

---

**El estereotipo cultural y el espectáculo televisivo.  
Representaciones de la figura de Federico García Lorca en  
producciones audiovisuales exhibidas en televisiones españolas**

Alejandro Jerez Zambrana

---

La televisión pública, sobre todo en el contexto europeo, tiene una marcada finalidad social en sus inicios y apuesta prioritariamente porque sus contenidos estén orientados a formar e informar a los ciudadanos. Por este motivo, el documental, que se había desarrollado con fines didácticos, tantas veces confundidos con lo propagandístico, será rescatado por unos entes públicos televisivos para cumplir con una de las finalidades que se les presuponían, la de formar. El volumen mayoritario de producciones de este tipo difundido por las televisiones ha posibilitado que esta finalidad sea la que más consenso suscita en lo referido al documental<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Autores como Barroso han destacado que la divulgación del conocimiento en el medio televisivo está directamente relacionada con el género documental *in* J. Barroso, *La realización de los géneros televisivos*, Madrid, Síntesis, 1996, p. 501.

Las manifestaciones contemporáneas derivadas de este género aúnan la ficción con la no-ficción contribuyendo al surgimiento de nuevos formatos perfectamente insertables en un medio de consumo masivo como es la televisión. Estos formatos denominados de telerrealidad<sup>2</sup> son los que ocupan de manera mayoritaria las programaciones de canales públicos y privados. Además, hay que tener en cuenta que, en el nuevo contexto ultra competitivo que caracteriza a la industria audiovisual a partir de los años noventa, la función del entretenimiento se ha convertido en la primordial en las programaciones, centradas en atraer al mayor número de espectadores posible y fidelizarlos al máximo. Por esta causa,

[...] incluso el discurso informativo referido a temas históricos suele definirse por una tensión dramática y emotiva [...] Si los testimonios de los protagonistas o historiadores incluidos resultan más banales o sensacionalistas que demostrativos, y a eso se suma un uso impropio y poco cuidadoso de los recursos de lenguaje audiovisual, la tendencia a la dramatización de los acontecimientos deriva en melodrama y la reconstrucción de época en anacronismo<sup>3</sup>.

A este proceso se une la homogeneización de contenidos, cada vez más presente en el proceso actual de globalización mediática. Y la consecuencia es que la construcción cultural derivada del medio televisivo cada vez tiene más que ver con lo transnacional. Sin embargo, las formas de representación propias del documental clásico todavía están presentes en las televisiones, aunque sea en espacios minoritarios en comparación con los formatos factuales de carácter popular. Por la importancia que han ejercido y siguen ejerciendo en la transmisión de valores culturales entre un público masivo, los documentales televisivos de

---

<sup>2</sup> A. Hill, *Restyling factual TV: audiences and news, documentary and reality genres*. London, Routledge, 2007.

<sup>3</sup> I. Sánchez Alarcón, «El documental histórico y los recursos de la ficción» in I. Sánchez Alarcón y M. Díaz Estévez, *Doc21. Panorama del reciente cine documental en España*, Girona, Luces de Gálibo, 2009, p. 95.

intención didáctica pueden seguir siendo considerados un referente significativo para conocer una cultura nacional determinada.

Con este punto de partida, para este trabajo se han elegido dos producciones documentales, *Lorca, así que pasen cien años* (José Luis López-Linares y Javier Rioyo, 1998) y *Lorca, el mar deja de moverse* (Emilio Ruiz Barrachina, 2006), y otra producción audiovisual que usa este género como referente esencial, aunque tiene importantes componentes de ficción, *El balcón abierto* (Jaime Camino, 1984). Teniendo en cuenta el análisis de los recursos narrativos y estilísticos de tres títulos pertenecientes a tres décadas diferentes, podrá constatarse si la representación del tema objeto de estudio ha sufrido modificaciones.

De hecho, el trabajo se ha centrado en la representación de la que ha sido objeto la figura de Federico García Lorca en estas producciones audiovisuales difundidas en el medio televisivo. La elección de este autor como referente del análisis está justificada por el alto grado de conocimiento de su obra, tanto en España como fuera de ella. Hay que tener en cuenta que este hecho, además de por la calidad en su producción literaria, está motivado por la singularidad de sus circunstancias vitales.

