

## ***Granada se desangra*, Una obra dramática inédita de Esteban Tollinchi sobre la muerte de Federico García Lorca**

Miguel Ángel Náter, Ph. D.  
Departamento de Estudios Hispánicos  
Universidad de Puerto Rico  
Correo electrónico: [altardavid@hotmail.com](mailto:altardavid@hotmail.com)

Un año después de la muerte de Esteban Tollinchi Camacho en 2005 –había nacido en Yauco, Puerto Rico, en 1932–, su albacea principal, el doctor Heber Iglesias, profesor retirado de la Universidad de Puerto Rico, me pidió que colocara un título a una obra dramática que había quedado entre los papeles del insigne profesor del Departamento de Filosofía del Recinto de Río Piedras de la Universidad de Puerto Rico y Profesor Distinguido de esa institución<sup>1</sup>. Ya yo conocía la obra, pues Tollinchi me había proporcionado una fotocopia. Acepté la encomienda, y la obra, escrita en una prosa poética al estilo de Federico García Lorca y dividida en cuatro actos terminó con el título *Granada se desangra*, frase surgida de la obra misma, especialmente de las palabras de doña Vicenta, madre del poeta y dramaturgo granadino, de cuya muerte trata la obra: “Chopin nunca sonó tan triste. Parece írsele el alma con cada nota... (En tono de censura.) Música y poesía en medio de Granada que se desangra”.

Como la obra permanece inédita, daré cuenta del texto sin indicaciones adicionales, pero quien quiera consultarla podrá ver la fotocopia que he colocado en el Seminario Federico de Onís, centro de investigaciones que dirijo. Allí permanecerá como parte de la variedad de obras inéditas y, por lo tanto, raras que posee nuestro seminario.

Esta obra dramática de Tollinchi pretende ser la puesta en escena del proceso que sufrió el autor de *Poeta en Nueva York* antes de ser asesinado. El texto mecanografiado (38 páginas 8 x 11 a espacio sencillo) lleva fecha de culminación a 16 de julio de 1965. Ya en ese momento se han escrito dos libros sobre el asesinato de García Lorca: *The Face of Spain*

---

<sup>1</sup> En la Universidad de Puerto Rico, el rango de Profesor Distinguido es el mayor de los que se otorgan a profesores que no se hayan retirado.

(1950), de Gerald Brenan, y *Ce que fut la mort de Federico García Lorca* (1951), de Claude Couffon. Ya se sabe que posteriormente las ideas y recreaciones de la muerte del poeta serán llevadas y traídas en ríos de tinta. Baste señalar los libros de Jean-Louis Schonberg, *Enfin la vérité sur la mort de Lorca*, de 1956; Marcelle Auclair, *Enfances et mort de García Lorca*, de 1968; Ian Gibson, *La represión nacionalista de Granada en 1936 y la muerte de Federico García Lorca*, de 1971<sup>2</sup>. A ellos habría que anexar los libros de José Luis Vila-San Juan, *García Lorca, asesinado: toda la verdad*, de 1975; Ian Gibson, *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*, de 1989; Gabriel Pozo Felguera, *Lorca, el último paseo*, de 2009; Miguel Caballero Pérez, *Las trece últimas horas en la vida de García Lorca*, de 2011, y Eduardo Molina Fajardo, *Los últimos días de García Lorca*, de 2011, considerado el relato más ajustado a la realidad de los hechos.

Como se ve, la bibliografía sobre la muerte de Lorca es abundante. Sin embargo, para el análisis que sigue sobre la imagen del asesinato que se presenta en la obra dramática de Tollinchi, solamente daré cuenta de la escena virtual, sin enjuiciar la fidelidad del texto a la “realidad” de esa muerte, que en aquel entonces, 1965, se presentaba como una tragedia de la izquierda frente a la dictadura y que todavía hoy está por descifrarse.

He afirmado que la obra de Tollinchi “pretende ser la puesta en escena de la muerte de Lorca”, porque nunca llegó a representarse, aun cuando Ángel Rama se la solicitó al autor para representarla en Montevideo, como el mismo Tollinchi me advirtió. Fue caso curioso, también, que Rama, promovió la publicación en Montevideo de un libro de Tollinchi sobre Thomas Mann, titulado *Demonio, arte y conciencia: Doktor Faustus de Thomas Mann* (Editorial Arca, 1970). En Puerto Rico, tampoco se llegó a representar la obra por razones de un *dramatis personae* bastante numeroso. Me interesa exponerla al público para que se conozca la obra literaria de su autor, que está compuesta, además, por una novela titulada *Auras, auroras y crepúsculos* y dos cuentos: “Primo vere” y “El hijo”. De la primera he ofrecido un análisis detallado en mi libro *La tinta roja: estudios sobre literatura de Puerto Rico* (San Juan, Tiempo Nuevo, 2018). Contrario a su obra dramática, estas narraciones vieron la luz en Alemania en 1962.

---

<sup>2</sup> Ver, José Luis Vila-San Juan, *García Lorca, asesinado: toda la verdad*. Barcelona: Planeta, 1975. 20.

