paris*). *Les Lettres Mondiales*, de París, dieron a conocer, en edición bilingüe, preparada por CL. COUFFON, *La suite des miroirs — six fragments — suivie de Chansons*. En edición bilingüe apareció igualmente el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*, texto francés de GUY LEVIS MANO, ilustraciones de JAVIER VILATO (G.L.M., Paris). Para una consulta más detallada de las traducciones a idiomas extranjeros de la poesía de Lorca, cfr. la parte final, *Documents*, del *Lorca* de BÉLAMICH, Gallimard, 1962. Aquí hemos indicado las principales traducciones anteriores a la publicación, en 1954, de las obras completas de Gallimard.

²⁰ Careció de trascendencia, hasta su parcial publicación, la Tesis de ESTELLE TRÉPANIÉ, *La fortune du Théâtre de F.G. Lorca en France (1938-1958)*, Thèse W., Univ. Paris, Fac. de Lettres, 1958.

su figura alcanza un singular relieve en España y América—, fueron mínimas y no alcanzaron más que a un reducido número de simpatizantes con su teatro o con su movimiento *La Barraca* ²¹.

4. LA PENETRACIÓN EN EL AMBIENTE DE PARIS

En los años que siguen inmediatamente a la segunda guerra mundial, el teatro francés no abordó directamente la temática y problemática de los hechos ocurridos ni indagó en las motivaciones generales, inteligibles por el gran público. ¿Fue culpa del teatro? Las catástrofes sufridas habían dejado a la población francesa, que vivió los años inmediatos a la guerra, sumida en un sopor y en una angustia que trascendía todo planteamiento simplista. Es, pues, el momento de una literatura que se acoge a la reflexión filosófica sobre la existencia y sobre los problemas íntimos y últimos del hombre. Los héroes de la novela o del teatro de Sartre y Camus no se incrustan fácilmente en la sociedad. Al encontrarse frente a sí mismos, estos personajes se plantearán toda una serie de inquietantes cuestiones de tipo ético: la libertad, el orden moral, el sentido de la vida... No les convencen las explicaciones de la lógica al uso. Estos personajes subieron a escena para mostrarnos su inadecuación, para plantear al público una problemática que, posiblemente, este mismo público sentía en el subconsciente sin llegar a ser capaz de analizarla. ¿Acaso había lógica en los acontecimientos históricos de los que el espectador había sido protagonista? No podemos afirmar que este teatro llegara a la gran masa francesa. Pero sí es cierto que permanecieron algún tiempo en cartel, que se repitieron con frecuencia sus estrenos. Gran parte del público parisiense pudo sentir muy de cerca las reacciones de estos personajes y los motivos, no siempre convincentes, de las mismas. ¿Por qué no se aplicó a este teatro el calificativo de *absurdo*?

En ocasiones, el teatro francés de los cuarenta tuvo un carácter más interpretable y, en ciertas réplicas y situaciones, el espectador pudo identificar a bandos y partidos en pugna. Era el caso de obras como *Les Mouches*, en que pudo adivinarse una caricatura del ocupante germano, en 1943. Por lo demás, las obras de este tenor escasearon hasta 1955 (en que la ola del brechtismo inundó gran parte de la creación dramática francesa), privando, en la inmediata postguerra, un teatro en el que el análisis filosófico-psicológico se superponía al relato histórico o mitológico que, también hay que decirlo, dejaba entrever su intención socializante o cuestionadora del sentido de la historia. En esta línea estarían los estrenos existencialistas: *Huis-Clos* (1944), *Morts sans sépulture* (1946), *Les mains sales* (1948), obras de Sartre; *Calígula* (1945), *L'Etat de siège* (1948), *Les Justes* (1950), de Camus.

Geneviève Serreau habla de otra corriente de dramaturgos —que yo superpondría a los existencialistas— que califica de *poètes de la scène*: Audiberti, Pinchette, Vauthier y Schéade ²². No faltó lirismo en el lenguaje de estos *poètes de la scène* de los años cuarenta. Pero no concluyamos ya afirmando que estos *poetas* abonaron el terreno a Lorca. Se trataba, en el caso de los dramaturgos franceses, de un lirismo amargo, decepcionado, descoyuntado, con fugas hacia la ironía y, en ocasiones, hacia la parábola didáctica. Del lenguaje lírico pasaban fácilmente al lenguaje desarticulado que, en buena parte, era un anticipo de la “ilógica” vanguardista de los próximos años. Por dos caminos distintos —el de las incoheren-

²¹ JEAN CASSOU, JEAN CAMP, LOUIS PARROT y GERMAINE MONTERO se preciaron muy particularmente de haber conocido en vida al poeta. Cfr. los números 452-453, de 1970, y 98, de 1954, de *L'Avant-Scène*.

²² G. SERREAU, *Histoire du nouveau théâtre*, Gallimard, Col. Idées, Paris, 1966. *Introduction*.

cias del pensamiento en acción y el del lirismo insatisfecho— se estaba llegando a un mismo resultado: demostrar lo absurdo del individuo frente a unos hechos ilógicos.

En Gheldérode, cuyo primer estreno en Francia tuvo lugar en 1947, la lógica se convierte en parodia, la realidad histórica en farsa, la acción en cruel ceremonia negra.

En los años cuarenta —relegados ya al olvido en Francia— se estaba gestando la nueva expresión del *absurdo* cuyas notas esenciales en lo dramático, serían éstas: ruptura con los esquemas narrativos tradicionales, mezcla de humor y tragedia —sin caer en la composición trágico-cómica— creación de un nuevo lenguaje *articulado*. Este nuevo teatro, desligado de toda una tradición de siglos, no llegó a convencer a la gran masa del público. Las nuevas formas no se abren camino de la noche a la mañana. En 1947, la obra de H. Pichette, *Les Epiphanies*, revolucionaria por su exposición, por la música del montaje, por las técnicas empleadas, no alcanzó el éxito esperado. *Les Epiphanies* se dividían en cinco actos: la juventud, el amor, el delirio, la guerra, el Estado. Su autor, que pudo prometérselas muy felices, dada la atención que le prestaron Jean Vilar, Gérard Philippe y los actores del T.N.P., tuvo que desistir, desgraciadamente, del teatro.

Por estas mismas fechas, Vilar intenta aclimatar en París a Strindberg, y Barrault quiere hacer otro tanto con Kafka —con una adaptación del *Proceso*, realizada por Gide. Tentativas sin fruto. Kafka volvió en 1950 al Teatro de Noctambules junto a otros dos autores que van a imponerse en Francia durante la década de los cincuenta: Brecht y Ionesco. Dos concepciones distintas del teatro. Las obras en cuestión fueron *La cantante calva* y *La excepción y la regla*. Brecht, con su acción lineal y su exposición casi historiada, de crónica, se impondrá en Francia con cierta facilidad; Ionesco y Beckett tendrán que esperar cinco años para que el público y la crítica empiecen a tolerarlos y, cinco más, para que se los comprenda y hasta “asimile”.

Pues bien, el teatro francés, de tan marcada resistencia —y hasta rechazo— a los nuevos autores y movimientos dramáticos, acogió con un júbilo sin precedentes el drama lorquiano (la aceptación de Montherlant, durante estas fechas, se debería en parte, a mi juicio, al corte clásico, en la mejor tradición raciniana, de sus lenguajes escénicos; también hemos hablado ya de los existencialistas, de evidente tradicionalismo formal, pese a sus parabólicos esquemas mentales).

Cuando en 1946, Maurice Jacquemont estrenó *La casa de Bernarda Alba*, un crítico, Max Chazeuil, le preguntó por qué representaba una obra de un autor español. Jacquemont, hombre de teatro, respondió: “*Creo que la obra de Lorca se adapta perfectamente a las aspiraciones actuales del público, que está ya un poco cansado del teatro amanerado o falsamente poético y desea escuchar obras fuertes, limpias y, sobre todo, humanas*”²³.

