Federico García Lorca y su teatro en Polonia

La presencia de la obra poética y dramática de Federico García Lorca en la cultura polaca tendrá que ser algún día el tema de un estudio más amplio. «Lorca en Polonia»; debería inspirar pronto uno o varios libros [1]. Mientras tanto, limitados por el espacio de un ensayo,hemos decidido examinar solamente en parte el tema aún no estudiado.

I. Federico García Lorca: un mito de nuestro tiempo

Al acabar la II guerra mundial aparecen en la prensa polaca los primeros artículos dedicados a la vida y la obra de Lorca. En 1945 —sale una, en 1946— dos y en 1947 ya son doce publicaciones periodísticas que intentan aproximar al lector polaco la persona del poeta andaluz. En los años siguientes el interés por Lorca aumenta, lo cual confirman numerosos ensayos, críticas, traducciones y estrenos. Jaroslaw Iwaszkiewickz, uno de los más eminentes escritores de este siglo en Polonia, confiesa en 1947 que de la obra y la muerte de Federico García Lorca se ha enterado tan sólo en la época de la II guerra mundial [2]. Esto sorprende un poco dadas las estrechas relaciones que mantenía Iwaszkiewicz con la vida literaria de la Europa de entreguerras. Pero, según parece, aquello fue posible. No lo tenemos del todo comprobado pero, es casi seguro, que en los años anteriores a la II guerra mundial no se haya publicado en Polonia ninguna de las obras lorquianas. La guerra civil en España y la situación política en el resto de Europa, la crisis profunda que se produjo a finales de los años treinta y la que también alcanza Polonia, separan nuestros países. A pesar de todo se observa en Polonia un gran interés por la suerte de España durante los trágicos años 1936-1939.

Cuando aparecen en Polonia las primeras noticias sobre la vida y la muerte de Lorca, asimismo sobre su obra poética y dramática, en la prensa polaca se habla mucho sobre el fascismo y se comenta la actuación del gobierno franquista frente a la cultura nacional y universal. Los periodistas ofrecen a los lectores datos que constituyen el triste balance de la guerra civil en España y de la II guerra mundial en Europa. Lorca —una de las primeras víctimas de las fuerzas destructoras del fascismo suscita un interés excepcional—. Las noticias sobre su muerte llegan, muchas veces inexactas, falsas o inventadas, a Polonia traían por una parte los exsoldados de las Brigadas Internacionales, entre otros Zofia Szleyen, posteriormente la traductora de la obra lorquiana, por otra — las noticias llegaban con la prensa extranjera, sobre todo francesa. La confusión general que reinaba en Europa en las publicaciones que inten-

[1] *Hasta la fecha no se ha publicado ningún trabajo serio sobre la recepción de la obra de Federico García Lorca en Polonia. Tampoco hay un trabajo monográfico dedicado a la vida y la obra de Lorca, a excepción de una traducción del libro del autor austriaco: Günter W. Lorenz, Federico García Lorca, traducción: K. Radziwill y J. Zeltzer, Ed. PIW, Warszawa 1963, y una presentación general del teatro lorquiano de una hispanista polaca: Stefania Ciesielska-Borkowska, Teatr Federica García Lorca, Ed. Ossolineum, Lódź 1962.*

[2] *Véase: Jaroslaw Iwaszkiewicz, Federico García Lorca, «Nowiny Literackie», 1947, n.º 17, p. 7.*

taban aclarar las causas de la muerte de Lorca y aproximar al lector el mismo momento del trágico fusilamiento, se reflejaban también en los artículos polacos. Hemos de advertir que sin ninguna excepción, en estos primeros comentarios que los autores polacos dedicaban a la vida y la obra de Lorca, se echa la culpa de su asesinato a los sublevados militares de Granada, y en general, al fascismo que causó la muerte de tantos millones de gentes también en Polonia. Las experiencias vividas diariamente por los polacos durante cinco años de ocupación alemana se convierten automáticamente en un triste punto de referencia en muchos artículos dedicados a Lorca. Los autores transmiten a través de las imágenes que dan del momento de la muerte del autor de «Romancero gitano» sus propios recuerdos de las ejecuciones presenciadas o comentadas entre la gente. Por eso, lo que se puede leer en Polonia sobre el tema en cuestión tiene muchas veces los rasgos de un relato realista muy conmovedor. La muerte de Federico García Lorca, un poeta joven y un artista de muchos talentos, le asemeja a tantos poetas y artistas polacos asesinados en los campos de concentración y muertos en la Sublevación de Varsovia de 1944, que finalmente, su nombre entra en una de las «mitologías de nuestro tiempo» un mitología creada por nuestras guerras. Utilizamos aquí el término «mitología» en el sentido que propone Pierre Guiraud [3].