Como la obra no tenía título, resulta imposible saber cómo se desarrollaría desde ese elemento de las obras –a veces tan importante– hacia su clímax y desenlace final. Tollinchi privilegia acotaciones iniciales en cada acto, bastante detalladas, al estilo del primer Manuel Méndez Ballester y de René Marqués en Puerto Rico, herederos, a su vez, igual que Gonzalo Arocho del Toro en *El desmonte*, de la obra dramática titulada *La razón ciega*, de Gustavo Jiménez Sicardó, publicada en 1945, pero escrita en 1924<sup>3</sup>. En el primer acto, la inicial acotación resulta la descripción de un espacio narrado muy difícil de llevar a la escena: “(Una sala de la Huerta del Tamarit. Un día de agosto del año 1936. Diez de la mañana. El día es claro y hace brisa...)”. Sin embargo, la próxima oración detalla con mejores indicaciones cómo debe ser la perspectiva del espacio interno de la casa donde se lleva a cabo la acción inicial: “Al fondo, tres puertas que dan a pequeños balcones de hierro. Por ellos y a la distancia, habrá de verse la ciudad de Granada, destacándose a un lado la torre de la catedral; al otro, un gran ciprés y al fondo, la Sierra Nevada”. Esa imagen de las tres puertas al fondo que dejan ver a la distancia la ciudad de Granada, con la torre de la catedral y el simbólico ciprés, adelantan el tema de la muerte y, al quedar al fondo, van dando paso al espacio escénico que se hace más íntimo para reproducir una sala de ambiente burgués provincial de la época, con decoraciones floridas y relativa riqueza. Se establece de ese modo una tensión entre el espacio exterior y la íntima escena. Daría la sensación de una mirada a través de la ventana hacia la ciudad, desde donde procederá la amenaza contra lo *idio-*, contra lo propio o peculiar, que se dilata a la conciencia de los personajes.

Tollinchi logra mediante sus diálogos un lenguaje poético que mucho tiene del teatro del mismo Federico García Lorca y, posiblemente, de Maurice Maeterlinck, de quien reseñó *El pájaro azul* en el periódico *El Mundo* el 17 de marzo de 1961 (p. 31). Las primeras frases de doña Vicenta y Concha, hermana del Poeta, exponen, al alzarse el telón, una oposición de la realidad y el ensueño, filtrado a través de la naturaleza aromática que sirve como sedativo. Sin embargo, doña Vicenta recuerda que el canto de las norias en la Vega que arde, motivo típico lorquiano para exponer la sensualidad, se ve opacado por la amenaza de la guerra civil:

---

<sup>3</sup> Me refiero al tema de la pérdida de las tierras frente a los grandes terratenientes de las centrales, aspecto que parece venirles a todos de la famosa obra del uruguayo Florencio Sánchez, titulada *Barranca abajo*.

Concha            Anoche embriagaban los jazmines y las  
                      madreselvas.  
Da. Vicenta      Todo nos hace olvidar.  
Concha            Arde la Vega. Cantan las norias.  
Da. Vicenta      Pero hay otra noria que no saca más que  
                      sangre.

La ubicación de la familia García Lorca en su propia casa no concuerda con la realidad, toda vez que Federico se encontraba, en el momento de su arresto, en casa de los Rosales. Ya se sabe de la amistad del también poeta Luis Rosales y de Federico García Lorca.

Acto seguido, la caracterización del joven Federico García Lorca como un niño comienza a preparar la atmósfera de la obra entre la inocencia y la amenaza del sistema político de la dictadura. Concha afirma lo siguiente: “Hasta él se avergüenza de la edad que tiene... Mamá, ya es hora de resignarnos a aceptar que nuestro Federico nunca será más que un niño”. Esa imagen infantil contrasta con la conciencia del Poeta del peligro que corre por ser quien es y, sobre todo, por las posibilidades de represión que ha provocado su acción rebelde y provocativa en las calles de España. Esa conciencia atenúa la paz y tranquilidad que podría tener el niño, enajenado de la realidad. Todo lo contrario. Federico está aterrado y se enclaustra en la casa en espera de alguna desgracia. Aun así, Tollinchi expone en su texto un contraste entre la imagen enajenada de Federico y la conversación de doña Vicenta y Concha, quienes se encuentran en escena, mientras el Poeta toca la música de Chopin –compositor romántico (evasivo)– en otra habitación. La música de Chopin que el Poeta ejecuta tras bastidores cobra relevancia, pues el arte romántico parecería ser la opción que tiene el poeta ante la desgracia que arropa a España durante aquel momento histórico; pero lo que más se resalta en labios de doña Vicenta es la huida del alma del Poeta en cada nota que arranca al piano: “Parece írsele el alma con cada nota...”. Parecería que se trata de Chopin, pero, en el fondo se refiere a la interpretación del Poeta. La música –igual que la poesía– expresa el sufrimiento y la entrega total del Poeta a sus causas.

La espera, actitud que lleva a la desesperación y a la desesperanza, se coloca en mayor tensión cuando suena el teléfono. Las dos mujeres dudan si deben contestar, porque posiblemente no quieran escuchar lo que presienten: el arresto de Federico. Es un detalle sumamente importante.