No creemos que, al hablar Jacquemont de un teatro *amanerado* (*tarabiscoté*, adornado en exceso con elementos superfluos), o de un teatro *falsamente poético* se estuviese refiriendo al teatro de bulevar de París. No habría tenido sentido su argumentación. Se referiría más bien a los Giraudoux, Audiberti..., cuyas calidades poéticas habían señalado machaconamente críticos y comentaristas. Para crear un teatro hondamente poético, queremos decir, un teatro capaz de conmover la sensibilidad humana, había que ser, ante todo, poeta. Y ésta era una cualidad de la que no andaban muy sobrados los dramaturgos franceses más modernos. De citar, en el panorama francés de nuestro siglo, ejemplos de un teatro auténticamente poético debemos volver la vista a los simbolistas, a aquel *Teatro del Arte* de Paul Fort y Lugné-Poe.

²³ M. JACQUEMONT, in *La Bataille*, 10, 1, 1946.

(Pienso yo que, cuando en Occidente, no sólo en Francia, se nos retire la marea de “realismos” y prejuicios que nos invade, deberemos hacer justicia al genio poético-dramático de Paul Claudel. Quizá vivamos ya en manifiestos signos de esperanza. De ahí la violencia de inútiles protestas).

En el mismo año en que Jacquemont lanzaba esta acusación, Jean Vilar, otro hombre de teatro, hablaba de la *pobreza dramática de las piezas de Achard y Giraudoux (...) de las bromas un poco pesadas, radical-sociales, de Monsieur Jules Romains*. Y Vilar, en el mismo escrito, colocaba en la tabla de valores dramáticos modernos, nacionales y universales, *el ejemplo de Claudel en Francia, de Pirandello en Italia, de Synge en Inglaterra, de Chejov en Rusia, de Lorca en España* ²⁴.

La poesía de Lorca estaba hecha en función del drama. Lo de menos era que las numerosas imágenes que pueblan sus obras fuesen o no *nuevas*, o que el traductor no hubiera dado con la expresión exacta para hacerlas más inteligibles. Lo importante era ese clima emocional que hacía brotar la imagen poética, su ubicación dentro de la línea expositiva del drama. He aquí una explicación de por qué el teatro de Lorca llegó a todos, incluso al espectador menos habitual. No puedo dejar de citar aquí la declaración de J. Jacquemont, que recojo del programa de la representación, en 1951, de *Bodas de sangre*: “*Para mí, el gran teatro, el teatro con arte, es aquel que consigue llegar a un tiempo al gran público —ingenuo, espontáneo, sin prejuicios y recelos— y a los verdaderos amantes del teatro, que saben mantener despierta y viva la curiosidad. Lorca proporciona a cada espectador un placer puro, caliente, que le inquieta y enriquece*”.

Poesía. Y tragedia. En mezcla hasta entonces desconocida para el catador francés. Que no era ésta tragedia isabelina pura, ni conflictivo y grandilocuente enfrentamiento raciniano. Quizá sólo destellos tamizados de Lope o el atrevimiento culterano de Calderón. Sin héroes de estirpe regia. El error de Montherlant —imperdonable para ciertos críticos franceses— ¿no estaba en haber querido aclimatar, en plena época moderna, atómica ya, un teatro de héroes sacados del pasado, con un lenguaje perteneciente también al pasado?

Yo vería otras razones, en el intento de explicar el éxito de Lorca en Francia, que a algunos pueden sonar a gratuitas elucubraciones. Si *la tragedia comienza cuando el cielo se vacía de dioses* ²⁵, ningún momento más propicio para la expectación trágica, en todo nuestro siglo, que el de esos años que siguen a la segunda guerra mundial (y que el lector me disculpe la reiteración en que caigo con tanta frecuencia); pesaba sobre el creyente el silencio de Dios, y el no creyente no quedaba mejor amparado: abandonado por la diosa Razón, el Progreso demostró ser un dios cuervo dispuesto a sacarle los ojos a sus criadores. No había explicaciones válidas. Cielo sin dioses y, sobre la tierra, un Destino incomprensible. ¿Qué modelos trágicos pudieron corresponderse con el momento vivencial en Occidente? En Francia, el más inmediato es el que, en efecto, se había iniciado ya durante el conflicto: la tragedia existencialista, sería, hija sentimental de la reflexión histórica, un tanto raciovitalista —si Ortega nos presta el término—. A más distancia se coloca el género trágico absurdo. Nace en un momento palpitante de tensiones, pero ya permite la distancia que la incomprensión se manifieste en incoherencias lingüísticas y la retórica acuda al humor y a la ironía (procedimientos que habrían parecido irreverentes unos años antes, con la sangre aún caliente). Este

²⁴ JEAN VILAR, *L'oeuvre dramatique*, 1946; publicado posteriormente en el vol. “De la tradition théâtrale”, L'Arche, Paris, 1955, p. 78.

²⁵ Cfr. JEAN DUVIGNAUD, *Spectacle et société*, Paris, Denoel-Gonthier, col. *Médiation*, 1970. Ver particularmente el cap. II, *La tragédie commence quand le ciel se vide*.

modelo de trágico absurdo admitiría el paralelismo con el que, en circunstancias parecidas, a una decena de años de distancia de la primera guerra mundial, aparecía en los dramas, entre surrealistas y expresionistas, de Roger Vitrac ²⁶.

Pues bien, la tragedia lorquiana es más aceptada en Francia —de 1945 a 1955, quizá hasta 1960— que las dos corrientes francesas que acabamos de citar. Estas serían mis deducciones: el drama existencialista “pecaba”, a mi modo de ver, de *sentimentalmente* imitador del momento (hablo de imitación sentimental, vivencial, no sentimentalista ni de contenidos argumentales); ya habló Artaud, y los modernos teóricos le dan la razón, de la impropiedad, en teatro, de los procedimientos imitativos ²⁷; Lorca aparecía menos *imitativo*, más alejado de la realidad francesa (lo que, como veremos a continuación, no impidió que el francés conectase con él, aunque como bien nos diría Aubrun, esta conexión se produjese de modo no consciente; lo que, en arte puede ser aconsejable. Por otro lado, este alejamiento proporcionaba al espectador una relajación, dentro de la tensión del drama; parece, como también vemos a continuación, que algunos críticos, y parte del público francés, exigieron en los montajes una presencia más acusada de lo exótico, del tipismo español, con peligro de convertir el *alejamiento* en *evasión*. Por lo demás, nos parece innecesario argumentar las razones por las que el drama de Lorca se impone sobre el drama absurdo. No es la menor que Lorca, en la mayor parte de su producción dramática, se mueve dentro de una poética tradicional. Lo de Ionesco, Beckett fue una ruptura, un antiteatro.

5. APROPIACIÓN POR PARTE DE LA SOCIEDAD

Aubrun se preguntará: “¿Cómo este teatro de Lorca, tan circunscrito en el espacio y en el tiempo, cómo esta literatura para «señoritos» andaluces de 1934 se revistió de repente de una significación trascendente en nuestra Francia liberada del 46, ante un público que juzgaba la represión sexual como algo extremadamente cómico o enteramente demencial?” ²⁸.

Volvemos a discrepar de las ideas limitadoras de Aubrun (aunque nos seducen sus deducciones, la interpretación trascendente que hace de los dramas de Lorca en Francia que citaremos extensamente en este apartado). Es cierto que las obras de Lorca poseen el sello particular de Lorca, su lenguaje propio; que sus personajes evocan un ámbito geográfico muy particular y que sus dramas deben mucho a la anécdota o suceso en que se inspiran. Pero también es cierto que la anécdota, la historia, la trama argumental queda desbordada por el tratamiento de una problemática que escapaba a lo puramente local.

