

RECENZE – COMPTES RENDUS

Federico García Lorca, *Obras completas*. Recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo. Madrid, Aguilar, 1977, tomo I: CXVII + 1358 págs.; tomo II: XXVI + 1536 págs.

Federico García Lorca, *Trece de Nieve*, segunda época, núms. 1–2, diciembre 1976, 2.ª edición, ampliada, mayo 1977, 241 págs.

Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título*. Introducción, transcripción y versión depurada por Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque. Seix Barral, Barcelona, 1978, 365 págs.

En el mismo momento en que la mayoría de las sucesivas ediciones Aguilar de *Obras completas* de Federico García Lorca salían de la imprenta, la aparición de nuevos textos inéditos daba a entender lo inevitablemente incompletas que eran. No escapa a la regla la vigésima edición, casi coincidente con la publicación de textos y dibujos inéditos de Lorca en los demás libros de que queremos informar.

Impresionante y digna de respeto es la inmensa y complicada labor de Arturo del Hoyo, quien, a partir de la primera edición de Aguilar de *Obras completas* en 1954, perfecciona y amplía cada nueva edición en todas sus secciones. En más de 1.200 páginas han aumentado las llamadas *Obras completas* en el curso de casi cinco lustros. La 20.ª edición, en comparación con la 18.ª que es la última que he podido consultar, aporta casi 150 páginas más, y en unas 120 de ellas se recogen escritos de Lorca que han sido descubiertos o redescubiertos recientemente. A medida que se hacen más accesibles algunos de los autógrafos existentes — sobre todo gracias a la familia del poeta y a Rafael Martínez Nadal — se van eliminando poco a poco las erratas y las lecturas erróneas, adquiriendo así la palabra del poeta su validez primitiva.

La mayoría de los nuevos textos poemáticos fueron escritos probablemente a principios de los años 1920: uno parece de la época del *Libro de poemas*; „Madrigal“, „Aire“ y „Luz“, tomados de *Trece de Nieve*, son situados por los autores del número extraordinario de dicha revista en el año 1922; trece poesías, cuyo conocimiento se debe a Rafael Martínez Nadal,¹ formaban parte del *Poema del cante jondo* y fueron eliminadas del manuscrito por el propio Lorca antes de publicarse en volumen. Entre las demás poesías es de interés sobre todo „Infancia y muerte“,² del período neoyorquino del poeta, que complementa otras poesías sobre el mismo tema escritas a partir del mismo período. Sáenz de la Calzada, antiguo miembro del teatro universitario dirigido por Lorca, hizo posible insertar tres alocuciones previas a varias representaciones de *La Barraca*.³

¹ Federico García Lorca, *Autógrafos, I. Facsimiles de ochenta y siete poemas y tres prosas*. Prólogo, transcripción y notas por Rafael Martínez Nadal. Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1975.

² *Ibid.*

³ Textos publicados por primera vez en Luis Sáenz de la Calzada, „*La Barraca*“. *Teatro Universitario*. Madrid, Revista de Occidente, 1976, 236 págs.

Permiten estos textos comprender mejor el concepto que Lorca tenía del antiguo teatro español y la misión que trataba de imprimir al conjunto que dirigía. La entrevista celebrada con Pablo Suero al llegar el poeta a Montevideo, veinte cartas y mensajes telegrafados, dos melodías y dos dibujos fueron tomados de diversas partes, la mayoría de *Trece de Nieve*. En cuanto a los textos sobre Lorca, en el prólogo „Federico en persona“, por Jorge Guillén, se puede leer, por fin, la parte suprimida en las ediciones anteriores por la censura. En „Elegía a María Blanchard“ y el texto con que Lorca acompañaba la lectura de las poesías del *Poeta en Nueva York* se siguen casi literalmente las versiones corregidas que Marie Laffranque restableció a base de manuscritos del poeta.