La creación y existencia de los mitos en la época contemporánea son parecidas a las creadas por las culturas primitivas y arcaicas, Guiraud intenta confirmarlo recordando la vida y la muerte de John Kennedy, «signada de presagios, pruebas, dones milagrosos y de todos los signos que rodean al héroe mítico». [4] El poeta español que nació y murió en la exótica y famosa por sus maravillas Granada, hombre de muchos talentos y de una personalidad fascinante, artista e intelectual que amaba a su pueblo y declaraba ser su defensor, el partidario de la democracia — se convirtió en Polonia como en tantos países más en el símbolo de las víctimas del fascismo y símbolo de todas las tragedias semejantes vividas durante la II guerra mundial. Su muerte como la muerte de un héroe mítico tiene el valor simbólico y ejemplar. Federico García Lorca se ha convertido en un personaje mítico y protagonista de una mitología que expresa «una visión del hombre y del mundo; significa una organización del Cosmos y de la Sociedad», [5] simboliza una realidad que Europa conoció en este siglo. El mito de Federico, García Lorca, del «poeta y mártir» se difunde en Polonia, primero a través de la prensa y la radio polacas y luego — también a través de la producción propia de los poetas polacos. Aparecen poemas tan conocidos como: «In memoriam — Federico García Lorca» de Stanislaw Kostka Neumann, «Por el asesinato de Lorca» de Rostworowski, «La muerte de Lorca» de Stanislaw Skoneczny, «Balada del poeta español — García Lorca» y «Balada de Lorca» de Wlodzimierz Slobodnik y «Por la muerte de Lorca» de Jan Winczakiewicz. Se traducen además los poemas de Antonio Machado y Pablo Neruda, y de otros poetas extranjeros. Al mismo tiempo salen numerosas traducciones de los poemas de Lorca, muchas veces acompañadas por las notas biográficas. En la radio y en la prensa, posteriormente también en la televisión, y en muchos actos oficiales de protesta contra el fascismo y la guerra, se menciona el nombre de Lorca y recita o canta su poesía. Esto hace que el poeta granadino es comúnmente conocido y funciona en la memoria (conciencia) del pueblo polaco.

El teatro de Lorca desde los primeros estrenos en los escenarios polacos está casi siempre acompañado por la poesía de Lorca y por otra parte, por esta imagen de Lorca — «héroe mítico» que se ha creado en los años cuarenta. Hemos de advertir que con esto no se intenta

[3] *Véase: Pierre Guiraud, La semiología, Siglo Veintiuno de España Editores, México 1972, Capítulo: Mitologías de nuestro tiempo.*

[4] *Pierre Guiraud, La semiología, p. 127-128.*

[5] *Pierre Guiraud, La semiología, p. 127.*

decir que —como algunos críticos suelen pensar y lo que critica Martínez Nadal [6]— los éxitos de la poesía y del teatro lorquiano en el extranjero se deben a las circunstancias de su muerte. No obstante, creemos, que el asesinato de Lorca ha sido fuera de España «el heraldo» de su obra, también en Polonia. Después de este tremendo aviso, la obra misma se difundió y logró asimilarse en la cultura polaca. Esto ya se debe a sus valores estéticos y su carácter que resaltan a pesar de sus extraordinarios rasgos españoles.

II. Los primeros estrenos del teatro lorquiano en Polonia

Hemos de señalar que en el período que distancia las dos guerras mundiales, en Polonia salen muchas traducciones de la literatura española clásica y del siglo XX. No obstante, no se llega a conocer la obra lorquiana, y tampoco la producción literaria de Valle-Inclán o Machado. Al lector polaco se le ofrecen algunas novelas de Pío Baroja, Unamuno y Blasco-Ibáñez. El teatro contemporáneo español está representado por los estrenos de *Los intereses creados* y *La noche del sábado* de Jacinto Benavente, conocido como Premio Nobel, *Sueño de una noche de agosto* de Martínez Sierra y *Todo un hombre* de Unamuno. Por supuesto, al mismo tiempo triunfan en los escenarios de Polonia los clásicos españoles: Cervantes, Calderón y Zorrilla. Después de la II guerra mundial hasta los años setenta no existen ningunas relaciones oficiales entre Polonia y España. En este largo período no solamente la distancia geográfica aleja los dos países sino también, la política de ambos. Sin embargo, y como lo fue en otras épocas, los polacos se interesan por la tierra de Don Quijote, este personaje novelesco tan español y tan polaco. También ahora, más que en ningún momento antes, en Polonia se desarrollan los estudios hispánicos y sistemáticamente salen traducciones de la producción literaria en España de este siglo. Se publican todas las más destacadas novelas contemporáneas, algunas obras dramáticas y poéticas, pero en los escenarios polacos, a excepción del drama lorquiano, se nota una triste ausencia del teatro español del siglo XX. Lo poco que se estrena es fácil para resumir: otra vez aparece Jacinto Benavente con *Los intereses creados;* se descubre a Alejandro Casona como autor de *Los árboles mueren de pie;* Valle-Inclán —con una sóla excepción de *Divinas palabras*— no tiene suerte; Unamuno llega al teatro polaco de hoy como autor de las novelas, con éxito escenificadas, y no como dramaturgo. El drama español de la última época tuvo todavía menos representaciones: *El sueño de la razón* de Buero Vallejo, *El cuervo* de Alfonso Sastre, *El cementerio de los automóviles* de Arrabal y algunos títulos más en los teatros estudiantiles. Como veremos, en este contexto Federico García Lorca será el único dramaturgo español contemporáneo comúnmente en Polonia conocido y constantemente estrenado.