Pero veamos, de la mano de Aubrun, estas significaciones. El público francés que acudía a los estrenos de Lorca estaba compuesto por supervivientes de dos guerras y por los hijos de estos supervivientes. A mi modo de ver, un público como éste no debía sentir ninguna atracción por espectáculos cuya acción les hiciese *recordar*. Semejantes espectáculos sólo habrían servido para crear, más que situaciones de *engagement*, situaciones provocativas de enfrentamiento.

²⁶ Aparece en VITRAC la ironía de situaciones particulares a las que somete a sus personajes, pequeños burgueses maniáticos y conformistas. Un ejemplo: Durante las dos horas y media que dura la representación de *Victor ou les enfants au pouvoir*, el público no dejará de reír. La muerte de los protagonistas crea, en la escena de cierre, una tensión sospechosa que romperá la criadilla al exclamar asombrada: *Mais c'est un drame!*

²⁷ Cfr., entre otros, GILLO DORFLES, en un breve ensayo *Para una nueva tragedia*, Fernando Torres, editor. Valencia, 1975.

²⁸ CH. AUBRUN, ponencia citada en nota 14.

Y, no obstante, la guerra estaba en el subconsciente de todo espectador. Nos parece que, dentro de estos presupuestos, las opiniones de Aubrun eran fundadas (Aubrun se coloca a distancia de los hechos, en 1957; la crítica del momento del estreno no hizo tales deducciones; quizá por falta de perspectiva). El público estaba preparado para *sentir* (más que para comprender) los dramas de Lorca. *La casa de Bernarda Alba*, estrenada en el 45, fue una revelación. Aubrun comenta: “*También nosotros acabábamos de lanzar siete gritos de dolor y de esperanza y nuestras noches eran frecuentadas por la imagen obsesiva y consoladora de la libertad. Comprendíamos más. Por un movimiento inconsciente del espíritu, en el fondo de las entrañas, bajo el impulso en ascuas del sexo, he aquí que se opera la identificación entre el recuerdo obsesivo de nuestro secuestro de 1940 a 1945 y la visión trágica de las siete virtudes impuestas, de los siete vicios encerrados, de las siete locas de la casa frecuentadas por la visión de anchos horizontes en lontananza y del camino por el que pasa cantando un macho vagabundo. Y esta asimilación, totalmente inconsciente, da a La casa de Bernarda Alba no sólo un sentido vital inédito, sino también esa potencia liberadora, esa catarsis que es el signo del genio dramático*”.

También era Lorca el que, sin duda, prestaba su aliento al hispanista francés para escribir estas sensaciones de crítica poética que, por nuestra parte, estamos intentando trasladar al castellano con toda fidelidad. Ahondando en estas consideraciones, Aubrun verá en el estreno de *Yerma*, 1948, algunos paralelismos reveladores: “*Frustración genital y frustración social: cada uno de nuestros ciudadanos la sentía de forma idéntica con idénticas vísceras. El toque mágico de Lorca sobre los resortes de nuestro dolor, su presión sobre los puntos neurálgicos de nuestro tormento convertían a Yerma en la imagen traspuesta de nuestro yo, en la transcripción de nuestro drama de 1948: el fracaso de la Liberación, la división de nuestros sentimientos, la conciencia de nuestra impotencia —que nos resistíamos a asumir—, la sensación de un debilitamiento físico o de una traición para con la humanidad (o el humanismo) de los que hacíamos responsables, injustamente, al «régimen» o a la «constitución*”.

Esta asimilación inconsciente se dará también con *Bodas de sangre*. En 1938 pudo convertirse en premonidora de la segunda guerra mundial. Un mismo amor va a enfrentar al novio y al amante, con la muerte al acecho.

En *Bodas de sangre* se sentía ya este olor agrio que iba a impregnar al mundo.

La parábola podía ir más lejos. No era ya el mundo en general, era Francia, muy en particular, la que, por equivocadas maniobras políticas, iba a enfrentarse consigo misma durante la guerra. El tercer acto de la obra era particularmente elocuente para el espectador de 1951:

Leñador 1º: *Se estaban engañando uno a otro y al fin la sangre pudo más.*

Leñador 2º: *¡La sangre!*

Leñador 1º: *Hay que seguir el camino de la sangre.* (Acto III, Cuadro I).

Vecina: *Vente a mi casa; no te quedas aquí.*

Madre: *Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo no. Yo haré...* (Acto III, cuadro final).

Madre (a la novia): *Pero ¿qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte? ¿Qué me importa a mí nada de nada? Benditos sean los trigos, porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos...* (id.).

En la Francia de la postguerra, inmenso y trágico cementerio de cruces ensangrentadas, donde todos tenían a quien llorar, el lenguaje poético de Lorca era enteramente comprensible, comprensible al menos a ese nivel visceral de que habla Aubrun. En el sentir común de la crítica, Lorca llegaba al corazón, es decir, Lorca lograba conmover. Permítasenos aún la cita del hispanista testigo de los estrenos franceses: "*En 1951 Bodas de sangre significa el final de nuestros sueños, la muerte de nuestras ilusiones, la inutilidad de nuestra violencia, el fracaso de la guerra como instrumento de poder, la desesperación y el exceso desbordado de una humanidad reclusa, por fin, en sí misma y en su eterno sufrimiento*".

En 1946, *Mariana Pineda* fue comparada por la crítica con otra heroína de la historia de Francia, Juana de Arco. Aunque esta última pertenezca a una época ya muy alejada —la guerra de los Cien Años—, su figura y su ejemplo han sido constantemente ensalzados por la literatura y las artes plásticas del país vecino y, lógicamente, por discursos y arengas de tipo político o militar. Precisamente en 1942, el 25 de junio, en un París ocupado por los alemanes —como antaño lo estuviera Francia por los ingleses—, se estrenaba la obra de Claudel, *Jeanne d'Arc au bûcher*.

La heroína de la obra de Lorca no debería estar —para el gusto francés— a la altura de Juana de Arco. Pero ella encarnaba la Libertad y, así mirada, bien pudo atraerse las simpatías de un público seguidor de héroes populares. Durante la guerra, este guía fue el General de Gaulle; su comparación con la heroína francesa era inevitable para el cronista de la historia del momento. Por lo que hace a nuestro caso, estas circunstancias ayudaron a comprender la obra de Lorca.

El exotismo de los montajes ha sido otra de las razones que se han aducido para explicar el éxito de Lorca en Francia. Robert Marrast, en el debate que siguió a la ya citada ponencia de Aubrun, comentaba: "*...una de las razones del éxito de Lorca en Francia está en ese gusto por lo exótico...*". J. Jacquot le respondería que lo que sucede a veces es que esto se confunde con la curiosidad por otros modos de vida. Particularmente, a mi me parece que hasta 1955 no se dio, en la representación de Lorca, un afán desmedido por lo exótico hasta el punto de que este factor fuese decisivo para juzgar la aceptación de un estreno. Era lógico, en aquel momento, que el decorado y el vestuario se atuviesen a las normas dictadas por el autor.

El exotismo, acentuado con evidentes fines comerciales, debió darse más bien a partir de 1955. Este afán comercial que sacaba a relucir, con motivo de un estreno de Lorca, la España de pandereta, fue justamente denunciado por la crítica más seria. Marrast lamentará los detalles irrisorios con que se presentó *Bodas de sangre*, en 1963, en el Vieux Colombier. Aquello parecía una postal de la Andalucía típica: mazorcas en las paredes, un nicho con una imagen de la Virgen, vestidos gitanos de volantes, etc., como si se tratase de un decorado para los Quintero. Mario Baratto hará también una dura crítica de la *Yerma* representada en 1964 por Bernard Jenny en el Teatro Hébertot: "*El marido, apagado; las cuñadas, mezquinas; la vieja pagana, socarrona; las lavanderas, monas y melindrosas; todo según el cliché que el turista medio busca aún hoy... Y siempre al acecho de la aparición de Luis Mariano...*"²⁹.

