EDICIÓN DIRIGIDA POR CRISTÓBAL CUEVAS GARCÍA

EL TEATRO DE LORCA

TRAGEDIA, DRAMA Y FARSA

Corpus de literatura española contemporánea

6

EL TEATRO DE LORCA.
TRAGEDIA, DRAMA Y FARSA

BIBLIOTECA DEL CONGRESO
DE LITERATURA ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

8

EL TEATRO DE LORCA. TRAGEDIA, DRAMA Y FARSA

Edición dirigida por Cristóbal Cuevas García
y coordinada por Enrique Baena

Organización del Congreso:
Antonio Garrido, Antonio A. Gómez Yebra,
Salvador Montesa Peydro y Miguel Romero Esteo

Esta edición se ha publicado con la ayuda de la
Dirección General de Investigación Científica y Técnica
del Ministerio de Educación y Ciencia

PUBLICACIONES DEL CONGRESO DE LITERATURA
ESPAÑOLA CONTEMPORÁNEA

Actas del IX Congreso de Literatura Española Contemporánea
Universidad de Málaga, 13, 14, 15, 16, 17 y 18 de noviembre de 1995

Organización del Congreso:
Director: Cristóbal Cuevas García
Subdirectores: Enrique Baena, Antonio Garrido, Antonio Gómez Yebra, Salvador Montesa Peydro y Miguel Romero Esteo

Primera edición: noviembre 1995

© Congreso de Literatura Española Contemporánea

Edita: Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea
ISBN: 84-920951-2-1
Depósito legal: MA-1.024-96
Fotocomposición: Taller de Preimpresión
Impresión: Imagraf

Impreso en España - *Printed in Spain*

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida, ni en todo ni en parte, ni registrada en, o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito del Congreso.

ÍNDICE

Palabras liminares, *por Cristóbal Cuevas García* 7

PONENCIAS

Yerma, abandonada e incompleta,
por C. Brian Morris 15
El motivo de "La encerrada" en Lorca y Alberti.
(*Bernarda Alba* y *El Adefesio* frente a frente)
por Gregorio Torres Nebrera 43
Procedimientos teóricos y ruptura de la
Mímesis clásica en el teatro de Lorca,
por Ana María Gómez Torres 77
"Mi sed inquieta": Expresionismo y vanguardia
en el drama lorquiano,
por Richard A. Cardwell 101
El teatro español, en tiempos de Federico,
por César Oliva 127
Los niños y el teatro de Lorca.
Perspectivas didácticas,
por Antonio García Velasco 145
Federico García Lorca en escena (una invitación al teatro),
por Antonio Sánchez Trigueros 179
Las relaciones familiares y el compás del vals:
dos facetas desapercibidas de *Doña Rosita La Soltera,*
por Andrew A. Anderson 199

HOMENAJE

Federico y los Elfos, *por María Victoria Atencia* 219

COMUNICACIONES

La fragmentación del espacio dramático en *Comedia sin título* y *El público* de Federico García Lorca, *por Fernando de Diego* 231
Análisis de *Así que pase cinco años*, *por Francisco Abad* 241
Aspectos del juego y de la tragedia en *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *por Cecilia Vega Martín* 253
Lorca y Marquina: relaciones personales y/o dramáticas, *por Beatriz Hernanz Angulo* 265
El cine en Lorca y Lorca en el cine, *por José Gómez Vilches* 275

PALABRAS LIMINARES

Cristóbal Cuevas García
(Universidad de Málaga)

Si toda trayectoria inteligente es una ascensión, y todo camino la peregrinación hacia una meta, no será vano observar que ese multifacético Federico, que cultivó con tan sabio artificio diversos géneros literarios, empezó a andar en prosa, transitó luego ágilmente por la poesía, y acabó realizándose –género supremo– en el teatro. Lo dramático es un fermento que actúa en su obra desde el principio, pero que poco a poco va depurándose hasta cristalizar en la obra teatral como cima definitiva. Todo tiende en Federico a la conquista de la representabilidad, es decir, a la acuñación de ideas, sentimientos y fabulaciones en acción y *dramatis personae.* Desde el principio, su poesía incorpora un talante juglaresco que, apelando a lectores que oyen por los ojos –en el fondo, dirigiéndose a lectores-espectadores–, los encandila con varia pirotecnia, se contorsiona ante ellos, los interpela y subyuga. Lorca, como un juglar, usa de la palabra, la música, la danza, el juego de manos, la gesticulación... Fatalmente, por lógica inexorable, su obra literaria había de encontrar en las tablas su tabla de salvación.

En las máscaras del teatro logró Federico desenmascararse ante sí y ante nosotros. En ellas manifiesta sin rebozo sus siete fetiches capitales, los que le tiranizaron toda la vida, vertebrando su mensaje existencial, la fuerza, el destino inexorable, lo telúrico que

desemboca en tragedia, el relámpago mágico-popular y el temblor lírico. Todo lo preside la tensión, que nos tortura insoportablemente en cada una de sus piezas. Tortura de interpretar sus símbolos, tortura de adivinar sus intenciones, tortura de no estar a la altura de las circunstancias, tortura de sentirnos cobardes ante su universo espiritual, tortura de saber que no lo entendemos del todo, y que, respecto de él, muchas de nuestras conclusiones no pasan de conjeturas. Tortura suprema, en fin, de ver reflejado nuestro drama en la palabra poética de Federico, de la que ya nunca podremos escapar, como nadie puede huir de sí mismo ni de su sombra.