Sería imposible presentar la recepción de la obra dramática lorquiana en Polonia sin unas aclaraciones previas acerca de la situación histórico-política y social que constituye siempre un natural contexto para el desarrollo de la vida teatral y cultural de un país, pero que en nuestro caso tiene un aspecto especialmente particular. En los años 1944-1945, Polonia recuperó su independencia y después de cinco años de ocupación alemana vuelve al mapa político de Europa. Recordemos que entonces aparece con el significativo nombre de la Polonia Popular, lo cual simboliza el sistema político elegido. Polonia se convierte en un país socialista. Esto implica muchos cambios: políticos, económicos y sociales, y finalmente produce una verdadera revolución socio-cultural. Muchas veces se subraya que la Polonia Popular dio al teatro un importante papel en la construcción de las culturas socialistas. El decreto

[6] *Véase: Rafael Martínez Nadal, Cuatro lecciones sobre Federico García Lorca, Fundación Juan March, Cátedra, Madrid 1980, p. 62.*

del Comité Polaco de Liberación Nacional del 15 de septiembre de 1944, entre otras cosas, prometía la protección del Estado para el arte teatral. Junto con la reconstrucción del país y con un dinamismo extraordinario empezó a renacer la vida cultural y artística. El 9 de mayo de 1945 en Polonia funcionaban ya 16 teatros profesionales, aunque muchos edificios teatrales de la época anterior a la guerra habían desaparecido. Los mejores directores de escena conocidos ya antes de la II guerra mundial como Leon Schiller, Juliusz Osterwa, Aleksander Zelwerowicz, Iwo Gall, Edmund Wiercinski, vuelven a estrenar, a veces en condiciones más bien lamentables. En el repertorio de posguerra hay obras de toda clase: nacionales de Wojciech Boguslawski, Juliusz Slowacki, Stanislaw Wyspański, etc., y muchas de los autores extranjeros, sobre todo en Shakespeare. Aparecen en la cartelera polaca también los dramaturgos españoles: Fernando de Rojas con *La Celestina,* (1947), Calderón de la Barca con *La vida es sueño* (1947), Lope de Vega con *Fuente Ovejuna* (1948), y del siglo XX — Jacinto Benavente con *Los intereses creados* (1947). En 1948, por primera vez se estrena en Polonia la obra lorquiana. En los escenarios de Varsovia y de Tódź se puede ver *Bodas de sangre.* En el año siguiente, en 1949, se estrena también en Tódź *La casa de Bernarda Alba.*

Los dos estrenos de *Bodas de sangre,* en una bonita traducción del poeta Mieczyslaw Jastrun, fueron realizados en Teatr Placówka de Varsovia y en Teatr Wojska Polskiego de Tódź por el director de escena, Józef Wyszomirski, y escenógrafo, Zenobiusz Strzelecki. Las dos representaciones provocaron en el mismo año 1948 una discusión interesante acerca del aspecto genérico de la obra lorquiana. La hispanista Zofia Karczewska-Markiewicz, explicaba en su artículo publicado en *Rzeczpospolita*[7] que *Bodas de sangre* tenía todos los rasgos clásicos del romance español con una sola diferencia: que esta obra fue escrita en forma de drama. La misma autora analizando la obra lorquiana señaló la dramática función del «fatum» en el desarrollo de la acción trágica. En contra de esta opinión publica su artículo el crítico y escritor. Artur María Swinarski.[8] Según él, en *Bodas de sangre* no hay elementos típicos para la tragedia clásica que tradicionalmente se basa en la impotencia humana ante el Destino. Este crítico tampoco cree que *Bodas de sangre* se pueda reducir a una balada o un romance popular. En su construcción él distingue dos dramas distintos pero coexistentes: uno escrito por un dramaturgo realista y buen conocedor del arte escénico, y otro — por un poeta que se inclina hacia la poesía simbólica y de proveniencia modernista. Por otra parte el crítico y gran especialista en los temas teatrales, Wojciech Natanson, escribiendo, sobre el estreno de *Bodas de sangre* polemizó con los autores que no veían en la obra comentada nada más que un drama poético o «una bonita fábula poética». «El teatro de Lorca —decía Natanson— es poético, pero cada uno de sus dramas tiene su profundo sentido y ninguno se reduce a un simple juego de palabras».[9] Según este mismo crítico, hay algo de teatro shakespeareano en *Bodas de sangre:* una reflexión sobre ¿cómo nace la idea de matar? y ¿qué misterioso motor empuja al hombre a matar a su prójimo? Natanson señala que la maternidad y el amor apasionado son las causas del asesinato en este drama, lo cual resulta más bien exótico para el público polaco.

Igualmente exótico y por eso fascinante pareció a la crítica polaca el estreno siguiente. La representación de *La casa de Bernarda Alba* fue realizada en 1949 por el mismo director de escena, Józef Wyszomirski, y también en el escenario de Teatr Wojska Polskiego en Tódź. El montaje de *La casa de Bernarda Alba* se estrenó como trabajo de diploma con los alum-

[7] *Véase: Zofia Karczewska-Markiewicz, Krwawe gody Federica Garcii Lorci w Teatrze «Placówka». «Rzeczypospolita» 1948, n.º 256, p. 6.*

[8] *Véase: Artur María Swinarski, Federico García Lorca w «Placówce», «Odrodzenie» 1948, n.º 40, p. 6.*

[9] *Wojciech Natanson, Krwawe gody, «Nowiny literackie» 1948, n.º 42, p. 4.*

nos de la Estatal Escuela Superior de Teatro de Tódź. Según lo recuerdan las actrices, la actuación y la interpretación le costaron mucho esfuerzo, sobre todo, porque los problemas sociales y morales tratados en la obra lorquiana les resultaban ajenos. No comprendían a los protagonistas encerradas y condenadas a la soledad y la muerte. El mundo de Bernarda Alba les parecía extraño porque en su interpretación de carácter realista necesitaban compararlo con algo semejante en la realidad vivida pero esta no se lo ofrecía. La crítica recibe el estreno de *La casa de Bernarda Alba* con interés aunque con menos entusiasmo que *Bodas de sangre.*