Las peculiaridades de la vida de Lorca, sobre todo en lo relativo a su homosexualidad, a sus simpatías políticas y a los acontecimientos que rodearon su desaparición, lo convierten a partir de la Guerra Civil en una figura óptima para su asimilación como héroe y tipo televisivo, si se sigue, por ejemplo, la propuesta de Christopher Vogler<sup>4</sup>, que desarrolla los rasgos a los que deben ajustarse los personajes de una narración audiovisual bien construida siguiendo los planteamientos del mitólogo estadounidense Joseph Campbell<sup>5</sup>. De hecho, el poeta granadino es un personaje excepcional que vive unas circunstancias poco convencionales y un final terrible y azaroso (el viaje a Granada que terminó con su

---

<sup>4</sup> C. Vogler, *El viaje del escritor*, Ediciones Robinbook, 2002.

<sup>5</sup> J. Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México D. F., Fondo de Cultura Económica de España, 1992.

asesinato no estaba planeado) que lo convierten tanto a él como a su historia en ejes adecuados para un esquema narrativo de dimensiones muy cercanas a lo mítico. Incluso el hecho de que los restos mortales de Lorca nunca llegaran a encontrarse contribuye también a convertirlo en el perfecto héroe trágico.

Son estos motivos los que mejor definen a Lorca como un personaje claramente en sintonía con lo espectacular, que es el elemento definitorio del medio elegido para el análisis. Dicho de otra manera, de no haber sido un personaje real, Federico podría haber sido inventado como protagonista de una serie de ficción muy atractiva para un público masivo.

El caso es que, en el caso del poeta granadino y de manera genérica, siguiendo la estela del cine, la televisión recurre a los grandes estereotipos universales presentes en la narrativa clásica para incrementar su impacto en la mentalidad colectiva. Además de lo ya dicho en torno a la figura de Lorca para entender el porqué de su conversión en estereotipo, es importante tener en cuenta que la estructuración de un relato en torno a un héroe permite, tanto en la ficción como en el documental, que el espectador televisivo se identifique y acceda a la historia a través del punto de vista de este personaje, eje central de la narración.

Con planteamientos cercanos a Vogler, aunque marcados por las especificidades de la producción audiovisual reciente y del medio televisivo, autores como Aida Vallejo afirman que la construcción de un héroe como «tipo» sería el resultado del acuerdo tácito entre el espectador y el creador. Este pacto consiste en que el espectador dé por hecho que el actor social elegido para el documental funciona, es decir, es representativo para crear el efecto deseado. Al mismo tiempo, señala la autora que la construcción de un héroe permite que se dé una determinada posición ideológica intrínseca al discurso y, por ende, que la posición ideológica contraria sea la del antihéroe<sup>6</sup>. Cuando, además, el héroe en

---

<sup>6</sup> A. Vallejo, «Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental», *Revista de historia del cine*, 2008, (nº 27), p. 85.

cuestión ya no está, el impacto de su figura en el público es mayor por la intensificación de los componentes míticos que la definen y, para compensar esa ausencia, el documental se sirve del discurso oral de todos los que lo conocieron<sup>7</sup>. En las páginas que siguen tendremos ocasión de mostrar que todas estas condiciones las cumple la figura de Lorca.

Las tres producciones tenidas en cuenta para este trabajo se difunden a través de canales diferentes. *El balcón abierto* es una producción de TVE que se proyecta en televisión y también se programa con desigual acogida en festivales cinematográficos nacionales e internacionales<sup>8</sup>. *Así que pasen cien años* es financiado por CANAL + España, que también la estrena, y *Lorca, el mar deja de moverse* cuenta con ocho televisiones autonómicas para su producción y difusión, distribuyéndose también tanto en salas de cine como en formato DVD.