Si hay algo seguro, es la calidad poética de este teatro, que, bien mirado, no es sino la trasposición de las claves líricas de su autor en claves dramáticas. Lo que en los poemas es signo verbal se enriquece ahora con las notas del signo escénico, en el que permanece, sin embargo, la resonancia emotiva y la ondulación fantástica, haciendo de trampolín hacia un universo de ensueño. Ahí tenemos, sin ir más lejos, la acotación inicial a *Teatro de almas* (1917), en que la escena, poéticamente, se desarrolla en "un gran llano de flores bajo la bóveda del cielo azul...; en el fondo, los lagos de la inquietud". Y tenemos "el semblante empolvado por la melancolía" del Marqués de *La viudita que se quería casar*, y "la luna que se enreda en unas nubes obscuras" de la tragedia *Cristo* –¿o de Bodas de sangre?–. Y el "ángel sirviente, con dos filas de botones" de *La serpiente*, el "mantón negro de talle" de *La casa de Bernarda Alba*, o la "pequeña guitarrita negra" de *El público*. Nada más lejos del lenguaje coloquial que la lengua dramática de Federico, palabra simbólica que siempre está rezumando luz de luna y amores oscuros.

Buscar fuentes al teatro de Lorca está al alcance de cualquier aficionado. Todos sabemos que, por su uso del verso, su lenguaje tropológico y su gusto por la canción popular recuerda a Lope. Por su ocasional alegorismo, su sustrato metafísico y su desgarrón trágico, a Calderón. Por su estilización guiñolesca, a los títeres y polichinelas. Por su sensualismo y su aptitud para una cierta forma de esperpento, a Valle-Inclán. Por su eventual acicalamiento, sus decadentismos y sus poses estilísticas, al Modernismo. Por sus adivina-

ciones psicológicas, técnicas expresivas y recursos de tramoya, al Superrealismo. Pero ¿de qué nos sirven estas disecciones que despiezan la obra sin explicar las claves de su belleza ni los mecanismos esenciales de su funcionamiento?.

Lo importante es saber que, debajo de todo, está la personalidad de Federico, con su inconfundible originalidad. Él mezcla los recursos más diversos guiado por un infalible sentido de las proporciones, y descubre una técnica dramática que ya no puede confundirse con ninguna otra. Su teatro, en el que cada pieza pone en marcha un complejo entramado de experimentación novedosa, se va renovando progresivamente sobre la base de sus propios hallazgos. Así, en un ejemplar esfuerzo de ascetismo y acrisolamiento, su dramaturgia recorre un camino que empieza por juveniles intentos de revitalizar lo pasado, sigue por la creación de un modo de hacer presente, y acaba en la búsqueda de un teatro que sólo en el futuro sería, tal vez, aceptado. Sus comienzos suponen un titubeo entre la fantasía simbólica, el drama teológico y la escenificación irónica –*Comedieta ideal*, *Cristo*, *Sombras*, etc.–. Desde 1920, las comedias postmodernistas –*El maleficio de la mariposa* y *Mariana Pineda* (1927)– afianzan su gusto dramático. Luego vendrán las farsas (1921 a 1928), con el juego de sus muñecos trascendentales –*Tragicomedia de don Cristóbal*, *La zapatera prodigiosa*–. En 1930 se inicia el teatro hermético –*El público*, *Así que pasen cinco años*– que, tras muchos esfuerzos, quedará en geniales propuestas no del todo acabadas. Desde 1933, en fin, creará sus grandes tragedias –*Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*–. Tal es, en esquema, el universo dramático lorquiano, el más trascendente, junto con el de Valle-Inclán, del siglo XX español.

Pese a que, como demostró Fernando Lázaro Carreter en 1960, el teatro de Lorca muestra un claro sello didáctico, por el que lo ético –el *prodesse* horaciano (*Ars* 26, 1)– tiene igual importancia que lo estético –el *delectare*–, hoy resulta evidente el carácter esencialmente literario que preside su creación. Por eso resulta difícil compartir la opinión de Gonzalo Torrente Ballester cuando le pone el reparo de dramatizar pasiones más que hombres, haciendo de éstos estilizaciones obtenidas por una técnica eliminatoria, cuyas

razones estéticas le parecen incomprensibles, seguramente por erróneas. Y es que a veces se olvida que Federico, procediendo rigurosamente como un artista, nunca intentó reproducir la realidad en crudo, sino que seleccionaba aquellos rasgos que le parecían pertinentes para la obra que quería desarrollar. El realismo de Lorca aparece así repleto de irrealidad, aceptando sistemáticamente la deformación literaria. Su obra dramática se aleja conscientemente de todo realismo costumbrista, así como de la concepción del teatro como espejo de la sociedad, y hasta de la mímesis aristotélica entendida con puntilloso rigorismo.