²⁹ ROBERT MARRAST, crítica a *Noces de sang*, en *Théâtre Populaire*, nº 51, tercer trimestre, 1963, pp. 143-145. M. BARATTO, crítica de *Yerma*, in *Théâtre Populaire*, nº 54, 2º trimestre, 1964, pp. 89-90.

6. LA CRITICA ANTE LOS PRINCIPALES ESTRENOS DE LORCA EN PARIS

Bodas de sangre.

(*Noces de sang.* Estreno en París: 31 de mayo de 1938, en el Teatro del Atelier, por la compañía *Le Rideau de Paris*, con Germaine Montero en el papel de la novia. Dirección: Marcel Herrand. Traducción de Marcelle Auclair y Jean Prévost).

En vísperas de la representación, Jean Prévost la anunciaba en *Le Figaro* como una obra lírica y trágica a un tiempo. Recordaba que la obra podía evocar a un francés el ambiente de Córcega, y que ya había sido representada con éxito en Nueva York ³⁰.

Estuvo en cartel sólo cuatro días, hasta el 4 de junio. Pero, halagado por el éxito de la capital, el *Rideau* volvió de nuevo al Atelier el 9 de junio. En total, 25 representaciones.

El 10 de enero de 1939, *Le Figaro* anuncia una nueva serie de representaciones, a partir del 13 de enero, en el Teatro Rochefort, en atención a la mucha gente que se quedó fuera en junio pasado. Con este motivo, el 14 de enero, la Montero anuncia un nuevo montaje de Lorca y aprovecha la ocasión para hablar de sus contactos personales, en el Club Anfístora, con Lorca y sus amigos ³¹.

Al día siguiente del estreno aparecieron las crónicas teatrales sobre el mismo en la prensa de París. Los críticos están perplejos ante este nuevo teatro. Se desconoce a Lorca. La crónica, en consecuencia, se rellena con tópicos del oficio. De todos ellos, el más loable y manido entre los franceses es la comparación con otros autores.

El despiste es copioso. En lo que a la representación se refiere, todo esta bien, muy bien, mal y hasta muy mal. Según los críticos ³². Para R. Brasillach, de *L'Action Française* —órgano informativo monárquico ultraderechista—, se trataba de una obra incomprensible. La dirección... desastrosa, y de los actores... mejor no hablar. ¿Lorca? Un cadáver al que se le ha querido sacar todo el partido posible, aprovechando la circunstancia de haber sido fusilado por sus tendencias revolucionarias. Una vez más se repite en Francia este hecho, concluirá Brasillach, Ni siquiera la interpretación de Germaine Montero logra salvar la obra. Fal-

³⁰ En *Le Figaro* de esta misma fecha, 31 de mayo, aparecía esta nota: *Le Rideau de Paris devant partir en tournée et jouer à Poitiers le 5 juin, il n'y aura que cinq représentations de Noces sang, du premier au 4 juin, à 21 h. 15, et le samedi 4 en matinée.*

³¹ Declaraciones de G. Montero en *Ce soir*, 14-I-1939. La actriz, considerada por la crítica como la mejor intérprete francesa de Lorca, habló de sus recuerdos personales e informó, por primera vez, al público francés, de las actividades de *La Barraca*. Estuvo en Valladolid, acabados sus estudios de bachillerato, para perfeccionar su castellano. Se inició en el Club Anfístora. Representó, en España, obras de Lope, Calderón... En 1936, la guerra interrumpió sus ensayos de *Así que pasen cinco años*, la obra surrealista que tantos otros le habían rechazado. La Montero declaró: *Pendant cinq ans, j'ai eu la chance d'avoir l'amitié de Lorca, d'être spectatrice émerveillée du génie qu'il manifestait dans ses idées de mise en scène lorsqu'il supervisait notre travail. Il indiquait un style réaliste pour son théâtre, mais la poésie y surgissait naturellement.*

Es también con el teatro de Lorca como G. Montero pasa a dirigir teatro. Su primer montaje fue *La Casa de Bernarda Alba* con la *Comédie Française*. Cfr. PAUL-LOUIS MIGNON, *Germaine Montero de A à Z*, in *L'Avant-Scène*, nº 442-453, 1 de julio de 1970.

Con la Montero actuaba, de novio, André Roussin, todavía desconocido como autor dramático.

³² Cfr. crónicas de *Bodas de sangre*, 1938: R. BRASILLACH, *L'Action Française*, 3-VI-1938; P. LIÉVRE, *Jour-Echo*, 2-VI-1938; J.C. *Le Figaro*, 2-VI-1938; P. ABRAHAM, *Ce soir*, 2-VI-1938; H. BIDOU, *Marianne*, 15-VI-1968; L. DUBECH, *Candide*, 16-VI-1938; S. PRIACEL, *L'Humanité*, 18-VI-1938.

taba color local. Nada había allí, para Brasillach, de la España tradicional del folklore andaluz. Pese a sus buenas intenciones, la representación del Atelier sólo consiguió ofrecer una imagen de lo español *abominablement défigurée*. Los procedimientos de Lorca estaban calcados de los griegos: Una o dos escenas de gran dramatismo y, lo demás, recitados y deploraciones morales o líricas. Sófocles a la vista.

Henry Bidou piensa que el público francés no está preparado para sentir la lírica popular de Lorca que los actores franceses, por su parte, eran incapaces de transmitir. Una campesina andaluza habría sabido conmovér; las actrices francesas daban la impresión de estar recitando una composición literaria. Nada ayudaba a comprender la obra. Los decorados eran inapropiados. Lorca hace pensar en D'Annunzio.

Lucien Dubech, que sin duda había ya leído a sus compañeros, insiste sobre el parecido de la obra con la tragedia griega. La cree, sin embargo, más próxima de *La hija de Jorio*, señalando la superioridad de Lorca sobre D'Annunzio.

Stefan Priacel ve en Lorca un continuador de Lope. Las *Bodas* son un compendio del teatro español, del folklore andaluz, del cante jondo y del teatro de marionetas.

Para Pierre Lièvre, el tema de *Bodas de sangre* pertenece al folklore de todos los tiempos. Para el crítico de *Paris-Soir*, se trata del tema, mediterráneo por esencia, de la *vendetta*, donde la sangre se lava sólo con la sangre.

Insitiendo únicamente en sus precedentes hispánicos, J.C. escribió en *Le Figaro*: "*La obra de Lorca... prolonga el teatro de Lope y Calderón, como el de los hermanos Quintero prolonga el de Tirso de Molina. Los poetas españoles pueden encontrar siempre timbres nuevos sobre el tema inagotable de la sangre y el honor*".

Pero la crítica más fina y curiosa fue, para mi gusto, la de Pierre Abráham quien, tras presentar a Lorca como discípulo de Falla —referente conocido por el espectador medio francés— comparó la pieza dramática con un poema sinfónico. En la obra de Lorca, los instrumentos son reemplazados por los personajes, los motivos musicales por la palabra humana, el contrapunto por la sintaxis, y la simultaneidad de armonías por la sucesión del diálogo.

Resumiendo, los críticos recurrían a la erudición para hablar de algo que eran incapaces de valorar desde dentro.