No existe pues homogeneidad en sus formas de exhibición. Sin embargo, el que se trate de productos estrenados en televisión, en cine o en ambos medios es accesorio porque, exceptuando las producciones que responden a una concepción independiente, como, por ejemplo, las cercanas a los planteamientos del videoarte, los títulos de no ficción que se producen en España tienen una gran dependencia del medio televisivo. De hecho, un gran número de este tipo de productos audiovisuales no podrían llevarse a cabo sin la participación financiera de los entes televisivos<sup>9</sup>. No se debe olvidar que mientras que para los largometrajes de ficción la televisión es sólo una de sus vías de difusión, sobre todo para los

---

<sup>7</sup> J. P. Colleyn, *Le regard documentaire*. Centre Georges Pompidou, 1993, p.105.

<sup>8</sup> La película recibe el Gran Premio en el Festival de Cine de Río de Janeiro en 1984 y, sin embargo tuvo una acogida fría entre el público del Festival de Cine Iberoamericano de Huelva ese mismo año. A. Manfredi, «Decepciona en Huelva *El balcón abierto*, de Camino», en *El País*, 03 de diciembre, 1984.

<sup>9</sup> Para ser más concreto, según Díaz Estévez, entre 2000 y 2008 se estrenaron en España más de doscientos largometrajes documentales de producción nacional de los que prácticamente un cincuenta por ciento obtuvo algún tipo de financiación por parte al menos de un canal de televisión. M. Díaz Estévez, «*Balseros* (Carles Bosch/Josép Maria Domènech, 2002), «Efectos de la sinergia entre cine y televisión en los documentales españoles recientes» in I. Sánchez Alarcón & M. Díaz Estévez (coords.), *Doc21. Panorama del reciente cine documental en España*, Girona, Luces de Gálibo, 2009, p. 115.

documentales más comerciales es casi la única posible y, desde luego, la que más contribuye a conseguir su rentabilidad.

*El balcón abierto* se sirve del recurso narrativo del cine dentro del cine para introducir al autor y posteriormente presentar su obra. Esto se consigue a través de una trama donde diferentes personajes conocidos de la producción lorquiana interactúan entre sí para ilustrar la vida del poeta mediante fragmentos de su universo literario. Mezcla de ficción y realidad, se posiciona lejos del planteamiento de las otras dos películas, donde predomina el estilo interactivo propio del documental basado en entrevistas y testimonios. Esta última es un tipo de estrategia narrativa frecuente en las producciones audiovisuales de no ficción donde no es posible filmar al personaje central y que, por tanto, eligen recurrir al testimonio de quienes lo conocieron o tuvieron algún tipo de vínculo con él<sup>10</sup>.

La investigación tratará de verificar si efectivamente los títulos analizados se han centrado en la obra del poeta, cumpliendo así un fin didáctico o si, por el contrario, han profundizado en cuestiones ajenas a su producción literaria. Su condición de homosexual y su muerte a comienzos de la Guerra Civil Española convierten a Lorca en un personaje condenado por el Franquismo y, como consecuencia, en un icono del antifascismo de forma especialmente marcada en la Transición y ya con menor intensidad en décadas posteriores, en las que el clima de implicación política existente en la sociedad española se va diluyendo. Son circunstancias singulares, pues, para atraer la atención del espectador pero que, según el planteamiento que se les imprima, pueden alejar cualquier producción audiovisual de un fin puramente divulgativo.

Uno de los objetivos es analizar el grado de aparición de pautas informativas tradicionalmente asociadas a la televisión como divulgadora de conocimiento en las películas propuestas para análisis. Además, se pretenden estudiar las

---

<sup>10</sup>A. Vallejo, «Protagonistas de lo real. La construcción de personajes en el cine documental», *Revista de historia del cine*, 2008, (nº 27), p. 78

coincidencias de Lorca con el héroe, teniendo en cuenta en qué medida su personaje aparece construido según los parámetros establecidos por Vogler<sup>11</sup>. Para ello, será necesario tener en cuenta la existencia los recursos estilísticos en el plano narrativo y al mismo tiempo en el plano estrictamente formal de las películas, pues éstos condicionarán la impresión que de los hechos reciban los espectadores.

En definitiva, este trabajo pretende interrelacionar pautas discursivas próximas al documental en diferente grado con el fin de distinguir en qué medida esta fórmula audiovisual contribuye o no a una representación de una figura propia de la cultura española, en la que además confluyen matices autobiográficos muy particulares: Federico García Lorca.