Y aquí encaja sin violencia la estética de lo que el propio Lorca llamó "teatro irrepresentable", o "teatro imposible", es decir, *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título*. Según dice Federico, éste es el verdadero teatro, o por lo menos el que más se acerca a la idea que él se ha ido forjando del género, a fuerza de observación y de experiencias. Es un teatro que quiere innovar en temas y técnica, que desafía al gusto imperante, que intenta educar al espectador por la catarsis del vértigo de sentirse retratado en personajes alucinantes. Es un teatro que pone al descubierto sus más secretas aspiraciones y aversiones, y, como envés de la hoja, sus hipocresías y camuflajes, lo que alega, en el teatro y en la vida, para actuar desde unos parámetros injustificables. Estas obras ejemplifican, e incluso hasta cierto punto teorizan, lo que Federico cree que debe ser el retrato del futuro. A la postre nos vemos ante la más moderna recreación del concepto de vida como teatro, y desde luego la más profunda y entrañada.

¿Por qué dice Lorca que son irrepresentables estas piezas? La respuesta nos la da él mismo. Ante todo, porque no existían en su tiempo, ni existen ahora, –el poeta se equivocó al pedir un plazo de dos lustros para superar estas barreras–, empresarios, directores, actores y público capaces de entender los signos de este teatro renovador. Después, porque su temática, llena de sinceridad, provoca el rechazo de una sociedad pequeñoburguesa, incapaz de enfrentar sin prejuicios las preguntas definitivas. También porque nadie se atreve a elevar al nivel de conciencia lo que dormita, provisionalmente inagresivo, en las cavernas del subconsciente. Por último, por pro-

blemas de puesta en escena –los más sencillos de resolver–, a los que se refería Federico cuando señalaba, por ejemplo, la dificultad de hacer actuar a caballos o a trajes de Arlequín. Pienso que, atendidas estas razones, el teatro "imposible" de Federico será siempre irrepresentable, pues su concentración dramática y su intencionalidad nunca dejarán de inquietar a la pereza mental del común de la gente. De nada servirá a Lorca la ingenua añagaza de seducir al espectador con el atractivo de la acción para clavarle a traición el terrible "perfil de una fuerza oculta". ¿No nos recuerda, por otra parte, esta estrategia la muy antigua del infante don Juan Manuel, cuando quería hacer tragar verdades amargas con el señuelo de un agradable estilo?.

En cualquier caso, ahí tenemos lo más selecto del teatro de Federico, ante el que toda su obra dramática anterior no parece sino un tenaz aprendizaje. Recordamos un diálogo clave de *El público*, cuando el Director clama por un teatro inteligible y convencional: "¡Teatro al aire libre!". El Caballo Blanco I se opone con vehemencia, reclamando un teatro de verdades tanto más operantes cuanto más soterradas: "No. Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena". "Para que se sepa la verdad de las sepulturas", corrobora el Caballo Negro. Federico ha logrado, al fin, crear un teatro, no a espaldas del público, ni contra él, sino para su salud espiritual. Un teatro, en última instancia, terapéutico. Él, como un médico responsable, decide ignorar las protestas del enfermo a la hora de administrarle la medicina. Y es que, como dijo Pirandello, nadie puede sentirse liberado de la peste gregaria si, además de olvidarse de la tabla de valores convencionales, no está dispuesto a despreciar la desaprobación de la gente que, por carencias intelectuales o emotivas, se empeña en no ver en el arte sino un pasatiempo elegante.

PONENCIAS

YERMA, ABANDONADA E INCOMPLETA

C. Brian Morris
(Universidad de California, Los Angeles)

La voz de Yerma es la más plañidera de toda la obra de García Lorca. Desde la primera escena, donde acosa a Juan, hasta el desenlace, cuando le mata, Yerma levanta su voz constantemente en recriminaciones, querencias, quejas y lamentaciones, como esta que pronuncia en la presencia de Víctor: "¡Qué pena más grande no poder sentir las enseñanzas de los viejos!" (II, ii, 89).[1] Lorca acertó con ese verbo: Yerma no podría seguir enseñanzas que no sintiera, ni siquiera cuando las articulaba una persona tan franca y perspicaz como la Vieja. En esta Vieja tan pujante y, más tarde, en el Macho y la Hembra, Lorca encarnó esa visión histórica tan esencial al sentido y al contenido de este drama, y a la vida misma de Andalucía. Ese sentido histórico aparece por todas partes: en el empleo de canciones; en los tópicos y en el léxico de ellas, como "la color quebrada" de "la esposa triste", que la asemeja a esas célebres morillas de Jaén, Axa, Fátima y Marién, con "las colores perdidas"; y en la clasificación de "poema trágico" que dio Lorca a su drama. La historia llega a dominar la escena final de la romería, donde las pistas preparadas cuidadosamente por el autor en la

1. Cito por la edición de Mario Hernández, Alianza, Madrid, 1981. Las citas irán acompañadas del número de acto, escena y página.