Artur María Swinarski con su artículo *La casa de las mujeres malas,* publicado en *Odrodzenie* [10] responde a las opiniones repetidas por varios autores de que *La casa de Bernarda Alba* es un drama que condena el sistema social, entendido como la única causa de las desgracias en esta obra presentadas. Swinarski cree que pensar así significa cometer un gran error, porque no solamente el sistema puede utilizar sus fuerzas destructoras. Este, según él, es el caso de Bernarda Alba. Swinarski discute con algunos críticos que introducen en sus comentarios de *La casa de Bernarda Alba* los elementos de la ideología dominante en Polonia y limitan los valores de la obra a la crítica social, para la que confirmación encuentran en la vida de Lorca —«el poeta del pueblo»— y en sus convicciones teóricas en cuanto al arte y al pueblo. El mismo director de escena, Józef Wyszomirski, explica en un ocasión que montando *La casa de Bernarda Alba* en el año 1949, intentaba sacar lo poético y lo exótico: español y andaluz, y que no le interesaba el detalle, sino una impresión general. [11] Por eso redujo la escenografía al mínimo: un patio separado de la calle con un muro alto y gris, las mujeres esbeltas vestidas de negro, las únicas manchas claras —los blancos delantales de las criadas y una manta de lino, el blanco pelo despeinado de María Josefa, las únicas manchas de color— el vestido de rosa de Adela y un abanico de flores.

El montaje de *La casa de Bernarda Alba* gustó al público pero tuvo una vida muy corta, apenas cinco funciones. Por orden de las autoridades locales no se pudo representar más. La obra resultaba «demasiado pesimista y desmoralizadora». [12] Así empezaba la época del realismo socialista en la cultura polaca.

En lo que se refiere al teatro, la Conferencia Teatral organizada en 1949 en Obory, cerca de Varsovia, aceptó oficialmente las nuevas directrices y declaró el acuerdo con la ideología socialista. A partir de entonces, hasta 1956, es decir, hasta el cambio que se producirá con la aparición de Wladyslaw Gomulka en el escenario política de Polonia, reinará en los teatros polacos el «realismo socialista» entendido como teoría del arte.

El realismo socialista nació en Rusia en la época de la Revolución de Octubre y evolucionó más tarde teniendo entre sus principales teóricos a Máximo Gorki y a Lenin. En Polonia se lo utilizó como instrumento en la construcción del nuevo sistema político basado en la ideología marxista-leninista. El teatro, la literatura y el arte en general tenían que expresar en aquellos años de la supremacía del realismo socialista, el optimismo y el entusiasmo imprescindible en la construcción del socialismo, criticar toda la cultura burguesa, presentar al hombre en su ambiente del trabajo cotidiano, enseñar la lucha contra el enemigo del socialismo, dar la crítica del capitalismo e imperialismo occidental, etc.

Estas premisas técnicas determinaron el repertorio. En la primera mitad de los años cincuenta no solamente quedan olvidados los más destacados dramaturgos occidentales, sino

[10] *Véase: Artur María Swinarski, Dom zlych kobiet, «Odrodzenie» 1949, n.º 27, p. 6.*

[11] *Véase: Stanislawa Mrozińska, Szkola Leona Schillera, PWST 1946-1949, Ed. Ossolineum, Wroclaw 1972, p. 135-136.*

[12] *Véase: Stanislawa Mrozińska, Szkola Leona Schillera, p. 135.*

también los propios autores románticos y neorománticos, con los más eminentes poetas polacos incluidos.

Del teatro clásico extranjero se estrenó entonces muy poco, por lo tanto llaman nuestra atención los títulos de las obras españolas: *Fuente Ovejuna* y *El alcalde de Zalamea.* Dichas obras tuvieron mucho éxito porque se las consideraba como clásicas obras sobre la lucha de clases. El teatro extranjero contemporáneo fue representado sobre todo por los autores soviéticos, checos, húngaros, etc., y por muy pocos dramaturgos occidentales. En este contexto constituye una importante excepción Federico García Lorca. En el año 1950 se estrena en Poznán y en Opole *La zapatera prodigiosa,* en 1953 en Varsovia —*Doña Rosita la soltera o el Lenguaje de las flores,* en 1955 en Katowice y Jelenia Góra— otra vez *La zapatera prodigiosa.* Valga la pena comentar algunas de estas representaciones.

El primer montaje polaco de *La zapatera prodigiosa* que se realizó en 1950 en Teatr Polski de Poznań, quedó en la historia de la puesta en escena en Polonia como uno de los más destacados ejemplos del teatro poético. Wilam Horzyca, director de escena, un excelente artista de teatro, crítico y escritor, dio la representación de *La zapatera prodigiosa* en una tarde junto con *La cueva de Salamanca* de Cervantes, separando las dos funciones con un intervalo de descenso.

No extraña que Wilam Horzyca, partidario del teatro poético e íntimo desde la época anterior a la guerra, haya elegido *La zapatera prodigiosa;* sin embargo, en el contexto de la temporada 1949/1950 su estreno sorprendía con su interpretación y su decorado que subrayaron el fino carácter de la obra lorquina. Esto, desde luego, quedaba lejos de las directrices obligatorias en aquel momento. La representación pasó casi inadvertida por la crítica de 1950. La recordaron unos años más tarde los biógrafos de Horzyca.

Hacia 1955 el teatro y la crítica teatral parecen ya menos obedientes. Se acerca el esperado cambio político y el teatro lo presiente y avisa.