La llamada telefónica permite transmitir la tensión entre los espacios al espectador, tensión de las dos fuerzas políticas que controlan la atmósfera: ceditas y falangistas. Con este segundo elemento, aunado a la música del piano al fondo, Tollinchi demuestra bastante dominio sobre la manipulación de los espacios narrados, aquellos que no se presentan en la escena real, pero que intervienen en la acción. Al otro lado del teléfono se coloca la amenaza del régimen en la imaginación de las mujeres que se encuentran en escena y que repercute en la idea que va formándose el espectador de lo que irá sucediendo. Sin embargo, lo que la llamada telefónica transmite, una vez se conoce que nadie ha dicho nada a través del auricular, es mayor desolación, amenaza, sombría espera de lo peor. La ausencia de palabras o de mensaje obra sobre las mentes de la madre y la hermana de Federico, de tal manera que se alarga la desesperación, sobre todo cuando no ha sido la primera vez que sucede. Ya el día anterior a la misma hora se había recibido una llamada similar. Al volver a sonar el teléfono, dado que las mujeres no se atreven a contestar, irrumpe en escena el Poeta, quien ha dejado de tocar el piano. Así, también, ha dejado de escribir poesía y de divulgar su obra. Concha contesta la llamada telefónica, y esta vez sí hay un mensaje. Se trata de Ramón Ruiz Alonso, de la Escuadra Negra. Federico recuerda que este Ruiz Alonso es el linotipista del periódico *El Ideal*, quien había publicado el primer libro del Poeta. Federico lo recuerda como diputado de la CEDA o Confederación Española de Derechas Autónomas, coalición española de partidos católicos y de derecha durante la Segunda República.

Ante la amenaza, el Poeta intenta utilizar la poesía para levantar los ánimos de la dos mujeres, del mismo modo que la confianza en la familia más influyente de ese momento, los Rosales. La Poesía como mecanismo de elevación sobre la realidad no surte efecto ni siguiera en el mismo poeta:

A mí me acusarán de ser poeta. (Ríe). Los poetas se matan, no se les mata. Pero, vamos, alégrese, mujeres. (Va al balcón). No es un día para melancolías, cuando ríe la Vega. Asómense a este balcón y vean a mi Granada. Granada, solitaria y pura, se achica, ciñe su alma extraordinaria y no tiene más salida que su alto puesto natural de las estrellas.

(Queda un momento mirando hacia afuera, luego vuelve a entrar cabizbajo, ocultando el temor.)

La acotación ofrece al lector aquello que el actor deberá resaltar en su expresión facial y corporal, en la lentitud con que vuelva al espacio escénico desde el balcón, espacio liminal en el cual se mueve la acción, entre lo exterior que amenaza y el interior que apenas puede ofrecer una seguridad que va minándose mediante el miedo.

Para dejar de lado las grandes preocupaciones de madre y hermana –y de sí mismo–, Federico cambia la conversación y pregunta por el jardinero. Sin embargo, precisamente del espacio narrado surge la gran alarma. Dos hombre se observan –y los percibe el Poeta– en los límites del sendero. De ese modo, el espacio narrado va invadiendo la escena real con sus amenazas reales. El balcón, las puertas y ventanas de la casa serán espacios de amenaza. Así los percibe doña Vicenta: “No se asomen. [...] Y tú, Federico, sal de esa puerta. ¿Son éstos días de asomarse a los balcones?”. La remembranza de la infancia es premonición de lo que vendrá. Federico narra aquel momento en el cual un niño de nombre Amargo lo escupe en la frente. Ahora lo reconoce entre los dos hombres que se observan en el camino:

¿Recuerda usted a Amargo, madre? Yo mismo lo vi sólo una vez. Tenía ocho años. Estaba jugando en la casa de Fuentevaqueros. Se me acercó un muchacho gitano, que me miró con odio, me escupió aquí en el mmo medio de la frente y se marchó. Una voz le llamó: “Amargo, ven”. Y se fue. Y hoy, como en una visión, creí volverlo a ver.

Ante tal amenaza, doña Vicenta ordena a Jacinto, el jardinero, que asegure los portones y suelte los perros. De ese modo, las fronteras de la finca todavía ofrecen cierta protección ante la amenaza del espacio exterior contra el espacio interior de la casa, que, como en el caso de *La casa Bernarda Alba*, implica tanto el edificio como la familia en amenaza.

La imagen falsa que Federico quiere ostentar como esperanza frente a doña Vicenta llega al límite de comparar el infierno de Granada en ese momento con el infierno que expone en *Poeta en Nueva York*: “Nunca pensé que hubiera suspirado por volver a Nueva York. El infierno está ahora en

Granada”. Ese viaje de retorno a América es, en el fondo, la ilusión que no llegará, la evasión hacia un espacio libre, lejos de las ataduras de la dictadura: “Pero ya en septiembre se habrá normalizado todo y estaremos en Nueva York, después cinco días en tren por Estados Unidos, en trenes que parecen flechas de plata, Méjico, mi conferencia de Quevedo, los cañaverales de Cuba...”. La canción antillana en labios del Poeta funciona del mismo modo que la música de Chopin y la poesía en labios del personaje, como una oposición al sistema político, aun a sabiendas de su impotencia:

Cuando llegue la luna llena,  
iré a Santiago de Cuba,  
iré a Santiago  
en un coche de aguas negras.  
Iré a Santiago.  
Cantarán los techos de palmera.  
Iré a Santiago.