segunda escena, en que la Muchacha 2ª anuncia que "en Octubre iremos al Santo" (I, ii, 55), convergen en la celebración vibrante del dios Dionisio. Como muy bien ha demostrado Carlos Feal, Lorca, en la plasmación de su drama, debía tener en mente a Eurípides, cuya tragedia *Las Bacantes* nutre, sin dominarlo, el desenlace, el cual encontró Francisco García Lorca "deficiente" y "dudoso".[2] La amenaza de Penteo de encerrar a las mujeres "en redes de hierro" sí que resuena, aunque modificada a un contexto campesino, en la norma austera de Juan: "Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa" (II, ii, 77). Aunque Agave mata a su hijo Penteo, tomar las palabras finales de Yerma -"Yo misma he matado a mi hijo"- por una confesión paralela, es menoscabar la trascendencia de esas palabras. Al castigar a su hijo, Agave castiga, según ha indicado un editor inglés de *Las Bacantes*, "a esos mortales temerarios que se negaron a aceptar la religión de Dionisio".[3] El asesinato de Juan parece menos un castigo que una inmolación debida a un arranque demente; al matarle, Yerma se castiga a sí misma, puesto que la derrota de Juan y Yerma significa, según ha señalado Feal, el triunfo de Dionisio, su "enemigo común".[4]

La huella que dejó *Las Bacantes* en *Yerma* aparece más bien en el conflicto polar entre "el placer y la resistencia al placer".[5] Presente por toda la obra, ese conflicto permanece sin resolver al

2. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*. Edición y prólogo de Mario Hernández, Alianza, Madrid, 1980, pp. 348, 353.

3. "those rash mortals who refused to accept the religion of Dionysos": Euripides, *Bacchae*, Edition with introduction and commentary by E. R. Dodds, Clarendon Press, Oxford, 1944, p. xxii.

4. Carlos Feal, "Eurípides y Lorca: Observaciones sobre el cuadro final de *Yerma*", *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 22-27 agosto 1983. Publicadas por A. David Kossoff, José Amor y Vázquez, Ruth H. Kossoff, Geoffrey W. Ribbans, Istmo, Madrid, 1986, pp. 511-518. Según Robert Lima, tanto Penteo como Juan murieron por no rendir homenaje a Dionisio; véase "Towards the Dionysiac: Pagan Elements and Rites in *Yerma*", en Manuel Durán y Francesca Colecchia, eds., *Lorca's Legacy. Essays on Lorca's Life, Poetry and Theatre*, Peter Lang, Nueva York, 1991, pp. 115-133.

5. "The *Bacchae* is about pleasure, and resistance to pleasure": Charles Segal, *Dionsyiac Poetics and Euripides' Bacchae*, Princeton University Press, Princeton, 1982, p. 9.

final, cuando lo último que se oye, después de la confesión desgarradora de Yerma, es el coro de la romería. Ese conflicto se ve hasta en la descripción de la romería, la que Lorca filtró por la mente de dos mujeres -María, casada, y la Muchacha 1ª, que acompaña a su hermana casada, romera asidua durante ocho años- que ofrecen en alusiones a pechos atenazados, "palabras terribles", "Más de cuarenta toneles de vino" y "Un río de hombres solos" (III, ii, 106) una corroboración documental de la notoriedad que se granjeó la romería de Moclín en su capacidad de feria de ganado. No obstante, el dramaturgo que asignó estos reportajes críticos a sus personajes es quien insiste en que el Macho y la Hembra, a pesar de llevar "grandes caretas", "No son grotescas de ningún modo, sino de gran belleza y con un sentido de pura tierra" (III, ii, 108). De esa pura tierra está hecho el cuerpo del Macho, y el cuerno de toro que "empuña" trasciende la chabacanería y la ordinariez de los gritos de "cabrón" con que los mozalbetes de Moclín recibían a cualquier varón que se aproximara, insultos que Gustavo Pittaluga conmemoró en el título del ballet que compuso en 1930, *La romería de los cornudos*, con "Argumento de Federico García Lorca y Cipriano Rivas Cherif".[6] Al esquivar las asociaciones adúlteras despertadas por los cuernos del macho cabrío, el cuerno de toro -animal que se asociaba frecuentemente con Dionisio- nos remite a una era fantástica de libertad -más bien que de libertinaje- en que, según Lorca mismo fantaseó en una de sus poesías juveniles, "Se abrazan Pan y Venus cercado de bacantes".[7]

6. Acerca de la romería de Moclín han escrito José Mora Guarnido, *Federico García Lorca y su mundo. Testimonio para una biografía*, Losada, Buenos Aires, 1958, pp. 31-32; Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, pp. 356-357; Carlos Pascual, *Guía sobrenatural de España*, Al-Borak, Madrid, 1976, pp. 242-246; Ian Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande 1929-1936*, Grijalbo, Barcelona, 1987, pp. 247-250. Gibson señala la diferencia entre *Yerma* y *La romería de los cornudos*, cuyo argumento cita en la p. 250. El carácter religioso de la romería es el tema de Félix Rejón Martín, *Moclín y el Cristo del Paño*, "Santa Rita", Granada, 1982.