En 1955 en el Teatr Slaski de Kotowice, estrena *La zapatera prodigiosa* Tadeusz Kantor. El crítico y dramaturgo Waclaw Kubacki, confiesa comentando este acontecimiento que la misma obra de Lorca le parece poco atractiva, aunque reconoce que tiene la gracia y atrae al público extranjero con su aire un tanto exótico. [13] Kubacki señala que *La zapatera prodigiosa* está marcada por la tradición española y tiene algo en común con el teatro de Cervantes y Lope de Vega, une el realismo con la poesía, ofrece una anécdota muy reducida y exige al mismo tiempo mucho movimiento escénico. Según el crítico las obras de esta clase obligan a los actores a una actuación especial, más bien ajena a la costumbre polaca y necesitan una dirección muy particular. Todo esto supo conseguir Kantor como director de escena y escenógrafo al mismo tiempo. El efecto de su trabajo fue «el más bonito, el más acertado de todos que se podían ver en los últimos años». [14] A Kubacki, la representación hecha por Kantor le parece ejemplar. El decorado fue muy reducido, más bien estilizado. Se limitaba a unos elementos que tenían el carácter simbólico: tres contraventanas-típicas para las casas del Sur de España, colgados en el fondo del escenario; un par de escalones, unas sillas y el fantástico martillo que utilizaba el Zapatero. El personaje del Zapatero tenía algo de los personajes creados por Chaplin y contrastaba con la alegre y joven imagen de la guapa y enérgica Zapatera. En general, la realización escénica gustó a todo el público. Los críticos comentaban sobre todo su carácter experimental, lo cual no correspondía a las exigencias del realismo socialista. Algunos incluso preguntaron: ¿Para qué sirve todo esto? A dónde va Kantor con sus experimentos estéticos y formales? Según Zygmunt Greń, el teatro con-

[13] *Véase: Waclaw Kubacki, Czarujaca szewcowa, «Teatr» 1955, n.° 19, p. 9-10.*

[14] *Waclaw Kubacki, Czarujaca szewcowa, p. 9.*

temporáneo, aunque sea «total», aunque como el espectáculo de Kantor tenga muchos valores estéticos — ha de ser «comprometido en el sentido intelectual, filosófico y social». [15] Dos años más tarde (1957) el mismo autor recordará aquel montaje comentando el estreno de la siguiente realización de *La zapatera prodigiosa* que Kantor ha hecho con la compañía de Teatr Stary de Cracovia. El primer intento de Kantor de llevar al escenario esta «farsa violenta» el crítico arriba citado considera una equivocación, pese a sus interesantes resultados formales: el ritmo escénico, el juego de colores y formas, la actuación muy original de los actores, una sorprendente introducción de los elementos de circo y de fiesta popular, etc. Todo esto —dice Zygmunt Greń— «fue a veces bonito» pero «no provocaba ninguna reflexión más seria.» [16] La segunda prueba de Kantor de montar *La zapatera prodigiosa* —concluye el crítico— tuvo más profundidad, menos movimiento y ruido, y más momentos de reflexión sobre la condición humana. Independientemente de esta opinión, la primera puesta en escena de *La zapatera prodigiosa* realizada por Kantor está muchas veces mencionada por los especialistas polacos en la estética teatral como ejemplo del teatro vanguardista de este siglo, originalmente basado en la coexistencia de los elementos populares y los atrevidos experimentos estéticos y formales.

III La popularidad del teatro de Federico García Lorca en el contexto de algunas tendencias en el teatro nacional en Polonia

La libertad de expresión y de creación artística da en el primer período del régimen de Gomulka unos resultados extraordinarios. Los estrenos de los dramas clásicos, polacos y extranjeros, y de muchísimas obras contemporáneas de todo género y gusto, convierten el teatro en un elemento muy importante de la vida nacional y social en Polonia. Se descubre para el teatro el existencialismo de Sartre y Camus, y se lleva a los escenarios el teatro del absurdo de Beckett, Ionesco, Genet, Dürrenmatt. Se redescubren las obras de los polacos olvidados como Stanislaw Ignacy Witkiewicz, Witold Gombrowicz y otros vanguardistas de la época anterior a la II guerra mundial. Al mismo tiempo los dramaturgos nuevos como Mrozek, Rózewicz, Grochowiak despiertan un interés excepcional. Se crean los teatros experimentales de Grotowski, Kantor, Tomaszewski y Szajna y surgen unos excelentes montajes de Dejmek, Swinarski, Wajda, Jaracki, Grzegorzewski, etc.

En este ambiente nuevo y creativo Federico García Lorca encuentra su particular popularidad. Sólo entre los años 1955 y 1957 se estrenan —en los teatros profesionales— diez veces las obras lorquianas: *La casa de Bernarda Alba* —4, *La zapatera prodigiosa* —3, *Mariana Pineda* —2, *Yerma* —1, vez. al mismo tiempo, se publican los tomos de la obra poética de Lorca y salen en imprenta las traducciones de sus dramas. Esto inspira también montajes de su poesía la que a menudo se recita y canta.

En los años siguientes no disminuye el interés por el teatro de Lorca. Un poco menos estrenos de sus obras observasemos en los años setenta y ochenta, pero nunca desaparecerá su nombre de la cartelera polaca. Pese a las crisis y los siguientes cambios vividos por Polonia, (1968, 1970, 1976, 1980, 1981), que influyen evidentemente en la vida teatral polaca, la obra dramática de Lorca siempre despierta un notable interés. Aparte de los estrenos que ofrecían los teatros dramáticos desde 1948 hasta el año pasado, el espectador polaco

[15] *Zygmunt Greń, Czarujaca szewcowa, albo – dlaczego kryzys inscenizacji? «Zycie literackie» 1955, n.º 29, p. 7.*
[16] *Véase: Zygmunt Greń, Krakowskie komedie omylek, «Zycie literackie» 1957, n.º 37, p. 10.*

podía apreciar los valores del drama lorquiano en los teatros de títeres y en los teatros musicales, en los teatros de la Radio y de la Televisión Polacas. Hemos de añadir a esta lista de los teatros de distintas categorías, que se interesaron por Lorca, los teatros estudiantiles y los de aficionados.