El texto de mayor trascendencia es, sin duda alguna, lo que se conoce hasta ahora de *El Público*, drama escrito en 1930. En las ediciones de *Obras completas* anteriores a 1970 figuraban sólo dos fragmentos, publicados en vida del poeta, en 1934. De varias declaraciones orales y escritas de Lorca, así como de diversos testimonios de otras personas sabemos que entre sus obras dramáticas Lorca siempre entimaba mucho *El Público*. En el mismo año de su muerte, meses antes de su trágico fin, declara a Felipe Morales que en sus comedias imposibles — *El Público* es una de ellas — está su verdadero propósito. Días antes de su última salida para Granada lee a sus amigos la que considera versión definitiva y dice a Rafael Martínez Nadal — fijémonos bien: en el momento en que ya tiene escrita *La casa de Bernarda Alba* — que éste es el tipo de teatro que quiere imponer. Más de veinte años después de la muerte del poeta no se sabía nada sobre el destino del manuscrito de la versión definitiva, ni de las posibles versiones anteriores, hasta que Rafael Martínez Nadal anunció que tenía en su poder el borrador incompleto de la obra. En 1970 Martínez Nadal publicó un resumen del argumento, varios fragmentos del texto y un primer análisis de la obra.⁴ Así fue posible, por lo menos, corregir las desorientadoras erratas que habían pasado con el texto de la primera versión publicada a las primeras ediciones de las *Obras completas*, así como formarse cierta idea de la obra de tanta importancia. En 1976, por fin, sale el facsímil del autógrafo, con transcripción y versión depurada, elaboradas por Rafael Martínez Nadal, y dos años más tarde se publican las dos últimas, con leves variaciones, en la editorial Seix Barral. Arturo del Hoyo, al incluir este texto en las *Obras completas*, no ha utilizado la versión depurada de Martínez Nadal en su totalidad, sino que recurría de vez en cuando al manuscrito. Su versión resulta más conforme al texto original que la de Martínez Nadal, incidiendo éste a veces en interpretaciones dudosas por demasiado subjetivas. (P. ej., la supresión de la intervención del Criado en el primer cuadro; la supresión de la contraposición hombres-caballos en el canto de los caballos en el mismo cuadro; la eliminación del subtítulo, de características tan lorquianas: „Drama en veinte cuadros y un asesinato“, etc.) Además, se corrigen de este modo algunas erratas que pudieran, a no ser advertidas, dar lugar a conclusiones erróneas. Tal es, por ejemplo, la substitución de „Ginido“ del manuscrito por „Guido“ de la versión depurada⁵ en la canción de Julieta en el cuadro sin numerar, error corregido ya en la edición Seix Barral.

En el manuscrito, Lorca da por terminado *El Público* el sábado 22 de agosto de 1930, fecha aceptada tanto por Martínez Nadal (el 29 de agosto en la edición Seix Barral, p. 27, es errata evidente), como por Arturo del Hoyo. Mas sugerimos substituir en adelante esta fecha aparentemente exacta por la designación que lo es mucho más, aunque no lo parezca a primera vista, a saber, fines de agosto. La razón es sencilla: el 22 de agosto de 1930 no era sábado sino viernes. Si descartamos una poco probable mistificación de parte del autor (¿para qué?), o la indicación „sábado“ es errónea, o lo es la fecha. Al hablar sobre la confusión de datos, convendría quizás hacer notar también por lo menos algunas intervenciones maliciosas de los dueños de la imprenta, que pudieran despistar al lector de las obras reseñadas: Adolfo Salazar publicó su artículo sobre el *Libro de poemas* el 30 de julio de 1921 (no el 30 de junio, según *O.C.*, t. II, pág. 1180);

⁴ Rafael Martínez Nadal, *El Público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca*. The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1970, 272 págs.

⁵ Federico García Lorca, *Autógrafos, II. El Público. Facsímil del manuscrito*. Prólogo, versión depurada y transcripción por Rafael Martínez Nadal. Oxford, The Dolphin Book Co. Ltd., 1976, págs. 10 y XIV; 4 y XIII.

⁶ *Op. cit.*, págs. 64 y XXXII.

el telegrama a Federico de Onís difícilmente pudo ser enviado por Lorca desde un muelle transatlántico en Nueva York a finales de mayo de 1928 (O.C., t. II, pág. 1317); la carta que Lorca envió a su familia desde Nueva York, ¿fue publicada y comentada en *Trece de Nieve* por Miguel García-Posada (*Trece de Nieve*, págs. 5 y 64) o por Paulino García-Posada (O.C., t. II, págs. 1372 y 1527)? Señalemos todavía que la cita con que comienza el capítulo „La Cartuja“ de las Impresiones y paisajes no es de la Epístola a los Efesios sino a los Gálatas, error repetido desde la primera edición Aguilar y que es quizás de Lorca.