(Pensativo.) Concha, ¿dijiste la Escuadra Negra? ¿La Escuadra Negra?

Nótese nuevamente la oposición de la realidad y la evasión a través del arte. La Escuadra Negra, amenazante, destruye toda la magia evasiva del son antillano en labios del Poeta. El poema “Son de negros”, primero publicado con el título “Son” en el número XI de la revista *Musicalia* en 1930, musicalizado por Miguel Matamoros, y mejor conocido con el título “Iré a Santiago”, no basta para eliminar la amenaza de la realidad que desde el exterior irá introduciéndose en la casa, en la familia y en la conciencia del Poeta amenazado. Se reiteran varios trozos de poesía de Lorca en sus propios labios, interrumpidos por el crescendo del temor, del miedo que asecha al Poeta y su familia. Tal sucede con el poema titulado “Canción otoñal”:

Si me hubieran detenido, me hubieran pisoteado y me hubieran disuelto como un montón de perros apagados. Si la Muerte anda en acecho... ¿qué será de los poetas?  
(Musitando).  
Hoy siento en el corazón

un vago temblor de estrellas  
pero mi senda se pierde  
en el alma de la niebla...  
(Alegre de nuevo)... Pero no se mata a los poetas...

Se trata de la actitud de espera en que ha quedado España ante los ataques inminentes. Todos se encuentran en la misma situación de inercia; incluso, el mismo Federico sabe que su poesía en ese momento no es más que una postura inútil:

**Federico:** Y de repente no nos queda más que sentarnos a esperar. Yo finjo hacer versos, tú haces que tejes, Jacinto hace que poda los naranjos. Y en verdad todos esperamos hace dos semanas. De la noche a la mañana, nos encontramos encadenados con grilletes al piso de esta finca, la vida se ha paralizado y estamos a la merced de... ¿quién? ¿Será el general Franco? ¿Serán los republicanos? ¿Serán los fascistas y los nazis?

**Concha:** Y esa espera tú la transformas en poesía.

**Federico:** Es precisamente lo que no sé. ¿Habrá poesía en estas horas? ¿O nos estará sofocando la prosa? Hace poco, al asomarme al balcón, sentí en el aire cristalino, en el resplandor ciego del sol africano, que la Muerte aleteaba sobre Granada, que los olivares están cargados de gritos, y la poesía se heló en mi garganta.

**Concha:** Frente a la muerte, mi Federico, no se puede ser poeta... Quizás sea verdad que no pueden matar a los poetas...

**Federico:** ¡Cómo se nos filtra el miedo y la muerte hasta lo profundo del alma!

Ese estado de alerta constante se intensifica con la huida de Jacinto, el jardinero, temeroso ante la incertidumbre y la amenaza. Doña Vicenta decide que no se abrirán las puertas a nadie, como le ordena a la criada, Carmen, sobre todo en el preciso momento en que suena el timbre de la puerta principal. Vuelve a reiterarse la espera entendida como la situación crucial de los personajes en la encrucijada: "(Suena el timbre de la puerta



de abajo. La alarma se retrata en sus rostros; quedan todos inmóviles en actitud de espera. Vuelve a sonar.)”.

Si bien la acción en la escena real está centrada en lo que sucede inmediatamente, se verá interrumpida por elementos externos que proceden mediante llamadas telefónicas, timbres o cartas, que implican la amenaza de lo externo al espacio de resguardo que, por ese momento, parecería ser la casa. La carta de Margarita Xirgu vuelve sobre el asunto del viaje a América, reiterado como una forma de evasión de la realidad. Diríase que la imaginación del Poeta en su gira por México y Argentina, así como sus triunfos fuera de España, le dan un sentido completamente diferente del que tiene en su propia Granada:

**Federico:** (abriendo y leyendo la carta) Es de Margarita. El viaje sigue en pie. Quizás pueda marchar a fines de agosto. Estrenos de La Zapatera prodigiosa, Yerma y Doña Rosita la Soltera en Méjico a fines de septiembre o principios de octubre. Que salga de Granada en seguida para Madrid. Mientras más tarde, más difícil pueda resultarme. Posiblemente terminemos en Buenos Aires. Todo el mundo me espera, desean mi vuelta. No puedo defraudarla. Sin mí la jira no se podría realizar. Podría leer algunos de mis nuevos poemas en varias funciones.

Hay cierta esperanza que rodea al Poeta. La espera en otros lugares lo llena de esperanza; pero la espera en su propia tierra lo hará desesperar. La continuidad entre la frase esperanzada de Federico y la frase terrible de Concha es evidente expresión de esta situación:

**Federico:** Mañana mismo salgo de Granada. Siguen saliendo trenes...

**Concha:** Cargados de tropas.

**Federico:** Y ya en Madrid no habrá peligro. De allí en tren hasta la frontera, París.

**Concha:** Federico, tienes que enfrentarte a la situación. Esto es una guerra civil.

**Federico:** Un levantamiento que no durará más de un mes... ¿Lucharían los españoles entre ellos mismos?

Esta última pregunta de Federico lleva a la insistencia suya en querer restarle inminencia a la realidad, que Concha insiste en hacerle ver a las claras. El Poeta insiste en construir una realidad alterna que le permita escapar de la verdadera realidad de crisis. Este anhelo dejará de existir, truncado por la segunda carta que recibe, esta vez de parte de sus enemigos políticos. Hasta ese momento había evadido la posibilidad de ser perseguido. Van apareciendo ante sus ojos las razones por las cuales ha sido acusado y será apresado. Ya no se trata de ser Poeta; ahora se le tilda de inmoral e irreligioso:

**Federico:** ¡¡Yo inmoral, yo irreligioso, yo demagogo, parásito inmundado y peligroso!! ¡Madre, es a mí a quien persiguen! Porque he dicho que estoy de parte de los que padecen hambre y sed de justicia, porque me fastidia el señorito de casinos y alamedas, porque he dicho que el chino bueno está más cerca de mí que el español malo, porque hablé de la alegría que estallaría el día de la Gran Revolución.

.....

**Da. Vicenta:** Federico mío, jugaste demasiado con Granada y, lo que es peor, la escandalizaste.

**Federico:** Pero era eso lo que mi ciudad necesitaba; el escándalo. De otro modo, Granada nunca saldría del estancamiento en que se halla.

Este diálogo entre Federico y doña Vicenta deja filtrar la opinión de la madre respecto de su hijo. Ella es ejemplo de lo que la sociedad española pensaba sobre el Poeta. La actitud vanguardista de Federico se refleja en la invectiva contra Zorrilla y Villaespesa, tomados como portaestandartes de una estética caduca. Sin embargo, la incomodidad que señala doña Vicenta está más vinculada con los escándalos contra la moral, más cercanos a Oscar Wilde. Obsérvese la siguiente frase de doña Vicenta al reprocharle a su hijo: “Para eso no hacía falta ir por las calles de Granada con camisas de seda blanca y rosas rojas... A algunos les pareció indecente...”. Ese acto que doña Vicenta no aprobó nunca se le aparece a Federico como una forma de juego infantil. Se trata del espíritu lúdico de la vanguardia, cerca del estridentismo:

**Federico:** No era más que un juego. Hubiera resultado lo mismo si me hubiera vestido de indio y hubiera salido a gritar por las calles. Esta ciudad necesita de estridencias, que por lo menos pase algo nuevo... Y además hay que enseñarles a jugar. ¿qué pueblo es éste que sólo tolera jugar con la muerte?

La réplica de doña Vicenta va directa a la situación del poeta-niño que encarna Federico y que lleva al desprecio de la mayor parte de los habitantes de Granada: “Era como jugar con panteras. Podrían despacharlo diciendo que eras un niño, pero en el fondo, eso era una acusación. En el fondo no te lo han perdonado. En Granada no se le permite a un hombre ser niño”. En ese sentido, Granada se le aparece a Federico como el espacio de la pugna estética, más allá de la pugna política. La imagen del circo opuesto al palacio del arzobispo apunta a la búsqueda de lo jocoso privilegiado ante lo serio, índice de la ruptura con la tradición. De ese modo, la estética vanguardista busca el quiebre de la moral: “Sí, hay que ser serio. Y yo no sé por qué ardo en deseos de ver un circo en medio del palacio del arzobispo... Y es porque amo a Granada. Sin ella no podría vivir.” Ante esa Granada liberada que anhela el Poeta –liberada desde la perspectiva moral, religiosa–, doña Vicenta le revela la verdadera Granada, atada a los prejuicios tradicionales: “Pero esa Granada no es la Granada que te acecha... Ojalá, hijo mío, que nunca la veas cara a cara. Ojalá que nunca la puedas distinguir de tu sueño”. De ese modo, es evidente en la obra la oposición entre la realidad (política y religiosa) y la poesía.

Federico tiene aún una esperanza al pensar que las llamadas y las cartas podrían ser fruto de alguna broma de mal gusto. Considera el miedo como la razón para haber tergiversado la realidad que se les aparece como un callejón sin salidas:

El miedo nos ciega de repente y acaso se nos oculta el lado gracioso de la situación... Y además, no avisan a uno antes de atraparlo... Esto tiene que ser obra de alguien que quiso asustarnos. Nada más. (Riendo). Y en efecto lo logró. Yo, Federico García Lorca, temiendo a una carta anónima, mal redactada por cierto.

La caracterización de Federico apunta al joven indeciso que pretende ser el gran poeta de España y que considera a la oposición como lectora de su poesía. Nada más alejado de la realidad, como se lo hace notar su hermana. Su poseía no podrá salvarlo de la amenaza de Ruiz Alonso y la Escuadra Negra que lo llevará a dar su último “paseo”, como sucedió, según se deja traslucir por las palabras de Concha, con el caso de Benavente en Madrid. Federico insiste en lo pasajero de la amenaza, considerándolo todo bajo el velo de la broma, mientras su hermana intenta convencerlo de que son obvios el inminente peligro y la muerte. Sin embargo, la broma no es tal; Federico la utiliza como una forma de teatro dentro del teatro, para intentar convencer a su hermana y a su madre del gran terror en el cual se encuentran. Federico está consciente y lo deja traslucir en su actitud pensativa, sobre todo cuando se apoya en la baranda del balcón mirando hacia lo lejos, inmóvil y silencioso. Esta actitud será interpretada muy bien por doña Vicenta, quien describe en apretado párrafo toda la situación que los apesadumbra:

Ay, Concha, yo ya no puedo más. Llevo a Federico por dentro, y sé que tiene un miedo horrendo. Cada minuto nos separa más, y a pesar que gritamos en silencio, nadie puede hacer nada por nadie. En estos momentos estamos solos, solos, ¡quién sabe si hoy es el último día que aquí le queda!