Con solo dos excepciones, *El maleficio de la mariposa* y *Así que pasen cinco años,* todas las demás obras del teatro lorquiano, incluidas las dos obras póstumas, fueron representadas en Polonia. Según nuestros cálculos tan sólo en los teatros llamados dramáticos y sin contar los montajes emitidos por la Radio y la Televisión Polacas, [17] se han estrenado en Polonia:

—*La casa de Bernarda Alba*—20 veces; —*La zapatera prodigiosa*—19, / incluída una versión musical/, —*Bodas de sangre*—6, —*Yerma*—5, —*Mariana Pineda*—4, —*Doña Rosita la soltera*—3, —*El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*—3, —*Los títeres de cachiporra*—1 vez, —*El público*—1 vez los fragmentos y una la obra entera, —*Comedia sin título*—1 vez.

Aumenta el número de las representaciones con dos visitas de los teatros extranjeros, una de Narodní Dívadlo de Praga, con *La casa de Bernarda Alba* (1967) y otra de la Compañía de Nuria Espert con *Yerma* (1978).

En los teatros de títeres que funcionan en Polonia como estables y profesionales se han estrenado:

—*Tragicomedia de Don Cristóbal y Señá Rosita*—1 vez, —*El retablillo de Don Cristóbal*—3 veces, —*El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*—3 veces. Además había montajes basados en varias obras como, por ejemplo, *Momento de verdad*, estrenado con éxito 2 veces.

Como es de suponer se ha traducido al polaco toda la obra dramática de Lorca, aunque hasta la fecha no ha salido el teatro completo de Lorca, reunido en una edición con los comentarios críticos. La más grande colección del teatro lorquiano salió con el título *Dramaty* en 1968, editada por Wydawnictwo Literackie en Cracovia. Dicho libro incluye: *Mariana Pineda, La zapatera prodigiosa, Así que pasen cinco años, Bodas de sangre, Yerma, Doña Rosita la soltera o el Lenguaje de las flores, La casa de Bernarda Alba.* Algunos de los dramas de Lorca tienen en Polonia dos y tres traducciones distintas. Este es el caso de *La zapatera prodigiosa* (tres: de Juliusz Chodacki, Zofia Szleyen, Aleksandra Mianowska), *La casa de Bernarda Alba* (dos: de Jan Witnczakiewicz y de Zofia Bieńkowski), *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (dos: de Tadeusz Jakubowicz y Alicja Leonhard, y de Zofia Szleyen), *Teatro breve* (dos: de Teresa Wróblewska, y Zofia Szleyen), *El público* (dos: de Piotr Niklewicz, y Zofia Szleyen), *Yerma* (dos: de Zofia Szleyen, y Jaroslaw Marek Rymkiewicz). Entre los traductores polacos del teatro lorquiano se presenta como la más fiel y la más entusiasmada Zofia Szeleyen. Ella, además de las obras arriba mencionadas ha traducido al polaco *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título,* y una gran parte de la obra poética de Lorca. Esta excelente traductora publica también numerosos comentarios y ensayos acerca de la vida y la obra del poeta, y, en gran medida a ella se deben los éxitos de Lorca en Polonia.

Hablando de los éxitos del teatro lorquiano y su evidente popularidad hemos de advertir que por supuesto su teatro no es el único teatro extranjero que tanta atención llama de los artistas y del público en Polonia. Con más frecuencia aún se estrenan en los escenarios polacos las obras de Shakespeare y Molière, y vuelven a representarse muchas veces los dramas

[17] *En nuestra estadística no reunimos los datos referentes a los montajes hechos por la Radio y la Televisión Polacas porque esto exigiría unos estudios aparte. De todos modos serían bastantes estrenos más.*

de Calderón. Pero en cuanto al siglo XX el fenómeno de Lorca sólo se puede comparar con el de Chejov y Brecht.

En el reducido espacio de que disponemos no es posible dar el comentario de todos, ni siquiera de los más conocidos y acertados, montajes, si, como lo hemos señalado, eran tantos. De las estadísticas que hemos expuesto en las páginas anteriores sacamos la conclusión de que la última obra dramática de Lorca, terminada poco antes de su inesperada muerte, en 1936, es la que más veces se ha estrenado en Polonia. De las tres tragedias andaluzas solamente *La casa de Bernarda Alba* ha ganado la verdadera popularidad en los ambientes teatrales polacos. De alguna manera sorprende que lo mismo ocurra con *La zapatera prodigiosa* — «una farsa violenta». Dos obras tan diferentes en cuanto al aspecto estético y formal, y pertenecientes a dos géneros distintos resultan desde sus primeros estrenos muy atractivas como material escénico y por otra parte provocan unas discusiones apasionadas sobre los problemas morales y sociales, asimismo sobre la condición de la mujer en la sociedad moderna. El carácter poético, a saber, metafórico y simbólico de ambas permite interpretarlas de varias maneras y encontrar en Lorca «nuestro contemporáneo». Por otra parte el aire andaluz, sobre todo en caso de *La zapatera prodigiosa,* permite crear los montajes un tanto exóticos para el espectador polaco, *La casa de Bernarda Alba* ha tenido los montajes que iban hacia el teatro realista con el ambiente andaluz subrayado, poético y simbólico de carácter universal, poético y simbólico con alusiones a la realidad concreta (la época de la II guerra mundial, la realidad socio-política vivida en Polonia en un determinado momento), poético pero inclinado hacia el teatro del absurdo, etc. Cada vez que vuelven a ponerse en escena *La casa de Bernarda Alba* y *La zapatera prodigiosa* el público y la crítica preguntan por los papeles principales en estas obras, que han proporcionado mucha fama a muchas actrices polacas.