### I. Federico García Lorca, el héroe maldito

Ian Gibson es el autor que más ha redundado en el análisis de la biografía del poeta con más de una docena de títulos publicados<sup>12</sup>. Una de las obras del hispanista, *Lorca y el mundo gay. Caballo azul de mi locura*, es publicada por la editorial Planeta en marzo de 2009. El lema que aparece en la portada del volumen es: «El drama del gran poeta del amor oscuro enfrentado a una sociedad machista e intolerante.» El ejemplo resulta sumamente significativo de los elementos asociados a la representación del escritor nacido en Granada. Se pretende atraer al lector para que consuma el libro en lugar de otros dirigidos a un mercado similar con el recurso de identificar a Lorca como un mártir.

Además del ejemplo anteriormente expuesto, otros vehículos culturales han contribuido a esta particular construcción del personaje. En lo referido a los medios audiovisuales, las dos últimas ficciones producidas en España y centradas de manera exclusiva en Lorca son el largometraje *Muerte en Granada* (Marcos

---

<sup>11</sup> C. Vogler, *El viaje del escritor, op. cit.*, pp. 64-76.

<sup>12</sup> Según la base de datos extraídos del ISBN, Gibson ha publicado quince títulos relativos a la figura del poeta de Fuentevaqueros. Información disponible en la web del Ministerio de Cultura: <http://mcu.es> (Fecha de consulta: 16-09-2012).

Zurinaga, 1996) y la miniserie de televisión dirigida por Juan Antonio Bardem en 1988: *Lorca, muerte de un poeta*. En ambos casos, los patrones de representación son similares en cuanto al reflejo de un personaje caracterizado a través de una evolución vital en la que se destacan, sobre todo, las circunstancias que más llamativas pueden resultar al público.

Los acontecimientos nunca demostrados que llevaron a su desaparición y muerte son el eje de la narración e incluso determinan el título de ambas producciones. Estos acontecimientos se falsean con la intención de acentuar el dramatismo buscado. En *Muerte en Granada*, por ejemplo, el protagonista, interpretado por Andy García, recita un extracto del *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* mientras está en la prisión desde donde algunos miembros de Falange lo van a conducir al barranco de Víznar en el que, supuestamente, es asesinado. A esta falta de rigor histórico, paradójica, pues el guionista de esta película es el ya antes mencionado Ian Gibson, se une la pretensión manifiesta de suscitar la empatía del espectador a través del recurso a algunos de los versos más conocidos del poeta en un escenario al que no pueden asociarse de manera constatable.

En *Lorca, muerte de un poeta*, la sucesión de hechos en torno a la noche de la muerte de García Lorca es también central. Pero además, se hace énfasis en otros episodios llamativos como su supuesta relación sexual con Salvador Dalí o sus diferencias con el cineasta Luis Buñuel.

En ambas producciones audiovisuales, su obra, en definitiva, queda relegada a un segundo plano, y solamente aparece reflejada en algunas escenas con una carga narrativa secundaria. Por poner un caso, en la serie dirigida por Bardem, puede verse a un Lorca en su época de la Residencia de Estudiantes leyendo en público partes de sus piezas teatrales más célebres.

La estructura de producción de los dos ejemplos citados también pone de relevancia que están concebidos para un público masivo. En ambos, se opta por la



financiación conjunta con empresas de otros países, se rueda en inglés y se elige como protagonistas a actores anglosajones o, el caso de Andy García, a un intérprete latino muy conocido en la industria de Hollywood.

En una nueva versión de la relación triangular entre Lorca, Buñuel y Dalí, se ha seguido apostando por un modelo de producción parecido. Se trata de *Little Ashes* (Paul Morrison, 2008) donde el poeta de Granada es representado por otro joven actor del Hollywood conocido por su participación en superproducciones: Robert Pattinson

En cualquier tipo de mensaje de índole cultural, pues, el personaje objeto de este análisis aparece tratado a través de pautas de representación casi miméticas entre sí, en las que el elemento más presente es un dramatismo exacerbado. Todos los ejemplos mencionados están concebidos para un público mayoritario, lo que puede servir para justificar el uso de este tipo de referentes temáticos de un carácter más sensacional. Sin embargo, el resultado final acaba siendo un proceso de mistificación de la figura de Lorca. En el próximo apartado, evaluaremos hasta qué punto los títulos elegidos para este trabajo resultan o no ser deudores de un planteamiento similar a los ejemplos literarios o de ficción audiovisual analizados arriba.