El texto del primer acto de la *Comedia sin título*, publicado por Marie Laffranque⁷ y todavía no incluido en las *Obras completas*, es de crucial importancia para el conocimiento de la evolución del pensamiento y la expresión dramática de Lorca en los últimos años de su vida. En un estudio sobrio y penetrante que precede la transcripción y la versión depurada, la eminente investigadora francesa trata de identificar la obra a la que pertenece el acto sin título y el contenido de los actos siguientes; examina la cronología del texto situándolo entre el septiembre de 1935 y el enero de 1936; determina su lugar en la obra de Lorca colocándolo desde el punto de vista estético en lo que llama „ciclo de los Misterios“; muestra que este texto de teatro de acción social obedece al triple afán personal de Lorca, expresado cada vez con más fuerza en los últimos años: de formación espiritual liberadora, de expresión directa y atrevida al máximo, de diálogo abierto y comunicación activa con los demás; demuestra que el texto responde a su concepto de teatro como encuentro entre la vida y el sueño, entre los artistas y el público existente o posible, y entre las diversas clases sociales; prueba que el texto es fruto de una reflexión muy directa del autor sobre la realidad y el sentido de su propio trabajo. Cuanto a la versión depurada, hecha de modo muy sensible y con buen criterio, recomendamos sólo utilizar la correcta ortografía inglesa del nombre de Nick Bottom, personaje del *Sueño de una noche de verano* de Shakespeare.

Martínez Nadal añade al texto de *El Público* en el mismo volumen una „Guía al lector de *El Público*“ que es un análisis de la obra tomado de sus estudios anteriores.*

El número extraordinario de *Trece de Nieve* en homenaje a Federico García Lorca recoge más de una docena de textos inéditos, la mayoría de los cuales ya mencionamos más arriba, y 22 dibujos y dedicatorias que complementan los incluidos ya en las *Obras completas*. Mario Hernández, autor del monográfico en colaboración con Marie Laffranque, comenta ampliamente y de modo penetrante la mayoría de las cartas entonces inéditas. Homenajes, evocaciones, reflexiones de los que conocieron a Lorca son en muchos aspectos reveladores (citemos por lo menos a Francisco García Lorca). Marie Laffranque examina las conferencias de Lorca como un acto de encuentro entre el conferenciante y el público. Eutimio Martín trata de la estructuración de *Poeta en Nueva York* y del posible libro *Tierra y Luna*. Una serie de estudios enfoca los inéditos o los textos y dibujos que lo eran hasta hace poco tiempo: André Belamich habla sobre la reconstitución de las *Suites*; Kevin Power examina el guión cinematográfico *Viaje a la luna*, escrito por Lorca durante su estancia en Estados Unidos; Patrick Fournet trata de los dibujos de Lorca; Rafael Martínez Nadal da notas al facsímil de la „Canción del pastor bobo“ incluida en *El Público*; María Zambrano estudia el poema „Infancia y muerte“. Varios otros artículos y textos de otra índole—sobre todo los de Rafael Alberti

⁷ Sólo meses antes de la publicación en las ediciones Seix Barral, el texto salió, presentado y transcrito por Marie Laffranque, en un número retrasado de *Bulletin Hispanique*. Véase Marie Laffranque, „Federico García Lorca: une pièce inachevée“. *Bulletin Hispanique*, t. LXXVIII, núms. 3—4, julio—diciembre 1976, págs. 350—372. En la edición Seix Barral se da este texto ya desembarazado de los errores e imperfecciones de su publicación en revista. Véanse también los siguientes artículos en que la investigadora francesa examina algunos de los problemas planteados por la *Comedia sin título*, aprovechando el conocimiento del texto: „Lorca et la guerre d'Espagne“, en *Les écrivains et la guerre d'Espagne*. París, Pantheon Press France, s. f., págs. 125—136; versión española: „Puertas abiertas y cerradas en la poesía y el teatro de Federico García Lorca“, en *Federico García Lorca*. Edición de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid, Taurus, 1973, págs. 249—269; „Lorca. Théâtre impossible“. Publicado en un número especial, de título idéntico, de la revista del *Centre d'Études et de Recherches Théâtrales*, Université de Lyon II, marzo—abril 1978.

* Véase la nota 4.

y Joan Miró— acrecientan aun más el valor de este monográfico, bello y hecho con amor.