7. Federico García Lorca, "Tardes estivales", *Poesía inédita de juventud*. Edición de Christian de Paepe, Cátedra, Madrid, 1994, p. 49. Para el significado de los cuernos de los machos cabríos, véase Anton Blok, "Rams and Billy-goats: A

Al rescatar la romería de lo que Allen Josephs ha denominado "el complejo substrato dionisíaco tan dominante en Andalucía", Lorca elaboró una escena que convalidaba su insistencia a Marcelle Auclair de que entreveía bajo el cuadro del Cristo del Paño de Moclín otro con las pezuñas velludas de un fauno; más importante aún, le asignó a la romería una función fundamental: la de aislar más dolorosamente que nunca a Yerma, subrayando así la distancia infranqueable que la separa de esas mujeres cuya conducta desenfrenada originó el refrán recogido por Richard Ford en pleno siglo XIX: "Sale Romera y vuelve Ramera".[8] En un contexto donde el encuentro de hombre y mujer se preconiza como hermosa y natural, Yerma se siente más solitaria y más abandonada que nunca; es en esta escena donde oye como respuesta a su pregunta a Juan si puede esperar un hijo, ese terrible "No". ¿Qué más podría esperar de un marido quien, lamenta ella, cuando no cuenta su dinero o guarda el agua por las noches, la "cubre" por deber? Marginada dentro de su propio matrimonio, Yerma perpetúa la tradición de la mujer abandonada tan arraigada en la poesía oriental y en la poesía inglesa del siglo XIX. Con su insistencia en que la fuerza de esa tradición se debe en gran parte a la pluma de los hombres, el estudioso que la ha esclarecido, el norteamericano Lawrence Lipking, pretende repetidamente que "Un hombre que haga uso de una mujer se define a sí mismo", que "Cuando poetas masculinos imitan voces y corazones femeninos, ocurre que siempre están pensando en ellos mismos". El mismo crítico también plantea una pregunta intrigante: "¿Se puede fiar de los hombres en estos asuntos?", y trae a colación como refuerzo de su propia sospecha esta estrofa de Byron:

Key to the Mediterranean Code of Honour", *Man*, 16 (1981), 427-440. La asociación de los cuernos de toro con Dionisio se encuentra en H. Jeanmaire, *Dionysos. Histoire du culte de Bacchus*, Payot, París, 1970, p. 251.

8. "the complex Dionysian substrata so pervasive in Andalucía": Allen Josephs, *White Wall of Spain: The Mysteries of Andalusian Culture*, Iowa State University Press, Ames, 1983, p. 129; Marcelle Auclair, *Enfances et mort de García Lorca*, Editions du Seuil, París, 1968, p. 323. En una prosa juvenil, "Mística de luz infinita y de amor infinito", Lorca combina "Santos y faunos": *Prosa inédita de juventud*. Edición de Christopher Maurer. Cátedra, Madrid, 1994, p. 130.

En cuanto a las mujeres, ¿quién puede
Los tormentos de su condición de hembra descifrar?
La misma compasión de los hombres por su estado
Contiene tanto egoísmo que hay que recelar.[9]

Que aceptemos o no la convicción de Lipking de que el escritor que haga uso de una mujer se define a sí mismo, es lícito preguntar qué es lo que nos dice este "poema trágico" acerca de Lorca, por qué es distintiva Yerma, y qué papel desempeña ella en su mente y en su obra. Esta última pregunta es la más fácil de contestar, porque Yerma es la figura más imponente y más elocuente de esa categoría de mujeres que han sido condenadas por hombres en masa a la triste condición de soltera, como su "mártir andaluza" de *Libro de poemas* y la "soltera en misa" de *Canciones*, o han sido abandonadas a su sino por un hombre solo: Doña Rosita, la "niña amarga" de "Romance sonámbulo", la Novia en *Así que pasen cinco años*, la mujer de Leonardo en *Bodas de sangre*, y la mujer de Leonardo en el diálogo *Quimera*. Esta última habla por todas las demás con sus súplicas "No dejes de escribirme", "No me olvides", "Vuelve pronto", y con su profecía desolada "estaré sola en mi cama". Unos años después, Yerma confesará que "Cada noche, cuando me acuesto, encuentro mi cama más nueva, más reluciente" (II, ii, 77), recurriendo a una locuacidad, un dominio sobre la palabra que no puede ejercer sobre su destino. Lo que la distingue no es su infertilidad, sino, por paradójico que pueda parecer, su lucidez acerca de su ignorancia sexual y su ansia frustrada. Mediante sus sueños y sus canciones, ella demuestra, como ha visto un crítico inglés, "la capacidad de imaginar realizados sueños que nunca podrá realizar".[10] Por otra parte, mediante sus reconven-

9. Lawrence Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, The University of Chicago Press, Chicago, 1988, pp. 134, 50, 49. La estrofa de Byron, de *Don Juan*, reza en inglés: "But as to women, who can penetrate / The real sufferings of their she condition? / Man's very sympathy with their estate / Has much of selfishness and more suspicion".