## **II. Vida, obra y muerte de Federico García Lorca y elementos eje de su estructuración en las producciones propuestas para análisis**

Con el afán de obtener resultados pertinentes, toda vez se analizarán los tres títulos, se diseñó una ficha en la que se contemplaban aspectos cualitativos y cuantitativos. Se establecieron planteamientos comparativos en torno a tres grandes bloques temáticos: vida, obra y muerte del personaje. Esta división se estimó oportuna para dictaminar el peso de estos tópicos temáticos en las tres narraciones.

Asimismo, se estimó pertinente dedicar especial atención a los aspectos relacionados con la puesta en escena, esto es: tipo de planificación utilizada con los entrevistados y localizaciones, tanto en lo que se refiere al contexto espacial de las imágenes de recurso o a los lugares donde tienen lugar las entrevistas.

Al ser un personaje ausente, en los dos documentales considerados, la vida de Federico García Lorca queda reflejada a través de los testimonios de las fuentes entrevistadas. En el caso de *Lorca, el mar deja de moverse*, la mayoría de los relatos orales utilizados emanan de especialistas: el propio Ian Gibson, ya citado anteriormente, y Félix Grande, flamencólogo y crítico que analizó la relación entre Lorca y el flamenco.

Desde su planteamiento inicial, el guión de este ejemplo se plantea como una búsqueda exhaustiva con el fin de dilucidar las causas de la muerte del poeta. Las entrevistas focalizadas a los expertos seleccionados como fuentes son una fórmula concebida para hacer avanzar una línea narrativa concebida para crear suspense en el espectador, que aparece, por tanto, como deudora del periodismo de investigación. Sin embargo, los expertos en pantalla aportan un conocimiento histórico consensuado que, aún resultando evidente el clima narrativo cercano a la ficción que quiere crearse, llevan el documental de Ruiz Barrachina a terrenos más convencionales.

Si bien es cierto que en *Lorca, así que pasen cien años* también aparecen entrevistas y es esta técnica la que también fundamenta su estructura, la elección de las fuentes nada tiene que ver con el título comentado previamente. En su caso, el espectador asiste a una sucesión de recreaciones de pasajes vitales de Federico que irán desde su infancia de niño prodigio hasta el momento cuando en «La Vega» se llora su muerte. Esta narración está desprovista de tecnicismos y fechas o teorías sobre lo acaecido en sus últimas horas, como ocurre en el ejemplo anterior. El discurso es canalizado a través de palabras de amigos y vecinos que aportan un claro componente subjetivo.

Esta aproximación al personaje y a su historia a través de la experiencia individual de testigos anónimos, muy evidente en todo tipo de discursos de no ficción difundidos por la televisión más reciente, tal y como se ha dicho en la introducción, hace visible lo que de otra manera hubiese permanecido oculto.<sup>13</sup> En este caso, la vida personal y la dimensión individual de Lorca, pero siempre teñidas del componente mitificado que aportan las fuentes seleccionadas. Gracias a los testimonios expuestos, el tiempo biográfico es el que domina en *Lorca, así que pasen cien años*, mientras que los expertos que aparecen en *Lorca, el mar deja de moverse* contribuyen a que se dé preferencia al tiempo histórico-social, en el que no se conservan registros de las facetas del personaje que aparecen en el primero de los títulos.

Los testimonios extraídos de fuentes anónimas reflejan características de la personalidad de Federico más allá de lo que fuera su vida en el ámbito de lo público, lo humanizan. Se muestran, así, aspectos absolutamente oscurecidos por los acontecimientos singulares de la vida del poeta granadino que han contribuido a convertirlo en un héroe trágico.