En entonces cuando piensan en solicitar refugio de los Rosales, precisamente en el momento en que irrumpen dos miembros de la Guardia Civil, quienes acuden con órdenes de revisar la casa. Ante esta irrupción, el Federico niño y juguetero da paso al Federico valiente, que se enfrenta a los enviados de Ruiz Alonso. Sin embargo, tampoco puede impedir que el allanamiento se realice. Uno de esos miembros de la Guardia Civil es Amargo, el niño que había escupido a Federico en su infancia. Es quien trata al Poeta como a un niño y lo abofetea. Salidos de escena, quedan Concha, doña Vicenta y Federico, anonadado éste en el balcón, mirando a la distancia, mientras la hermana lo incita a llamar a Luis Rosales para pedirle refugio y ayuda. Al no hacerlo Federico, Concha realiza la llamada y pauta una cita urgente. Cae el telón con la desesperación de los tres personajes y una acotación en la cual se resalta el mediodía candente sobre Granada, emblema de la situación agónica del Poeta y de su familia.

El acto segundo se ubica ya en la casa de los Rosales, específicamente el día 18 de agosto de 1936 en la tarde. Al alzarse el telón, Federico vuelve a presentarse en su aspecto infantil, esta vez en abierto juego con Carlitos, el hijo de doña Luisa Camacho. Se establece entre la escena con el niño el evidente contraste entre la inocencia y la inminencia de la amenaza que se cierne sobre Federico. Se insiste en la impotencia del poeta frente al sistema opresor, especialmente cuando no logra avanzar sobre sus papeles de *La casa de Bernarda Alba*. Vuelve a reiterarse América como espacio de la libertad en huida desde Granada. Afirma Federico lo siguiente: “por un momento creí que terminaría la revisión de Bernarda Alba, que comenzaría mi *Jardín de sonetos*, pero, vea usted, en diez días no he hecho más que leer a Berceo, los periódicos, escuchar la radio y soñar con América”. Una vez Luis Rosales ha salido de la casa, la escena segunda ostenta una acotación larga en la cual se acumulan movimientos súbitos en el momento en que irrumpen en la casa Ruiz Alonso y cuatro guardias civiles que viene a buscar a Federico. Ágil es el movimiento de pasos de la criada y su voz en el espacio narrado, en el piso primero, que acompañan el silencio de Federico y doña Luisa en el escenario. Tollinchi logra el mayor dramatismo sin palabras, solamente con movimientos de pasos y culatazos sobre la puerta, que amenazan mientras los personajes ante el público expresan su desesperación mediante la mirada y el intento infructuoso de Federico por escapar. Una vez los guardias irrumpen en la escena, el diálogo entre Ruiz Alonso y Federico remata en lo inevitable de la captura. Se resalta una imagen negativa del poeta, aclamado por el público en España y América, pero cobarde ante la amenaza del arresto. En la conversación entre Ruiz Alonso y Federico se relaciona la poesía con la amenaza hacia la España de Franco. Afirma Ruiz Alonso lo siguiente:

Yo maldigo la hora en que contribuí a propagar su obra. Usted ha deshecho lo que se llamaba poesía. La ha abierto a toda suerte de indecencias, de irreverencias, de inmoralidades. Su poesía va en contra de la moral, de la religión. Sus conferencias de prensa no son más que llamados a la demagogia. Usted es un peligro para España, a la imagen de España en el mundo entero, señor García Lorca.

Es obvio en estas palabras que Ruiz Alonso reconoce su vínculo con el joven poeta de dieciocho años a quien había ayudado a publicar su primer libro. El éxito de Lorca va unido a la denigración de España, según Ruiz Alonso. La poesía y el poeta se definen en oposición al sistema político imperante. De ahí, la razón para el final arresto de Federico. Cierra el acto segundo con la salida del poeta de la casa de los Rosales y vuelve, como serpiente que se muerde la cola, sobre la inocencia de Carlitos, quien invita a Federico para que vuelva a las nueve para jugar, como le había prometido.