Mayor éxito tuvo la representación de la obra en 1951. Los críticos abandonaron, en esta ocasión, las comparaciones con autores griegos, las llamadas al folklore español, mediterráneo y universal, y se olvidaron de entroncar a Lorca con los dramaturgos españoles. Abundaron, en cambio, las comparaciones con otras obras del mismo Lorca ya representadas en París. En el programa de la representación, Marcelle Auclair declaró que se trataba de la obra más perfecta de Lorca. Este juicio, salido de la pluma de la traductora, debió influir en los críticos. Todos pusieron a *Bodas de sangre* muy por encima de todo el teatro conocido de Lorca.

"*La pieza es bellísima. Infinitamente superior a «La casa de Bernarda Alba»*", escribirá, entre otros, Hubert Engelhard. Hubo, no obstante, algunos reparos, muy tímidos, a la obra y a la representación (J. Lemarchand, G. Joly) ³³.

³³ *Bodas de sangre*, 1951. Cfr. J.B. JEENER, *Le Monde*, 5-XII-1951; R. KEMP, *Le Monde*, id.; JEAN GAUDREY-REETY, *Ce soir*, 6-XII-1951; G. JOLY, *Aurore*, 6-XII-1951; GUY LÉCLERC, *L'Humanité*, 7-XII-1951; HUBERT ENGELHARD, *Réforme*, 6-XII-1951; J. LEMARCHAND, *Le Figaro Littéraire*, 8-XII-1951; JEAN VIGNERON, *La Croix*, 8-XII-1981. Para este y otros estrenos cfr. recuentos de prensa de la Biblioteca del Arsenal, París. En ellos hemos encontrado reunidas la mayor parte de las crónicas periodísticas que citamos.

La casa de Bernarda Alba.

(*La maison de Bernarda Alba*. Estreno en París, 29 de diciembre de 1945, en el Estudio de los Campos Elíseos. Traducción de Jean-Marie Créach. Dirección de Maurice Jacquemont. Germaine Kerjean en el papel de Bernarda).

La casa de Bernarda Alba fue el mayor éxito teatral de esta temporada parisiense (más de cuatrocientas representaciones y larga gira por provincias). El estreno supuso la conquista del público de la capital francesa. El estreno competía, en la cartelera de París, con *Le Père humilié*, de Claudel, con la *P... respectueuse*, de Sartre, y con *La Célestine*, adaptación de P. Achard, como obras más significativas. Se insistió en el privilegio del público francés que iba a asistir a un estreno mundial de Lorca ³⁴.

Los críticos no estaban aún muy informados sobre el dramaturgo. Se quiso explicar la temática lorquiana como una resultante inevitable de los tabúes de la sociedad española. A. Frank declara que las obras de Lorca evocan los tormentos de un país cargado de presentimientos, terror, supersticiones y amor.

En un tono más digno, P. Aimé Tourchart se pregunta: “¿*No será que es España el único país en que aún se pueden escribir tragedias, es decir, el único país que conserva una tradición vigorosa, ciega, implacable, contra la que en vano se estrella la voluntad del hombre, y, al mismo tiempo, un temperamento nacional lo suficientemente vehemente como para darle una forma aguda de expresión?*”.

A la crítica francesa, este estreno les hacía evocar —referencia culta— ese sentimiento trágico de la vida, teorizado y encarnado por Unamuno, que recorrería, en su opinión, las manifestaciones artísticas y vitales del pueblo español, desde la Fedra de Séneca hasta los personajes de Lorca ³⁵: “*Los tiempos han cambiado; pero sobre el suelo de España nacen siempre poetas de sangre ardiente que han recibido ese don tan raro de saber representar dramáticamente la vida*”, escribe Françoise le Roux.

La osadía de las aproximaciones literarias es evidente. Escribe P.A. Touchard: “*«Del médico de su honra», de Calderón (la obra había sido estrenada por Dullin, en adaptación de A. Arnoux, en 1935, en el Atelier; en 1944, Dullin presentó en el Teatro de la Cité, igualmente en adaptación de Arnoux, «La vida es sueño») a «La casa de Bernarda Alba», no hay ni siquiera el espacio de una palpación*”. Todo es idéntico para este crítico: idéntica la violencia desatada, altiva, magnífica, reprimida; idénticas las pasiones, huracanadas, mani-fiestas o, a veces, subterráneas; idénticos los caracteres, caracteres abruptos y salvajes que excitan, a un tiempo, el respeto y el espanto.

La coincidencia de la representación en París de *La casa de Bernarda Alba* y *La Celestina*, dio ocasión a Jean-Jacques Bernard para hacer un cotejo de las dos obras. En ambas se da esa rigidez extrema impuesta a las jóvenes en virtud de una enseñanza que confunde la

³⁴ ... *La dernière pièce de Lorca; elle n'avait jamais été jouée; on en croyait le manuscrit perdu*. ANDRÉ WARNOD, *Le Figaro*, 30-XII-1945.

³⁵ Unamuno es, hasta la aparición de Lorca, el español más popular en Francia. Amigo personal de los intelectuales franceses, sus obras fueron traducidas al francés con gran rapidez; incluso se dio el caso de uno de sus libros, *La agonía del cristianismo*, publicado en versión francesa seis años antes de que se conociera el texto castellano, en 1931. Su obra más conocida es *Del sentimiento trágico de la vida*, traducida al francés por MARCEL FAURE-BEAULIEU, N.R.F., París, 1916. Este título sirvió para caracterizar a su autor y al pueblo español en conjunto ante la opinión culta francesa.

regla con el ejemplo, y la tiranía con la pedagogía. La atmósfera, la opresión, todo se repite aunque, a primera vista, no lo parezca. De ello saca el autor su conclusión: "*Arte y literatura, moral y política, disciplina y anarquía, amor y fe: todo, en España, se sitúa en un plano de intensidad*".

Intensidad que ejercida de mil opresiones, nuevas y viejas, hacía evocar la imagen de la *España negra*. A. Serrano y Plaja se alzó contra tales abusos de la generalización, más quizá por la falta de razonamiento y exceso de ligereza con que se emitían que porque fuesen o no fundados. Serrano y Plaja cuenta (¿truco de crítico?) que, a la salida del teatro, oyó decir a un espectador que, en España, todas las casas eran como la de Bernarda Alba. A ello responde que un caso dramático no ha de representar forzosamente la realidad de un pueblo. De ser así, se podría afirmar, igualmente, que todas las casas francesas alojan una loca de Chaillot o una Fedra jansenista-raciniana; o que todas las *houses* inglesas encierran entre sus muros una *Lady Macbeth* ³⁶.

Lorca es saludado como un dramaturgo universal cuyo teatro está a la altura de las mayores concepciones dramáticas de todos los tiempos y países, llegando incluso a sobrepasarlas. Su nombre debe figurar junto a Ibsen, Shakespeare —dirá S. Génest—. Pasando por alto las consabidas recomendaciones al público, citaremos, como anecdótica, la salvedad del crítico de *La Croix*, órgano de información católico, que sólo aconseja la obra a los espectadores bien formados.

La obra triunfó pese a ser estrenada en una sala inapropiada, de escasas dimensiones, como advierte Lamachère. En posteriores reposiciones, la opinión favorable de la crítica volvió a ser unánime ³⁷.

Mariana Pineda.

(Estreno en París: 16 de febrero de 1946, en el Teatro Rochefort, por la Compañía Sylvain Dhôme. con Catherine Sereurs en el papel de Mariana. Traducción de Marcel Moussy).

El estreno fue un éxito rotundo de público, pese a la división de pareceres por parte de los críticos teatrales. *La Casa de Bernarda Alba*, todavía en rumor de aplausos, creó un clima de expectación hacia la obra de Lorca que, en este caso, pudo tener consecuencias negativas. Pasemos por alto los elogios y señalemos únicamente algunos de los reparos.

Para ilustrar al espectador, algunos críticos contaron la historia real de la heroína de la pieza. Los franceses tenían una tradición muy diferente en lo tocante al teatro de temas históricos. Para algunos, el lirismo lorquiano había deformado una historia que era mucho más realista de lo que aparecía en escena.