Este uso continuado de fuentes anónimas en *Lorca, así que pasen cien años* es un recurso para reconstruir la historia a través de la memoria colectiva, con todo lo que este hecho trae consigo de real y de inventado. De hecho, los testimonios de personas desconocidas, tan frecuente en los relatos factuales más presentes en el medio televisivo, sirven también para subjetivizar el discurso, porque propician la mayor empatía con los rasgos del poeta granadino. El motivo principal es que estos aspectos más desconocidos del protagonista son transmitidos con un tono de intimidad por entrevistados con los que el espectador puede indentificarse fácilmente. Además, éste, familiarizado con el recurso formal, sintoniza más

---

<sup>13</sup> L. Roca, «La memoria imaginada: el encuentro del testimonio oral y visual». *Secuencia*, 1999, (nº 43), p. 131.

eficazmente con el mensaje transmitido cuando está estructurado sobre la base de entrevistas de este tipo.

Estos dos documentales de producción más reciente perfilan a un Federico cercano, afable y divertido. Ambos dan todo tipo de detalles sobre momentos anecdóticos. Sin embargo, puede decirse que el documental de López-Linares y Rioyo no está obsesionado por la tragedia como sí ocurre en el de Ruiz Barrachina, cuyo planteamiento como búsqueda de la verdad puede predisponer y condicionar a una audiencia que, desde el comienzo, esperará con curiosidad el desenlace de la búsqueda de los investigadores, estructurada como un viaje de descubrimiento, lo que Vogler denomina «el viaje del héroe».

*El balcón abierto*, donde no hay lugar para entrevistas, podría enmarcarse, a nivel formal, en un ámbito más próximo a la ficción. Después de la secuencia inicial, donde se asiste a una escenificación del supuesto fusilamiento de Lorca, se desarrolla el fragmento que aporta la dimensión más claramente documental a la película de Camino. En ella, un grupo de alumnos prepara un homenaje al escritor, momentos antes de ver la película en el aula. Este fragmento, donde los estudiantes comentan los mismos temas que se tratan en las otras dos películas ya reseñadas, sitúa *El balcón abierto* en un contexto formativo e informativo que constituye el punto de encuentro principal entre los tres títulos analizados.

El otro elemento que da una dimensión no ficcional a la película producida en 1984 es la importancia que en ella deriva del tiempo biográfico como elemento estructurador. Sin embargo, en este título, al contrario que en los documentales considerados, la cronología es más personal y creativa que exacta: en las épocas presentadas —la infancia, el Surrealismo, el viaje a Nueva York y la muerte del poeta— nunca se sigue un orden acorde al tiempo histórico y la estructura se fundamenta en el uso de imágenes del universo literario del autor.

Uno de los rasgos más destacables de *El balcón abierto* es la importancia relativa a la obra de García Lorca en comparación con los otros dos casos. El

protagonismo que cobran los textos lorquianos escogidos se canaliza a través de cuatro personajes arquetípicos en su producción: «El amargo», «El jinete», «La mujer» y «La madre».

En la película de Camino, pues, la producción literaria de Federico alcanza una dimensión muchísimo más importante que en los otros dos títulos analizados, donde es objeto de menciones más puntuales y en los que las circunstancias dramáticas de su muerte (*Lorca, el mar deja de moverse*) o los aspectos de su vida personal (*Lorca, así que pasen cien años*) tienen el peso narrativo preponderante. El componente ficcional es el que sirve para dar peso al universo creativo del autor granadino en *El balcón abierto*. Sin embargo, también en este caso la visión de la producción lorquiana acaba siendo parcial porque la falta de continuidad cronológica de la narración impide situar la obra en su contexto y, por tanto, que un espectador medio la entienda de manera conveniente.

Con los matices diferenciales establecidos por la diferente estructura narrativa de su presentación, homosexualidad, afinidad política, conflictos familiares, época de la residencia de estudiantes en Madrid o La Barraca son los temas que se utilizan para definir al poeta en las tres producciones. El tema recurrente del tiempo personal de Lorca que se presenta en los tres ejemplos es el de la homosexualidad. En la mayoría de los casos la mención que se hace a esta cuestión es ambigua, exceptuando alguna referencia como la que hace Pepín Bello en *Así que pasen cien años* con respecto a que Federico nunca hubiera asumido su condición de homosexual. Se puede explicar esta falta de concreción por el hecho de que se trata de producciones televisivas que buscan a un espectador mayoritario y que, por lo mismo, intentan evitar temas complejos como la homosexualidad del poeta que pudieran alejar a parte de ese público al que se busca.