El tercer acto se desarrolla en una sala del Gobierno Civil. Se destaca entre los mobiliarios el escritorio del gobernador Valdés Leal, elevado entre los demás muebles, como emblema del poder político. La conversación revela un valor supuestamente ético que enjuicia la obra poética a partir de la actitud del poeta en sus dedicatorias a los miembros de la Guardia Civil. Los responsables de las acusaciones se escudan tras el anonimato. Ni siquiera Valdés Leal conoce cómo funciona el sistema, con lo cual se aparece en escena como otro monigote de una fuerza superior. Ni siquiera los Rosales se describen como la familia acaudalada, y Pepe Rosales, jefe supremo de la Falange en Granada, como los describe Federico, es capaz de evitar el arresto y el enjuiciamiento del poeta. En las palabras de Valdés se explica abiertamente la situación:

Aquí nadie responde de nadie a nadie. ¿Quién respondió de la muerte de Campins? ¿Quién responderá de la mía? ¿De los miles que morirán en Madrid y Barcelona? ¿Quién responderá ante los Rosales? Una vez entró usted aquí, ya ha caído dentro de la maquinaria fatídica que yo muevo porque estoy impulsado a la vez por una superior. No me pregunte usted quién es el motor supremo; no lo sé. Si lo supiera, acaso no estaría aquí. No me pregunte por qué hago lo que hago. Tampoco lo sé. Usted me ha sido entregado. Yo tengo que decidir su suerte porque ellos ya han decidido el porqué, el cómo y el cuándo.

Esta conversación entre Federico y Valdés presenta el gran tema de la obra, más allá de la muerte del poeta. Las afirmaciones de Valdés ante los cuestionamientos de Federico respecto de su inocencia captan el estado *de*

yecto en que se encuentran tanto los inocentes como los culpables. Ambos son víctimas del sistema: “Pasaremos usted y yo, y sólo quedará la gloria de la máquina, del funcionamiento, de la administración. Es un mundo ciego, indiferente, yerto...”. La situación llega a describirse como un espacio infernal en el cual unos y otros se cuestionan y se matan sin saber la razón. Por eso la oscuridad es la característica principal del momento. Afirma Valdés: “Oscuro, oscuro como el infierno”. La pugna entre el arte (ideal) y la realidad queda patente en la conversación. La Poesía nada puede ante la crudeza del destino:

Federico: ¿Qué es del hombre que no protesta, que no clama justicia? Valdés Leal, ése no es mundo para hombres. Es el mundo inerte de la materia, del demonio. No es el mundo de los poetas.

Valdés: Pero el mundo no es de los poetas, García Lorca. El mundo se traga y tragará siempre a los poetas.

Federico: No es verdad. Miente. Miente. Mientras haya hombre, habrá luz, habrá canción. En cada poema hay un amanecer, hay un vislumbre. Yo no persigo más que esa aurora... ¿qué hago en estas tinieblas?

Valdés: Aurora que nunca verá nacer el sol... Todos los poetas mueren al amanecer... Detrás está la noche que no llega...

Federico: (olvidándose un momento de sí): ¡Noche temida y soñada que me hieres ya de lejos con larguísimas espadas.

Valdés: pero que está siempre al acecho. No, García Lorca, el mundo no es de vosotros, sino de aquellos que no entienden, de aquellos que pueden vivir en las cavernas y ajustarse a sus dominios.

Se trata de lo trágico del poeta atrapado en las madejas del destino, en la pugna de los contrarios que definen la vida. Las imágenes poéticas que trabaja Tollinchi en el diálogo principal entre Federico y Valdés resalta animales alados, vinculados con lo ideal, mientras las palabras de Valdés insisten en la exposición del esplín, del hastío irremediable:

- Federico: ¿Tenéis envidia de las luciérnagas?
- Valdés: La luz brilla porque la tiniebla se lo permite...  
Elas también se apagan.
- Federico: No vine aquí de mi voluntad. No envidio, no busco este mundo.
- Valdés: Otros te han empujado a él
- Federico: No me ha sucedido.
- Valdés: Da lo mismo.
- Federico: Tengo derecho a volver arriba. Déjame salir.
- Valdés: ¿No cortejaste la noche toda la vida? ¿No te está mirando la muerte desde las torres de Córdoba?  
No te conoce el toro ni la higuera,  
ni caballos ni hormigas de tu casa.  
No te conoce el niño ni la tarde  
porque te has muerto para siempre.
- Federico: No le conoce nadie. No. Pero yo le canto.  
Yo canto para luego su perfil y su gracia.  
No, no me puedes acusar de haberla cortejado,  
yo que he temblado cuando la he oído deslizarse  
por entre el tranquilo verdor de las cosas, yo que  
conozco su agonía, yo que quiero los balcones  
abiertos y ver al niño que come naranjas, y ver al  
segador que siega el trigo.
- Valdés: La oscuridad te fascinó de lejos. ¿No cantaste al  
olvido, a la renunciación, a la oscura esperanza?
- Federico: No, no. Estuve transido de amor, de sociedad,  
de cosas feas, siempre tuve y seguí mi norma de  
alegría a toda costa. No quiero que me venzan.  
No me dejaré vencer.

Sin embargo, toda esta fortaleza de espíritu que la poesía permite sobre el papel no logra salvar al ser humano de carne y hueso que se llama Federico García Lorca, quien llega a la súplica por su vida, por seguir existiendo rodeado de sus familiares y de sus amigos. Es un Federico real, débil ante el poder político que lo amenaza; temeroso de la muerte y del abismo, de la ausencia de lo cotidiano:



Valdés: ¿Y al abismo y a lo turbio?

Federico: Le temo, siempre le he temido. Nunca me dejé fascinar por los grandes espejos oscuros. Le temo al abismo en la realidad de mi vida. Le temo al abismo en el amor, en el encuentro cotidiano con los demás.