El orden en que por primera vez aparecen en los escenarios polacos las obras lorquianas: *Bodas de sangre* (1948), *La casa de Bernarda Alba* (1949), *La zapatera prodigiosa* (1950), *Doña Rosita la soltera* (1953), *Mariana Pineda* (1956), *Yerma* (1957), *El amor de don Perlimplín con Belisa en su Jardín* (1957, teatro de títeres), *El retablo de don Cristóbal* (1957, teatro de títeres), etc., y la falta de una edición del teatro completo causan en el primer período (1948/1949 - 1956/1957) de la recepción de Lorca en Polonia unos problemas que, como en parte lo hemos podido ver en las páginas anteriores, refleja la crítica. Está acompañando de costumbre todos los estrenos muestra ante el teatro de Lorca un especial interés, comparable con el que despierta en el hombre cada misterio, difícil de explicar. Muchas veces los críticos buscan en los espectáculos de obras lorquianas la confirmación de sus propias imágenes de la lejana España, reducida a Andalucía y, por otra parte, quieren comprobar cómo funcionan las ideas y convicciones de Lorca dentro de su obra dramática. A medida que fue pasando el tiempo pudo advertirse que el teatro de Federico García Lorca se defendía también sin estas comparaciones, como una propuesta estéticamente moderna e ideológicamente y filosóficamente universal. Se descrubrían también las posibilidades que este teatro misterioso y polifacético podría ofrecer a las búsquedas vanguardistas. Estas posibilidades aún aumentan con la publicación de las obras póstumas de Lorca.

Las dos obras póstumas de Federico García Lorca, editadas por primera vez en España en 1978, llaman la atención de los traductores polacos. En 1980 sale en la revista mensual de teatro *Dialog,* la traducción de Piotr Niklewicz de *El público,* acompañada por el ensayo de Rafael Martínez Nadal, y en 1982 Zofia Szleyen publica su traducción de *Comedia sin título* y de *El público* en un libro editado por Wydawnictowo Literackie en Cracovia. El montaje al que vale prestar un poco de atención fue basado en esta última versión.

El estreno de *El público* y *Comedia sin título,* llevado a cabo por Pawel Nowicki, director de Teatr Studyjny de Lódź, y es presentado por primera vez el 19 de mayo de 1984, ha sido el primero en el mundo realizado por un teatro profesional y estable. [18] Cuando todavía no se conocía la versión «depurada» de *El público,* publicada por primera vez en Oxford, en 1976, por Martínez Nadal, había algunos intentos de llevar al escenario los fragmentos de dicha obra, incluidos en las ediciones de *Obras completas* de Lorca. En 1978, junto con la aparición del libro de Nadal en España, surgen dos estrenos de *El público* en los ambientes universitarios: en la Universidad de Puerto Rico y en la Universidad de Murcia. La obra considerada por Lorca como «irrepresentable» resultó ser una propuesta interesante para el teatro hecho y presenciado por los estudiantes, y más tarde también lo resultó ser para un teatro profesional de hoy en Polonia.

En su montaje Pawel Nowicki utilizó *Comedia sin título* en la primera parte y *El publico* en la segunda, suponiendo que el concepto de la función que hubiera podido tener Lorca, habrían sido relacionadas las dos piezas, dados los temas principales, asimismo el lenguaje y los recursos por el autor utilizados. Este punto de vista no corresponde en todo con el varias veces expresado por Martínez Nadal y Marie Laffranque, quienes en *Comedia sin título* quieren ver más bien un acto de una obra grande que iba a tener mas actos. [19] Preparando el guión de su montaje Pawel Nowicki estudió todas las similitudes que llaman la atención en las obras y las expuso luego en la puesta en escena ofreciendo finalmente un espectáculo coherente y bien estructurado. En ambas obras, aunque las separa el transcurso de seis años *(El público* fue escrito hacia 1930-1931; *Comedia sin título* en 1936), Lorca sitúa la acción en el teatro. En ambas aparece el teatro como tema y a la vez protagonista, y en ambas, aunque con diferencia enfoque, vuelve a ser tratado el tema del motor y de la muerte y se habla sobre la revolución.

Lo anunciado, lo simplemente marcado en la *Comedia sin título,* en *El público* sigue no sólamente presente sino desarrollado y repetido. Hay representaciones de metáforas e imágenes, de frases y preguntas, de situaciones y personajes. Esto aprovecha Pawel Nowicki para crear un espectáculo poético. Esta impresión de que se trata de un excelente poema escénico subraya la constante presencia de la música que interviene, cuando termina una escena o se cierra un cuadro y el escenario queda vacío y oscuro. La música, en la que se destaca siempre el sonido del contrabajo marca los momentos de melancolía y reflexión separando así los sucesos escénicos.