Sobre todo, este Lorca al que se nos invita a conocer posee cualidades universales y únicas al mismo tiempo pero, como afirma Vogler, nadie quiere ver

abstracciones con forma humana<sup>14</sup>. Por ese motivo, se buscan otros elementos que sirvan para singularizar la figura de Federico y acercarla al espectador, con elementos comunes y otros diferenciados en los tres títulos que se analizan. El resultado es un cóctel efectista de pulsiones y sentimientos que sobrecogen y emocionan.

Cada uno de las producciones consideradas aquí se servirá de diferentes elementos para que Lorca llegue a adquirir los rasgos de héroe en la evolución narrativa que, al llegar al clímax, lo hará aparecer como un mito incuestionable : el documental de Ruiz Barrachina utiliza el referente dramático de la muerte y la búsqueda de los investigadores ; el de Rioyo y López Linares se sirve de la dimensión más íntima y personal que aportan los testigos para dibujar a un héroe más cálido y la película de Camino apuesta por la fuerza inherente en su obra. Los recursos propios del lenguaje audiovisual que se utilizan oscilan entre el uso más propio del documental más convencional y los del drama ficcional.

En el siguiente apartado se evalúa en qué medida se dan o no en los tres títulos considerados las dimensiones didácticas o informativas inherentes en el documental más clásico y, por tanto, en qué medida se cumplen los fines informativos que teóricamente se persiguen cuando se realiza una producción audiovisual destinada a una televisión generalista sobre una figura cultural de la talla de Ferderico García Lorca.

### **III. Dimensiones didácticas e informativas de la narración en los tres títulos analizados**

El apoyo institucional con el que cuentan los tres títulos analizados y la dimensión cultural de la figura de Lorca podrían hacernos pensar que su representación tendría que ser didáctica. De hecho, las tres películas cuentan con

---

<sup>14</sup> C. Vogler, *El viaje del escritor, op. cit.*, p. 67.

la financiación de televisiones y es en este medio a través del cual se difunden. Por definición, pues, en producciones como éstas, para atraer al máximo número de espectadores, se busca una actitud consensuada por parte del público; se opta por ello por un planteamiento didáctico reconocible y poco conflictivo.

Por este motivo, un Federico García Lorca reflejado en títulos de financiación televisiva como los considerados es una figura construida según las pautas aceptadas por la generalidad. Por supuesto, en un proceso claramente bidireccional, ya que dichos filmes contribuyen a la aceptación de esta representación estereotipada. Este fenómeno se ilustra con claridad mediante las coincidencias temáticas entre los tres documentales analizados, pese a que los tres se datan en momentos diferentes de la historia reciente.

Hay un signo claro de la existencia de un planteamiento similar en el recurso básico que se utiliza para estructurar la historia en las obras analizadas. De hecho, las tres producciones cuentan con la voz de un narrador en *over*. Sólo en el caso del largo de Ruiz Barrachina se trata de un tipo de voz expositiva (*Voice of God*) que aparece en las transiciones para describir imágenes de archivo de la época o explicar con detalle los gráficos presentados relativos a alguna circunstancia biográfica de Federico, como la rivalidad entre las grandes familias terratenientes de la Vega granadina.

López-Linares y Rioyo cuentan con Ana Belén como narradora para su largo. La artista, que participó también en la adaptación cinematográfica del drama lorquiano *La casa de Bernarda Alba* (Mario Camus, 1987), se encarga en esta película de recitar versos del poeta y de hablar de él conforme transcurren y se muestran las entrevistas a las que nos referimos al inicio de este apartado. El discurso de la cantante y actriz, tradicionalmente asociada a la izquierda española, está desprovisto de datos o fechas relevantes. Más bien al contrario, supone una exaltación de Federico en clave poética. Utilizará frases del tipo: «...jugando a eso que juegan los niños que van a salir tontos puros, poetas», «en la mañana viva, yo

quería ser yo»; parafraseando al escritor. Pero también caben en el guión que ella verbaliza afirmaciones con implicaciones subjetivas, que se sitúan en un tono bastante alejado del que suele adoptar una narración convencional concebida con fines informativos: «Federico, el joven que encuentra los jardines cerrados para muchos...», «...centro de la vida en una residencia donde cada día, cada noche, inauguraba amistades...».