*Granada se desangra* presenta una pugna en relación con la imagen del poeta. ¿El poeta “nace” o “se hace”? ¿El poeta es luchador comprometido o es un ser etéreo atado a la torre de marfil? La imagen que privilegia Valdés es la del poeta rebelde, vanguardista, bohemio, inmoral, el poeta maldito. Federico, en esta obra de Tollinchi, opta por una imagen del poeta inocente, nacido para fijarse en las cosas bellas y gozar de su hermosura:

Valdés: ¿Eres tú el poeta de España? ¿Eres tú la luciérnaga que ha recorrido los cielos de Europa y América deslumbrando a todos los que te oyen? ¿Eres tú quien le has sacado sombra a los que te rodean?

Federico: ¿Lo dices por ti mismo o te lo han dicho otros?

Valdés: ¿Soy yo acaso poeta? Te han entregado a mí. ¿Qué has hecho?

Federico: Nada he hecho. No *quise* ser poeta. Ni siquiera publico mis poemas. No me propuse brillar, pero el canto salía sin querer de mis labios. No quise opacar a otros, ¿de qué me culpas?

Valdés: Luego, ¿eres tú el poeta?

Federico: Tú dices que soy el poeta. Para esto he nacido y para esto he venido al mundo: para percibir la frescura de los juncos que se mecen en “ninguna parte”. Para sentir el diálogo de los insectos bajo las ramas increíbles. Para penetrar la música de la corriente de la savia en el silencio oscuro de los grandes troncos. Para comprender aquello que habla al corazón de la belleza.

Sin embargo, esta imagen ideal del poeta se metamorfosea en la del poeta incomprendido, que Valdés opone como una oscuridad que se impone a la luminosidad de las palabras de Federico. Es la pugna de la Belleza frente a lo grotesco. Solamente aquellos que pertenecen a la Belleza entenderán al poeta. Son palabras de Federico.

En ese instante, el teatro quedará completamente a oscuras. Luego lentamente irán encendiéndose dos focos: uno apuntará hacia el escenario, donde aparecerá el cadáver de Federico cubierto con una manta y un velón encendido en la cabecera. El otro foco iluminará a la derecha del escenario a un periodista vestido de blanco, quien se dirige al cadáver del poeta. Después de su parlamento, se apagará el foco que lo ilumina y se encenderá otro que, a su vez, iluminará al personaje llamado Linceo de la Pena, vestido con capa negra, quien dirige otro parlamento laudatorio al poeta muerto. Cuando termina, suena un malletazo y entre el público se escucha el grito de “Infamia”. Se apaga el foco que lo iluminaba y se enciende otro que iluminará al Amigo, quien arremete contra los anteriores en defensa del poeta que esculpió los *Sonetos del amor oscuro*. Después del parlamento del Amigo, Federico va irguiéndose en el escenario. Se apaga el foco que iluminaba al Amigo y regresa la iluminación que se había interrumpido después de la conversación entre Federico y Valdés. Estos vuelven a aparecer en escena en la posición en que habían quedado, continuando la conversación que tenían. Federico será enviado con un guardia a Viznar esa noche y entregado a la custodia del capitán Nestares. La desesperación total se compara con un grito, una serie de gritos: la vida es un grito que nadie escucha.

En el acto cuarto y final, que se desarrolla en una sala del piso de La Colonia, villa a las afueras de Viznar, cuartel general de la Falange, la escena inicial presenta la interpretación de la “Canción del Jinete”, que irrumpe precedida por un “Ayyyyy” y el taconeo y las palmadas del cante jondo. Compite con los ruidos de una algazara orgiástica que se desarrolla en el piso de arriba, mientras los prisioneros, incluso Federico, esperan. Una vez culmina la canción, entran los soldados de Nestares, quienes despojan a Federico de lo único que posee: su pluma de escribir (de oro) y una medalla, también de oro, premio recibido en Cuba. Habrá un momento en que Federico intente escapar, pero será aplacado súbitamente por los guardias. Nestares mandará hacer una corona de laureles para el “poeta” y lo obligarán a recitar los versos de *La casada infiel*. Sin embar-

go, se niega. Será coronado y golpeado y herido en el costado –como un nuevo Cristo–. Entre los esbirros de Nestares estará Amargo, aquel niño de la infancia, quien se compadecerá de Federico y juntos recordarán el pasado. Sin embargo, ya es tarde y la sentencia continúa. Los prisioneros continúan saliendo y vuelve a escucharse la algazara orgiástica del piso de arriba, las coplas del cante jondo, los pianos que anuncian la muerte. Termina la obra con las descargas del fusilamiento y el grito desgarrador de la Voz de la Madre en la oscuridad quien llama “¡Federico!”, cayendo el telón lentamente.

Esta obra inédita de Esteban Tollinchi capta la desesperación no solo de Federico García Lorca ante su injusta muerte, sino la belleza de su poesía, como un zafiro en medio del lodo; la impotencia del ser humano ante la tiranía del sistema político; la pugna del “amor oscuro” frente a la hipocresía de la religión y de la moral. La tragedia del poeta estriba en su impotencia, en la incapacidad para transformar el mundo y su realidad crasa; la impotencia de la imaginación en un mundo gobernado por la crueldad y el odio.