³⁶ A. SERRANO Y PLAJA, art. cit., en *Les Lettres Françaises*, 18-I-1946. Esta crítica sólo pudo llegar a un público reducido, dada la escasa tirada del semanario. Para otras crónicas del estreno, cfr. PH. HÉRIAT, *La Bataille*, 10-I-1946; A. FRANK, *Gavroche*, 10-I-1946; P. A. TOUCHARD, *Opéra*, 9-I-1946; S. GÉNEST, *Témoignage Chrétien*, 11-I-1946; FRANÇOIS ROUX, *Minerve*, 18-I-1946; J.J. BERNARD, *L'Aube*, 17-I-1946; L.F., *La Croix*, 6-I-1946.

³⁷ Crónicas de posteriores montajes: A. RANSAN, *Ce matin*, 10-X-1951; J.J. GAUTIER, *Le Figaro*, 11-X-1951; L. PARROT, *L'Aube*, 12-X-1951; GABRIEL MARCEL, *Les Nouvelles Littéraires*, 1-XI-1951; G. JOLY, *L'Aurore*, 15-X-1951; J. LEMARCHAND, *Le Figaro Littéraire*, X-1966; MICHEL MITHOIS, *24 heures*, III, 1966; G. LÉCLERC, *L'Humanité*, 7-III-1966; B. POIROT-DELPECH, *Le Monde*, 5-III-1966; G. QUÉANT, *Plaisir de France*, mayo, 1966; G. GROS, *Le Courrier*, 30-XI-1966; J. AESCHLIMANN, *La Suisse*, 20-XI-1969.

Para el crítico de *La Marseillaise*, una adaptación habría sido más convincente. Pero, adaptar ¿qué? ¿La poesía de Lorca? Más vale, en ese caso, acudir directamente a la historia real.

Se trataba, para otros, de un romance popular, bueno para un recitado público, que al francés culto podría hacerle pensar en los épicos recitales de sus canciones de gesta. Con una diferencia: el tema de *Mariana Pineda* era español, es decir, sin interés para el público francés. ¿Por qué empeñarse en sacar de este romance un drama? (Yvon Novy).

S. Génest fue más categórico: ¿Por qué querer hacer triunfar en París, a fuerza de lirismo, algo que no nos pertenece? ³⁸.

Pese a todo ello, el estreno triunfó rotundamente, como hemos dicho. Y es que, a veces, el espectador no juzga con la mirada del crítico de arte. Qué se le va a hacer... Por otra parte, incluso tratándose de una historia española, la obra fue asimilada —como ya quedó advertido anteriormente—, a otros momentos de la historia de Francia ³⁹.

Yerma.

(Estreno en París: 30 de mayo de 1948, en el Estudio de los Campos Elíseos. Dirección de Maurice Jacquemont, con Janine Guyon en el papel de Yerma y André Vitold en el de Juan. Música de Marcel Scheitzer. Traducción de Jean Camp y Jacques Las-saigne).

Este estreno estuvo en el cartel del Estudio de los Campos Eliseos durante todo el verano (un centenar de representaciones). Interrumpidas las sesiones durante unas semanas, *Yerma* volvió a la escena citada el 28 de septiembre. Posteriormente, la obra se montó en el Teatro de la Huchette, el 4 de noviembre de 1954, dirigida por Guy Suarès (música de René Lafforgue, con Domitilla Amaral en el papel de Yerma y Mario Pilar en el de Juan). La obra pasó el 3 de diciembre al Teatro de Poche.

Los críticos de 1948, así como los de 1954 y 1964 coinciden en las alabanzas. Lorca era el mejor o uno de los mejores autores dramáticos del teatro contemporáneo. Diez años han bastado, escribe A. Ransan para que Lorca alcance la celebridad. ¿Diez años? Si pensamos que la verdadera revelación de Lorca tuvo lugar en 1945, tendríamos que acortar distancias. Dos años y medio. Esta fulgurante escalada era desconocida para los mismos autores

³⁸ Este fue el tono irónico de NOVY: *On a l'impression que le manuscrit a du tomber et qu'on en a rassemblée les pages au petit bonheur. Avec La Maison de Bernarda Alba Lorca est capable d'écrire une bonne pièce. La contre-épreuve était-elle bien utile? Quoi qu'il en soit, nous savons désormais qu'il peut aussi, lorsqu'ils y met, en faire de redoutables.*

Por su lado, S. GÉNÉST se expresaba en estos términos: *L'erreur à ne pas commettre était, me semble-t-il, de la traiter comme un drame au lieu de la prendre pour ce qu'elle est, c'est-à-dire, un poème.*

³⁹ Resumen de los criterios de la prensa: a) Todo es malo para YVON NOVY, *Cité, Ce Soir*, 19-II-1946; J.J. GAUTIER, *Le Figaro*, 17-II-1946; PH. HÉRAIT, *Bataille*, 21-II-1946; S. GÉNÉST, *Témoignage Chrétien*; TIERRY MAULNIER, *Essor*, 21-III-1946.

b) La obra es buena, pero es mala la traducción y la representación para P. GUTH, *Le Courier de Paris*, 19-II-1946; R. LALOU, *Gavroche*, 28-II-1946; P.A. TOUCHARD., *Opéra*, 27-II-1946; J. AVRAN, *La Marseillaise*, 28-II-1946; Y. LEJEUNE, *Vérités*, 1-III-1946; KLÉBER HAEDENS, *L'Epoque*, 6-III-1946; P.L. MIGNON, MIGNON, *Action*, 1-III-1946; GABRIEL MARCEL, *Les Nouvelles Littéraires*, 14-III-1946.

c) Todo fue bueno para CATHERINE VALOGNE, *Arts*, 15-II-1946; A. FRANK, *Le Populaire*, 17-XI-1946; Y. BONNAT, *Ce Soir*, 24-II-1946; J. LEMARCHAND, *Combat*, 24-II-1946.

franceses; que no sabemos de dramaturgo alguno que se haya impuesto en París con semejante celeridad. El mito de la persona había alcanzado ya a la obra. Pol Gaillard confiesa que no le gusta emplear en sus crónicas lo de *genio* o lo de *obra maestra*, pero que, ahora, ante *Yerma*, tiene que echar mano de estos términos para dar al público una idea de lo que va a presenciarse.

La crítica anduvo acertada, esta vez, en la explicación y presentación de la obra, así como en sus intentos por aclarar la génesis de la misma, aunque algún periodista fuese un poco lejos en su afán aclaratorio de mitos y orígenes.

Maulnier ve en *Yerma*: “Una mezcla de Freud y de Esquilo, con los colores violentos de un españolismo desbocado y un fuerte y folklórico sabor a terruño”.

Y de nuevo Calderón, Lope y hasta Góngora, por fin.

En cuanto a la explicación del tema, Marc Beigbeder nos dice que si *Yerma* mata a su marido es porque ve en él un criminal que atenta contra el orden social y moral. Hubo otras deducciones más atrevidas y mucho más discutibles. ¿Qué relación hay entre *Yerma* y el malthusianismo? ⁴⁰.

Yerma logró conmover. No es necesario que R. Kemp nos cuente el caso de un conocido suyo —sin esperanza de ser padre en su matrimonio— que abandonó la sala, triste y confuso, al acabar el primer acto.

Pocos críticos compararon la *Yerma* de 1948 con la de Guy Suarès en 1954. No se podía herir sensibilidades. Sólo uno de ellos se atrevió a decir que el montaje de Guy Suarès fue muy superior al de hacía seis años en el Estudio de los Campos Elíseos. Georges Lermnier, intentando contentar a ambas partes, escribió: “Mayor perfección y claridad en el Estudio. Más tensión aquí y, quizá, mayor fidelidad a la poesía dionisiaca de Lorca”.