El narrador de *El balcón abierto*, que aparece muy ocasionalmente a lo largo de la película, es el propio poeta granadino. Se trata de una voz en primera persona, claramente identificable con él, pero que, a la vez, resulta más poética que definitoria de las circunstancias biográficas del personaje objeto de estudio.

Por lo dicho hasta ahora, se puede decir, pues, que en ninguno de los tres títulos considerados predomina con claridad una narración expositiva, el elemento que sirve para canalizar con mayor eficacia la finalidad informativa o didáctica en un documental. Incluso en *Lorca, el mar deja de moverse* su presencia es menos frecuente y tiene menor relevancia que otros elementos que contribuyen a crear un clima más dramático que didáctico, como el énfasis continuo en la muerte del poeta y la estructuración de la historia como una búsqueda periodística.

#### IV. Conclusiones

Los tres documentales analizados cumplen sólo en una pequeña medida la finalidad de divulgación cultural que, en sus orígenes, se concebía para el documental difundido por televisión. Solamente aparecen citados unas pocas obras de García Lorca, las que son los más reconocibles de su producción y de las que ni siquiera se analiza su relevancia literaria. El universo creativo del autor, por tanto, está lejos de constituir un eje en estas tres producciones centradas en su figura. En los tres casos considerados sólo *El balcón abierto* lo trata desde un prisma ficcional. Sin embargo, los problemas que crea para su comprensión la falta



de continuidad de la narración provocan que el fin formativo que podríamos esperar en una producción televisiva financiada, además, por un ente público no llegue nunca a cumplirse de manera plena. Sólo un espectador familiarizado con las obras del poeta y dramaturgo puede apreciar convenientemente los significados que ofrece este título.

Si bien su formato y su medio de difusión tienden a relacionarse con enfoques expositivos y didácticos, una vez analizadas, en las tres producciones puede apreciarse que el uso reiterado de recursos y pautas narrativas propias de la ficción es evidente. No debe pasarse por alto que son productos concebidos para las audiencias del medio que financia en parte o en su totalidad los proyectos y que, por tanto, la necesidad que tienen de difundir un discurso consensuado para suscitar la aprobación del público es lo que más los condiciona.

Podría decirse que las tres producciones reflejan los conflictos reconocidos como clave presentes en la vida del poeta. La consecuencia es que se tiende a dibujar a un Lorca estereotipado que es: rojo, homosexual, incomprendido y asesinado. El personaje es presentado como un héroe que, al llegar al clímax de la evolución narrativa, aparece como un mito incuestionable. Los recursos propios del lenguaje audiovisual que se utilizan para conseguir este efecto oscilan entre el uso más propio del documental más clásico (expositivo e interactivo) mezclado con referencias ficcionales en *Lorca, el mar deja de moverse* y *Lorca, así que pasen cien años*, y los del drama ficcional en *El balcón abierto*. En los dos primeros casos, el lugar que tiene la dimensión creativa del poeta granadino es secundaria. En el título de Camino, la ficción sirve para dar lugar al universo lorquiano, aunque con una dimensión un tanto limitada por la falta de continuidad lógica y cronológica.

Lo mismo que en otros productos culturales, en los tres títulos televisivos analizados, también Federico García Lorca queda configurado como un mártir, con una vida difícil de trágico final. Un «tipo» que cumple todos los estándares para aunar sentimientos colectivos y alguien sobre el que contar historias, elevado

a la categoría de mito incuestionable para las generaciones posteriores. Aunque su fin sea supuestamente informativo o formativo, el documental de producción televisiva, por tanto, también sirve al proceso de construcción de estereotipos.