10. "The tragedy of Yerma -and of all of us- is that she is given the capacity to imagine a fulfilment she can never achieve": John Lyon, "General Introduction", *Yerma*. Translated with an Introduction and Notes by Ian Macpherson y Jacqueline Minett. Arris and Phillips, Warminster, 1987, p. 17.

ciones y lamentaciones, ella revela una característica esencial de las mujeres abandonadas, quienes, según Lipking, "se definen a sí mismas reconociendo su propia condición incompleta".[11]

Lorca, antes de dotar de elocuencia a su protagonista, la definió con un nombre de pila que no existe, que nunca habría permitido ningún cura. Cada vez que se nombra, ella oye, y nosotros también, el sabotaje de ese deseo consumidor de tener un hijo. El nombre de Yerma se ve como un estigma, o una cruz, cuando ella lucha ineficazmente contra su sentencia articulando su deseo. El mencionar tantas veces al niño que quiere tener, encarna en la criatura que todos fuimos la angustia que confesó Lorca en una de sus prosas juveniles, donde afirmó que "el sufrimiento del amor ausente es inútil y espantoso"; ese sufrimiento, ha visto Christopher Maurer, es el de Yerma.[12] Nunca perdió esa convicción; unos quince años más tarde, diría a Rafael Martínez Nadal que "los hombres somos selvas de mitades en eterna busca de la imposible unión".[13] Yerma encarna el amor ausente y la imposible unión; ella sufre por un ideal inalcanzable; su sino, y su vida, son el fracaso. Su conciencia dolorosa del por qué de su fracaso constituye su angustia; y su incapacidad de convertir su conciencia en acción llega a ser su tragedia.

Vista desde el ángulo más directo y más humano, Yerma está incompleta porque no tiene, ni va a tener, un hijo. Sin embargo, le falta mucho más que un hijo: le falta todo lo que lo haría posible: el amor, la ternura, la compasión, la pasión, la aventura, la liberación, la curiosidad de explorar lo que ha denominado el crítico que más a fondo ha estudiado *Las Bacantes*, de Eurípides, "la experiencia

11. "Abandoned women define themselves by knowing their own incompleteness": Lipking, *Abandoned Women and Poetic Tradition*, p. 160.

12. Federico García Lorca, "Mística en que se habla de la inspiración y de la tristeza de la ausencia", *Prosa inédita de juventud*, ed. de Maurer, p. 109; Maurer, "Introducción", pp. 35- 37.

13. R. Martínez Nadal, "Guía al lector de *El público*", en Federico García Lorca, *El público y Comedia sin título. Dos obras teatrales póstumas.* Introducción, transcripción y versión depurada por R. Martínez Nadal y M. Laffranque. Seix Barral, Barcelona, 1979, p. 236.

que se encuentra más allá de los límites familiares".[14] Sabe Yerma lo que le falta, y ese conocimiento está constante y explícitamente confirmado por otros, visibles e invisibles, desde las primeras palabras que se pronuncian después de que ella se despierta de su sueño de un pastor y un niño vestido de blanco. Esas palabras son una preciosa nana, cuya familiaridad establece como conducta ideal una ternura y una intimidad, que los Alvarez Quintero adaptaron a fines humorísticos en su "zarzuela cómica" *El peregrino*, cuando su personaje Antoñuelo anuncia, con aspiración donjuanesca, que quisiera cantar a "mi morena", Maruja, "aqueyo de

> Vente conmigo y haremos
> una chocita en er campo
> y en eya nos meteremos."[15]

Es poco probable que Antoñuelo cantara su súplica con la lentitud fúnebre adoptada por una voz anónima para entonar, en castellano castizo, una canción de cuna, y no de amor, decelerada hasta tal punto que llega a ser el equivalente verbal del ralenti. Mientras su *tempo* marca la ternura angustiosa del sueño de Yerma, su contenido postula como un ideal de maternidad esa relación intensa, exclusiva, entre madre e hijo que, profundamente arraigada en la vida andaluza, nunca disfrutará la protagonista.[16] La canción que canta Yerma inmediatamente después de su conversación inicial con Juan demuestra lo irrealizable que es para ella ese ideal. En una de las *Suites*, Lorca había hecho la pregunta: "Mi niño ¿dónde está?"[17] Aquí, hace de la

14. "the experience of what lies *beyond* familiar limits": Segal, *Dionysiac Poetics and Euripides' Bacchae*, p. 12.

15. Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, *El peregrino*. Zarzuela cómica en un acto dividido en dos cuadros. *Teatro completo*, tomo I, Imprenta Clásica Española, Madrid, 1923, p. 183.

16. Véase David P. Gilmore, "Mother-Son Intimacy and the Dual View of Women in Andalusia: Analysis through Oral Poetry", *Ethos*, 14 (1986), 227-251. Según Francisco García Lorca, "Yerma sentía ... el acto de ser madre como engendradora de deberes para con el hijo posible": *Federico y su mundo*, p. 358.