Más comprometidas fueron otras comparaciones con anteriores obras de Lorca. Quienes, después de haber encumbrado *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba*, se veían ahora ante una obra de la calidad de *Yerma* no sabían ya qué escribir. Por lo general, se eludía el problema con frases de elogio para con la célebre trilogía lorquiana o, en todo caso, el encumbramiento de *Yerma* iba matizado por un *peut-être* muy aclarativo ⁴¹.

La zapatera prodigiosa.

(*La savetière prodigieuse*. Estreno en París: el 14 de octubre de 1948 en el Teatro Edouard VII. Dirección de Pierre Bertin. Música de Bacarisse. Traducción de Mathilde Pomés).

⁴⁰ R. KEMP, *Le Monde*, 7-XI-1954: Ce pourrait être le programme pour une propagande antimalthusienne. GEORGES LERMINIER, 5-XI-1954: Qu'on m'entende bien! Le sujet de sa pièce n'est pas la maternité ou l'instinct maternel, thème pour un discours d'un quelconque ministre de la population. Aún aclarará R. KEMP: N'en doutons pas, c'est lui le stérile. Mais dans les campagnes, où l'on ne connaît ni n'ose approfondir la génétique humaine, c'est la femme qu'on accuse.

⁴¹ MARCELLE CAPRON precisa: Je suis près de penser, comme l'écrit Francisco García Lorca, que *Yerma* est peut-être, de toutes les pièces de Federico, celle qui atteint le plus parfait équilibre entre les éléments poétiques, plastiques et dramatiques. *Combat*, 6-XI-1954.

Crónicas de *Yerma*: A. RANSAN, *Ce matin-Le pays*, 30-31-V-1948; T. MAULNIER, *Spectateur*, 25-V-1948; PUCK, *Aspects de la France*, 12-X-1954; MARC BEIGBEDER, *Le Parisien Libéré*, 3-VI-1948; R. KEMP, *Le Monde*, 5-VI-1948; id., 7-XI-1954; J. VIGNERON, *La Croix*, 12-XI-1954; G. JOLY, *L'Aurore*, 8-XI-1954; G. LECLERC, *L'Humanité*, 8-XI-1954; J. LEMARCHAND, *Le Figaro Littéraire*, 13-XI-1954; J.J. GAUTIER, *Le Figaro*, 17-XI-1954; *La Scène*, 22-XI-1954.

La obra fue presentada días antes en Bruselas. Cuando llegó a París, los críticos esperaban encontrarse con otra revelación. Estaba muy reciente aún la *première* de *Yerma*, que permanecía en cartel, y nadie había olvidado *Bodas de sangre* o *La casa de Bernarda Alba*. Algún crítico se sintió defraudado. Robert Kemp, que lamentaba el estreno, temía por la fama de Lorca; el público, a raíz de este estreno, podría perder el respeto que le profesaba. Otros críticos pensaban que esta obra habría debido ser montada para marionetas.

Pero la más amarga de las críticas fue la de J.J. Gautier: "*Parece que, en estos momentos, nadie soporta que se le contradiga a propósito de Lorca. Si no admiramos las migajas de su mesa parecemos sacrílegos. Pues bien, seamos, entonces, sacrílegos*".

Tardaron cuatro años para que *La zapatera* fuese repuesta en París. Esta vez dirigida por Raymond Hermantier, en el Teatro de l'Humour. Se ofrecía conjuntamente con *Lisístrata*, de Aristófanes. Arts declaraba: "*Lorca es eterno como Aristófanes. Las guerras pueden destruir vidas, casas, la felicidad material de la humanidad; pero siempre quedará un alma piadosa para transmitir el mensaje de uno de los más grandes poetas de la tierra*".

Sólo hemos encontrado seis crónicas del espectáculo. En general, los críticos que habían vituperado la representación de 1948 se abstendían ahora de todo comentario. Sólo J.J. Gautier volvió sobre el mismo, limitándose a decir, en esta ocasión, que la obra no le parecía ni buena ni mala.

Anotemos que esta reposición tuvo lugar en el Théâtre de l'Humour y que algo habían cambiado ya las circunstancias. No es que la representación fuese un éxito en 1952. La opinión de René Saurel vendría a resumir el pensamiento de los críticos: "*No es que sea de lo mejor de Lorca, pero es una pieza encantadora, a medio camino entre la farsa y la comedia*"⁴².

Doña Rosita.

(Estreno en París: 1 de diciembre de 1952 en el Oeuvre. Dirección de Claude Régy. Sylvia Monfort en el papel de la protagonista. Traducción de Marcelle Auclair y Michel Prévost).

A *Doña Rosita* se le reservó una función semanal, la de los martes del Oeuvre. La crítica pidió, desde el primer día, la representación diaria de la obra. El 19 de diciembre pasó, en espectáculo regular, al Teatro de Noctambules.

Este espectáculo triunfó debido al esfuerzo de quienes lo montaron y, en particular, a la actuación de Sylvia Monfort, que hizo las delicias del público. Al éxito contribuyeron también los espléndidos decorados de J. Morillie y Michel Sonkin (los anteriores decorados de obras de Lorca en París habían sido calificados de pobres).

Es posible que la obra, de haber sido representada en 1948 hubiese recibido la misma fría acogida que, por aquel entonces, tuvo *La zapatera prodigiosa*. En 1948 aún no estaba descubierto el Lorca de las obras menores. El público, que esperaba una nueva Bernarda en escena, quedaba defraudado. Ahora, el público estaba ya prevenido y podía escoger entre los encantos del drama sangriento o las obras delicadas.

⁴² Los críticos más duros en 1948 fueron J.J. GAUTIER, R. KEMP, A. RANCAN y el crítico de *Les Lettres Françaises*. JACQUES LERMINIER, y R.C. la recomiendan para teatro de marionetas. La defienden medianamente G. JOLY, F. DOMINIQUE y R. QUEMENEUR.

No queremos decir que *Doña Rosita* tuviese el éxito de *Yerma* o el de las otras grandes obras. Ni lo tuvo en esta ocasión ni lo volverá a tener en posteriores reposiciones. Incluso hubo, para esta obra, alguna crónica de descontento total (Jean-Jacques Gautier, por supuesto, que se preguntó si el público habría acogido con igual alborozo la obra de ir firmada por un Dupont o un Durand cualquiera; reconoce que sus colegas de oficio, y hasta los mejores críticos, se muestran muy sensibles a las bellezas de *Doña Rosita*, pero que él no llegará nunca a saber por qué). Los colegas de Gautier no podrán evitar, en sus alabanzas, las comparaciones de rigor: *No es el Lorca de..., pero...* Y en ese *pero* se cantaban los laudes de *Doña Rosita*: poesía, lirismo, emoción, belleza plástica... Hasta se ve normal, tratándose del crítico de *Combat*, la siguiente interpretación: Si los franceses colocan a *Yerma* o *Bodas de sangre* en un ambiente *paysan*, esta obra se coloca en un ambiente burgués; y es este ambiente burgués de provincias lo que Lorca ha querido ridiculizar con su sátira.

En lo que se refiere a las relaciones literarias y teatrales, Lorca fue comparado esta vez con Chejov por Gabriel Marcel y Morvan Lebesque. Este último fue más explícito y detallista: "... *Es un Lorca que evoca sorprendentemente a Chejov, cuya comedia podría llamarse «El jardín de las rosas» (La Roseraie/ rosaleda), como la del ruso se llama «El jardín de los cerezos» (La Cerisaie); idéntico el movimiento escénico de personajes en libertad, idéntico el tema del paso de los años*".

El retrato de la vida provinciana indujo a R. Kemp a ver en *Doña Rosita* un clima de novela inglesa y una aproximación con la novelística francesa del XIX, aventurando para la obra el epíteto de *balzacienne* ⁴³.