La escenografía, en el sentido tradicional, no existe en este montaje. El escenario vacío cambia su aspecto con la aparición de los actores que constituyen el centro de este universo teatral, y se convierten en los elementos plásticos más importantes en el espacio escénico. Como recursos escenográficos utiliza Pawel Nowicki sobre todo luces, emplea la oscuridad en vez de telón y música para separar las escenas y construir un ambiente a ratos onírico pero sobre todo poético. El director polaco evita alusión alguna al lugar geográfico de los sucesos en el escenario representados. Lo surrealista y lo realmente posible encierra en un marco poético, con lo cual intenta decir: «Todo esto es probable, aquí y en todas partes del mundo».

El gran escenógrafo polaco Zenobiusz Strzelecki, en su libro dedicado a las tendencias escenográficas del siglo XX, intenta definir lo atractivo del teatro lorquiano, y destaca sus múltiples valores en cuanto a la estética teatral.

[18] *Véase las críticas: Urszula Aszyk. El último Lorca, privilegio polaco, «El público», Madrid 1984 / noviembre / n.º 14, p. 24-25. El teatro imposible de Federico García Lorca en escena en Polonia, «Quimera», Barcelona, / diciembre, / 1984, p. 56-59.*

[19] *Véase: Rafael Martínez Nadal, Marie Laffranque, Introducciones en: Federico García Lorca, El público y Comedia sin título, Dos obras teatrales póstumas, Ed. Seix Barral, Barcelona 1978.*

Lorca como Cocteau —resume Strzelecki— como Witkiewicz y Brecht pertenece a esta clase de dramaturgos que sin ser directores de escena influyen en el desarrollo de la puesta en escena y la escenografía a través de la misma visión (imaginación) escénica incluida en sus obras. Strzelecki ve en el teatro de Lorca sobre todo una propuesta importante para el teatro poético-realista contemporáneo. En cuanto a sus valores estéticos, este teatro poético, pero lleno de contrastes, es a la vez muy «español» y «muy universal», como los son Velázquez y Goya. «Es español —escribe Strzelecki— pero toma de España lo universal y lo eterno: el amor y el odio. Los elementos folklóricos no son necesarios en las representaciones de los dramas de Lorca como no lo son en «La maldición» de Wyspiański, no obstante debería emanar de estas obras el aire nacional y popular». [20] He aquí una de las explicaciones de el por qué Lorca está tan bien asimilado por el teatro contemporáneo polaco. Examinando, aunque superficialmente, las características del drama y del teatro nacionales en Polonia descubrimos algunos puntos comunes con el teatro lorquiano. Entre las tendencias principales en la dramaturgia polaca de este siglo destaca el drama poético que tiene sus antecedentes en la época romántica. Empezando a comienzos del siglo XX con Stanislaw Wyspiański y pasando por Jerzy Szaniawski, el más importante autor del drama poético en la época de entreguerras, hasta Grochowiak, Herbert y Rózewicz en la actualidad sigue siempre vivo el drama poético creado por los poetas que inspira los espectáculos llenos de símbolos y metáforas, y permite crear en los escenarios espacios y ambientes indefinidos y por lo tanto misteriosos. Todo esto encuentran el director de escena, el actor y el escenógrafo, y por fin también el espectador en los dramas de Lorca.

Al estudiar la evolución del teatro polaco y su actitud frente al teatro extranjero contemporáneo nos damos cuenta de una particular predilección por el drama de valores universales que a través de los símbolos y metáforas permite hablar sobre el hombre y la existencia humana vistos en el contexto de la historia y de las circunstancias que lo determinan. A este gusto por el teatro poético, simbólico y reflexivo corresponden obras de Calderón, Shakespeare, Lorca, también estrenadas en estos años en Polonia: *Divinas palabras* de Valle-Inclán, y *El sueño de la razón* de Buero Vallejo. Los espectáculos polacos basados en esta clase de dramas se aproximan por lo general a lo que un investigador y crítico, Zbigniew Osiński, denomina como «teatro mítico», por él considerado como un fenómeno particularmente polaco. [21] Sus raíces hemos de buscarlas en la época anterior a la II guerra mundial, en el teatro de Wyspiański y en los espectáculos de Leon Schiller y Wilam Horzyca. En la época presente el teatro de Jerzy Grotowski y los montajes de Jconrad Swinarski son los que mejor expresan la idea del «teatro mítico». Según Grotowski, no es posible hoy una identificación con el mito como lo fue en la antigüedad, sino un enfrentamiento con el mito. Así pues, él en sus famosos espectáculos como *El príncipe constante* o *Apocalipsis cum figuris* enfrentaba lo individual —el particular hecho histórico— con la verdad universal del mito. El «teatro mítico» utiliza símbolos con el fin artístico y el público participando en el espectáculo participa al mismo tiempo en el proceso simbólico desde la perspectiva de la experiencia actual. Es bastante frecuente que el teatro polaco del siglo XX, al menos en sus mejores creaciones, utilice los mitos nacionales y los universales para unir al público con el espectáculo a base de las experiencias comunes vividas «aquí y ahora», pero que pueden suceder «siempre y en todas partes». Esta tendencia que se observa en el teatro polaco a lo largo de todo el siglo XX hizo posible la plena asimilación del mítico (poético y simbólico) teatro lorquiano en Polonia.

Urszula Aszyk

[20] *Zenobiusz Strzelecki, Polska plastyka teatralna, Ed. Państowowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1963, p. 113.*

[21] *Véase: Zbigniew Osiński, Teatr Dionizosa, Ed. Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1972, capítulo: Współczesny polski «teatr mityczny», p. 303-336.*