Al final quisiéramos formular aun dos observaciones y sugerencias respecto a las *Obras completas* editadas por la casa Aguilar. En la última edición, nuevos datos aparecen en la preciosa sección bibliográfica, 10 páginas en total, ascendiendo el número de páginas que forman dicha sección a una cifra respetuosa de 85. Problemática queda, sin embargo, la parte que recoge datos bibliográficos de las traducciones de las obras de Lorca. Las listas, por distintas lenguas, nunca pueden ni deben ser exhaustivas, pero sí deberían ser representativas, recogiendo lo de mayor importancia en los distintos ámbitos idiomáticos. Huelga decir que para lograr este objetivo sería indispensable una amplia colaboración internacional.⁹ Otra cosa que queríamos sugerir nos parece aun más urgente. Desde hace años las *Obras completas* editadas por la casa Aguilar sirven no sólo a vastas capas de lectores como instrumento de cultura y de conocimiento de la obra de Federico García Lorca, sino también a los investigadores como valioso instrumento de trabajo —reiteramos nuestro agradecimiento a Arturo del Hoyo— de uso general. Como los investigadores trabajan con distintas ediciones de paginación diferente, a veces cuesta trabajo hallar el lugar del texto que indican las referencias en sus estudios. A este respecto sería de gran utilidad agregar en suplemento un índice general que indicara las diferencias en la paginación de las distintas ediciones de las *Obras* cada vez más Completas de Federico García Lorca.

Arnold Hala

Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul (La Littérature roumaine et l'expressionnisme)*, Editura Minerva, Bucarest 1978, 334 pages.

A la différence des autres courants modernistes, l'expressionnisme n'a pas réussi à former en Roumanie de groupes ou d'organes. Serait-il dès lors possible de prétendre que l'expressionnisme n'y a pas trouvé d'écho? En fait, personne ne peut nier l'influence que l'expressionnisme a exercé sur de nombreux écrivains roumains. Ce sont donc ces éléments, divers et souvent épars, que l'auteur cherche à prospector dans son livre qui paraît déjà en deuxième édition, en réfléchissant sur la place de l'expressionnisme dans la conscience littéraire roumaine et sur les orientations expressionnistes en général.

L'expressionnisme est un mouvement d'origine allemande. Il ne surprend donc pas qu'un important rôle médiateur soit revenu, en Roumanie, à la minorité allemande. Ce sont les intellectuels allemands en Transylvanie qui, en propageant la peinture expressionniste (qu'il suffise de mentionner les revues «Klingsor» et «Ostlands»), ont aidé les artistes roumains à découvrir l'expressionnisme. Bientôt, les tendances expressionnistes, en particulier la stylisation déformante et la charge expressive, se font sentir dans la Roumaine entière (rappelons les expositions à Bucarest des peintres saxons Hans Eder et Mattis Teutsch). Le milieu artistique roumain a pu s'assimiler la pensée expressionniste par l'intermédiaire des arts plastiques, en évitant ainsi la barrière du langage. Dans une certaine mesure, cela est valable aussi pour la scène: le théâtre expressionniste, propagé par la revue de théâtre «Rampa», est vivement discuté dans les milieux roumains (Eugen Filotti, A. Dominic, Ion Șin-Giorgiu, etc.).

Le premier cercle littéraire roumain qui s'est le mieux réconcilié avec l'expressionnisme est celui de la revue traditionnaliste «Gândirea». Son ambition était d'ouvrir au traditionnalisme roumain un nouvel horizon métaphysique et, en même temps, de marquer ainsi de son empreinte l'irrationalisme moderniste. La manière d'employer les thèmes ancestraux autochtones (les mythes naïfs, les pratiques magiques, les légendes populaires, etc.), pour arriver à ce qu'on appelle dans le théâtre expressionniste «Ursituationen», est typique de l'auteur le plus important du groupe traditionnaliste, Lucian Blaga. Dans sa pièce *Zamolxe* où il évoque l'ancienne religion dacique, conçue comme une fusion des hommes avec les forces cosmiques, il recourt à une stylisation originale, dont le rôle est justement de faire voir l'essence des choses. Le vitalisme expressionniste (Crohmălniceanu l'appelle le «panisme») caractérise la poésie de Blaga, devenu cependant un chanteur de la tristesse métaphysique, en traduisant dans sa

⁹ Sobre las traducciones al checo véase Arnold Hala, „La obra de Federico García Lorca en Bohemia y Moravia“, *Études Romanes de Brno*, vol. V, 1971, págs.125—136.