LISTA DE ESTRENOS DEL TEATRO DE LORCA EN PARIS Y EN LOS CENTROS DRAMÁTICOS DESCENTRALIZADOS

1983: *Noces de sang (Bodas de sangre)*. Cía. *Rideau de París*, 1 de junio.

1945: *La maison de Bernarda Alba*. Dir.: Maurice Jacquemont. Teatro de los Campos Elíseos. 29 de diciembre.

1946: *Mariana Pineda*. Cía.: Sylvain Dhôme. Teatro Roquefort. 16 de febrero.

1947: Reposición de *La maison de Bernarda Alba*.

— *Le petit retable de don Cristóbal*. Marionetas de los Campos Elíseos. Diciembre.

1948: *Le retable de don Cristóbal*. Dir.: Hubert Gignoux. Música de J.P. Philippe. Campos Elíseos. 22 de marzo.

— *Les amours de don Perlimplin*. Dir.: M. Jacquemont. Campos Elíseos. 12 de mayo.

— *Yerma*. Dir.: M. Jacquemont. Música de Marcel Scheitzer. Campos Elíseos. 30 de mayo.

— *La savetière prodigieuse (La zapatera prodigiosa)*. Dir.: P. Bertin. Música de Bacarisse. Teatro Edouard VII. 14 de octubre.

1949: *La maison de Bernarda Alba*. Dir.: M. Jacquemont. Música de J. Tristsch. C.D.E. (Centre Dramatique de l'Est).

1950: *Petit retable de don Cristobal*. Théâtre Universitaire. Atelier.

— *Le petit retable de don Cristobal*. Centre Dramatique de Mâcon.

— *La savetière prodigieuse*. Comédie de Saint-Etienne. Dir.: Jean Dasté.

⁴³ Crónicas de *Doña Rosita*. R. KEMP, 4-XII-1952; MORVAN LEBESQUE, *Carrefour*, 10-XII-1952; ZÉGEL, *Libération*, 4-XII-1952; J.J. GAUTIER, *Le Figaro*, 4-XII-1952; MARCEL FRÈRE, *Combat*, 1-XII-1952; GUY LECLERC, *L'Humanité*, 20-XII-1952, G. MARCEL, *Les Nouvelles Littéraires*; J.B. JEENER, *Le Figaro*, 22-XI-1952.

- 1951: *La cordonnière et le déguisé* (transposición coreográfica de *La zapatera prodigiosa*. Con Pilar López. Campos Elíseos).
 —*La maison de Bernarda Alba*. Dir.: Marcel Achard. Teatro Oeuvre. 5 de octubre.
 —*Noces de sang*. Dir.: M. Jacquemont. Estudio Campos Elíseos.
 —*Les amours de don Perlimplin*. Reposición.
 —*Doña Rosita*. Dir.: Claude Regy. Teatro de Aix-en-Provence.
- 1952: *Les amours de don Perlimplin*. Adpt. lírica en un acto. Libreto de Francisco García Lorca. Música de Vittorio Rietti. Dir.: Yves Robert y María Morales. Teatro Oeuvre. 7 de mayo.
 —*La savetière prodigieuse*. Dir.: Raymond Hermantier. Teatro Humour.
 —*Doña Rosita*. Dir.: Claude Regy. Teatro Oeuvre y Noctambules. 2 de diciembre.
- 1953: *Chant funèbre pour la mort de Sanchez Mejias*. Adapt. dramática de Lupovici, según traducción de Rolland Simon. Decorados de Picasso. Guitarra de Berredon. Teatro Oeuvre. 13 de octubre. Durante 1954 esta adaptación se representó en el Teatro Babylone.
- 1954: *Yerma*. Dir.: Guy Suarès. Música de René Laforgue. Teatro Huchette. 4 de noviembre.
- 1956: *Les amours de don Perlimplin*. Dir.: René Laman. Música de Bamby. Teatro Arts. 26 de junio.
 —*La maison de Bernarda Alba*, con Tania Balachova. Estudio Campos Elíseos. Diciembre.
- 1957: *Les amours de don Perlimplin y La savetière prodigieuse*. Dir.: Bernard Jenny y Claude Arrieu. Teatro Lutèce. Anne Caprile en el papel de zapatera.
 —*La savetière prodigieuse*. Dir.: C. Robichez. T.P. de Flandres.
- 1958: *Le guignol au gourdín (Los títeres de Cachiporra)*. Trad. de A. Bélamich. Música de Maurice Chana con las *marionnettes vivantes* de Yves Joly.
 —*Lorsque cinq ans seront passés (Así que pasen cinco años)*. Dir.: Guy Suarès. Con Laurent Terzieff en el papel del joven. Trad. de Prévost. Nouveau Théâtre Recamier. 19 de diciembre.
 —*Mariana Pineda*. Dir.: M. Jacquemont. Estudio Campos Elíseos. Diciembre.
- 1959: *Le petit retable de don Cristobal*. Marionetas del Teatro de las Naciones. Dir.: Alain Recoing. Música de Bacarisse. Mayo.
- 1960: *La savetière prodigieuse*. Dir.: S. Turck. Grenier de Toulouse.
- 1961: *Noces de sang*. Dir.: Pierre Chabert. Teatro Alianza Francesa.
 —*Llanto pour Ignacio Sánchez Mejias*. Cie. Recnier-Laury, que se convertirá en el C.D.L. (Centre Dramatique du Limousin).
 —*La savetière prodigieuse*. Dir.: Hélène Duc y M. Sarrazin. Grenier de Toulouse.
- 1962: *La savetière prodigieuse*. Dir.: J. Guichard. Teatro Pays de Loire.
- 1963: *Noces de sang*. Dir.: Bernard Jenny. Con Germaine Montero y J. Damno. Teatro Vieux Colombier. La obra era representada al mismo tiempo en alemán en el Teatro de las Naciones, por la Opera de Stuttgart. Música de Wolfgang Fortner. Y en castellano en el Teatro Athénée, dirección de Cavalcanti.
 —*Montage poétique de Lorca*. Dir.: Touraille. Centre Dramatique du Sud-Ouest.
- 1964: *Yerma*. Dir.: B. Jenny. Con Loleh Bellon y Mario Pilar. Teatro Hebertot. Enero.
 —*Le chant funèbre pour Ignacio Sanchez Mejias, chants, guitares, poèmes*. Teatro 347. Recitados por M. Lupovici.
 —*Yerma*. Dir.: Robichez. Teatro Populaire de Flandres.
- 1965: *Mariana Pineda*. Dir.: J.P. Roussillon. Teatro Gérard Philippe.

- 1966: *La maison de Bernarda Alba*. Dir.: Jacques Mouclair. Con Germaine Montero en Bernarda. Teatro Recamier. Marzo.
—*Noces de sang*. Dir.: René Lafforgue. Comédie de l'Ouest. Comédie du Nord.
- 1967: *Mariana Pineda*. Con Jacqueline Damno. Teatro Gérard Philippe, Saint-Denis.
—*Petit retable de don Cristobal*. Dir.: J. Collomb. Giras por el Sur de Francia.
—*La maison de Bernarda Alba*. Dir.: A. Bénichon. Teatro Populaire de Jura.
- 1969: *Noces de sang*. Dir.: Serge Bouillon. Con René Faure. Teatro Athénée.
—*Lorsque cinq ans seront passés*. Por Pierre Negroni. Casa de la Cultura de Val de Marne.
- 1970: *Mariana Pineda*: Opera a partir de la obra de Lorca. Música de Louis Saguer. Teatro de Marsella.
- 1973: *Poète à New-York*. Adaptación y dirección de Nijulesku. Teatro Cité Internationale.