17. Federico García Lorca, "Caracol", *Suites*. Edición crítica de André Belamic, Ariel, Barcelona, 1983, p. 148.

canción de Yerma un dúo patético en el que ella plantea las preguntas "¿De dónde vienes, amor, mi niño?" y "¿Cuándo, mi niño, vas a venir?", y simula la voz del niño inexistente para dar respuestas tan sombrías como "De la cresta del duro frío" y "Cuando tu carne huela a jazmín". Cuando nosotros nos demos cuenta, en el transcurso de la obra, de que el jazmín pertenece al léxico sensual de las Lavanderas y es un elemento metafórico de la jactancia sexual del Macho, veremos que "Cuando tu carne huela a jazmín" es el equivalente poético de "Cuando las ranas críen pelos", es decir, nunca.

Obsesionada con lo que no tiene y con lo que no es -"Ojalá fuera yo una mujer" le dice a Juan (I, ii, 61)-, Yerma solamente se puede definir, y diagnosticar, mediante negaciones. Entre su primera confesión ingenua de desconcierto a la Vieja -"No sé lo que me quieres decir" (I, i, 53)- y sus sentencias a la misma mujer al final de la obra -"El agua no se puede volver atrás, ni la luna sale al mediodía" (III, ii, 114)- , Yerma demuestra la misma negatividad ante todos los que entren en su vida. A María le dice "No es envidia lo que tengo; es pobreza" (II, ii, 82), y "el que nada en agua dulce no tiene idea de la sed" (II, ii, 83). Ante Víctor lamenta "Algunas cosas no cambian... no pueden cambiar" (II, ii, 88). Algo parecido ya le había dicho a Juan, hombre sobrio y sencillo capaz de entender el sentido literal de las quejas de su mujer, como "No quiero cuidar hijos de otros" (II, ii, 78), pero no el significado simbólico de "quiero subir al monte y no tengo pies; quiero bordar mis enaguas y no encuentro los hilos" (II, ii, 79). La misma estructura binaria le permitirá a Yerma establecer un contraste entre tener sed y no tener libertad, resumiendo en su confesión "Yo pienso que tengo sed y no tengo libertad", la tortura de su ilusión, para luego, ante Dolores, Juan y un grupo de vecinas, desechar expresiones perifrásticas y hacer la confesión más explícita y desgarradora de todo el drama: "Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito sea el cuerpo! no nos responda" (III, i, 103).

Esta mentalidad negativa, esta tétrica insistencia en no ser, no estar, no tener, no hacer, está confirmada por las metáforas e imágenes que incrustan las poesías y canciones que recita ella y que cantan otros. Si entendemos por "prado de pena" el cuerpo de

Yerma, entonces el monólogo lírico que recita "Como soñando" en el Acto segundo invierte el tópico del *locus amoenus* para evocar un mundo sellado, condenándola a un acoso de sensaciones torturantes: los "dos manantiales ... de leche tibia" son "dos pulsos de caballo, / que hacen latir la rama de mi angustia"; sus pechos son "pechos ciegos" y "palomas sin ojos ni blancura"; y su sangre es "sangre prisionera [que] me está clavando avispas en la nuca" (II, ii, 81). Aunque declara en el mismo monólogo que "nuestro vientre guarda tiernos hijos / como la nube lleva dulce lluvia", sabemos que su fe está mal fundada, y que su vientre está desecado por su nombre, cuya veracidad está convalidada cruel y repetidamente por otros y, más cruelmente aún, por ella misma, mediante su conciencia punzante de su diferencia, la que ella traduce en una serie de constrastes desfavorables para ella: contrastes entre hombres y mujeres, entre mujeres con niños y mujeres sin niños, entre mujeres sin niños y plantas y animales/ entre el querer con la cabeza y el querer con el cuerpo.

Mediante estos contrastes entre lo que el dramaturgo mismo resumió en su entrevista con Alfredo Muñiz como "lo estéril y lo vivificante",[18] Yerma se sabe distinta, y Lorca confirma su aislamiento colocándola entre una serie de alternativas que ofrecen las opciones más explícitas de todo su teatro: entre modos de vivir, modos de pensar, modos de sentir y modos de querer. Contra la afirmación egoísta de Juan de que "Sin hijos es la vida más dulce" (III, ii, 117), se alinean la doctrina de la Iglesia católica, el remedio propuesto por la Lavandera 1ª -"Todo esto se arreglaría si tuvieran criaturas" (II, i, 67)- y los ideales de calor y continuidad postulados por las Lavanderas 5ª y 6ª:

Para que un niño funda
yertos vidrios del alba.

Para que haya remeros
en las aguas del mar. (II, i, 72)

18. *Treinta entrevistas a Federico García Lorca.* Selección, introducción y notas de Andrés Soria Olmedo, Aguilar, Madrid, 1989, p. 181.

Entre estos dos extremos se oye la enseñanza de la Vieja, que ofrece una vía -no dolorosa, como Yerma quiere que sea- sino de resignación ante su sino. "Está bien", le increpa a Yerma, "que una casada quiera hijos, pero si no los tiene, ¿por qué ese ansia de ellos? Lo importante de este mundo es dejarse llevar por los años". Y añade con sarcasmo: "¿qué vega esperas dar a tu hijo, ni qué felicidad, ni qué silla de plata?" (III, i, 95). Esta repudiación del ansia desmesurada, viene de la boca del personaje que se describió a sí misma en su primer encuentro con Yerma como "una mujer de faldas en el aire", y que selló con una carcajada su historia personal expresada en términos hedonistas:

> Pude haberme casado con un tío tuyo. Pero ¡ca! Yo he sido una mujer de faldas en el aire, he ido flechada a la tajada de melón, a la fiesta, a la torta de azúcar. Muchas veces me he asomado a la madrugada a la puerta creyendo oír música de bandurrias que iba, que venía, pero era el aire. (I, ii, 48-49)

"Te vas a reír de mí", le dice a Yerma, sin saber que la risa es ajena a su manera de ser. La risa es para otras mujeres, como las Lavanderas, que ríen y celebran la risa como "un jazmín caliente" en una canción de *tempo* vivaz. Esta risa cordial, espontánea, es el impulso que caracteriza a la Muchacha 2ª, que confirma lo que designó Henri Bergson la "insensibilidad" de la risa.[19] Antes de irse "riendo alegremente" (I, ii, 57), acompañó tres veces con risas su primera conversación con Yerma. Para ella, la risa es señal y celebración de su amor por la vida libre, fuera de las casas, la que disfruta con actividades paralelas a las que narró la Vieja:

> Yo te puedo decir lo único que he aprendido en la vida: toda la gente está metida dentro de sus casas haciendo lo que no les gusta. Cuánto mejor se está en medio de la calle. Yo voy al arroyo, ya subo a tocar las campanas, ya me tomo un refresco de anís. (I, ii, 55).

19. Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Félix Alcan, París, 1912, p. 4.

Lo que hace que estas palabras sean profundamente subversivas no son las actividades mismas, sino la libertad que articulan, representada concretamente por la calle -temida por Juan- , y conectada mental y emocionalmente por el placer, que suplanta el deber como norma de vida. Elevar el gusto personal sobre el deber, la calle sobre la casa, una vez más presenta a Yerma unos conceptos que no entraban en su vocabulario. Esto se ve en sus reacciones atónitas al interrogatorio de la Vieja. "¿A ti te gusta tu marido?" le pregunta. "¿Cómo?" responde Yerma. "¿Que si lo quieres? ¿Si deseas estar con él?" aclara. "No sé", contesta Yerma. "¿No tiemblas cuando se acerca a ti? ¿No te da así como un sueño cuando acerca sus labios?" insiste la Vieja. "No", declara Yerma, "No lo he sentido nunca" (I, ii, 50). Tanto detalle, tanto empeño tiene un propósito: subrayar que Yerma no solamente no ha experimentado el placer sensual, sino que necesita que alguien se lo defina para saber lo que es y cómo contestar. Yerma nunca podría decir lo que dice la Lavandera 4ª: "Me gusta el olor de las ovejas. ... Olor de lo que una tiene. Como me gusta el olor del fango rojo que trae el río por el invierno" (II, i, 69). "Caprichos", sentencia la Lavandera 3ª, y lo pueden ser: son reacciones instintivas, positivas a lo más básico que hay en la naturaleza. Esta Lavandera anónima es una mujer que siente placer, y, como sus compañeras, no tiene inhibiciones en anunciarlo y cantarlo. Yerma no puede contar lo que no ha sentido; el placer, el gusto, nunca habían entrado en su vida. No puede extrañar que Juan fuera escogido como novio por el padre de Juan cuando leemos la descripción sucinta que hace de él la Vieja:

> Enrique el pastor. Lo conocí. Buena gente. Levantarse, sudar, comer unos panes y morirse. Ni más juego, ni más nada. Las ferias para otros. Criaturas de silencio. (I, ii, 48)

Antonio Machado había empleado términos parecidos en un poema de *Soledades*, proponiendo entre el campesino castellano y Enrique el pastor un parentesco basado en la misma actitud adusta y en la misma rutina carcelaria. La frase usada por los dos poetas - "Buena gente"- es menos un requiebro que el reconocimiento con-

descendiente de su conformidad ante una existencia cuya austeridad resume Machado en una serie de verbos tan escuetos como los que pone Lorca en la boca de la Vieja:

> Son buenas gentes que viven,
> laboran, pasan y sueñan,
> y en un día como tantos
> descansan bajo la tierra.[20]

Es la misma rutina hecha esclavitud la que define Juan en su protesta ante sus hermanas, donde introduce la abnegación como condición inherente al trabajo:

> ¡Bien ganado tengo el pan que como. Ayer pasé un día duro. Estuve podando los manzanos y a la caída de la tarde me puse a pensar para qué pondría yo tanta ilusión en la faena si no puedo llevarme una manzana a la boca. Estoy harto. (II, ii, 75)

El mundo estrecho de Juan y su suegro Enrique está limitado aún más por una serie de normas que mantienen una existencia ordenada donde no cabe ni el placer, ni la sorpresa, ni la aventura. Juan no habría inventado esa regla de "Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa" (II, ii, 77), que seguramente habría oído de la boca de su padre y de su suegro; le viene la comparación naturalmente, tanto por su manera de ser como por el contexto rural en que vive, el único que conoce. Lo mismo se puede decir de Yerma; el sueño suyo de pastor y niño que presenciamos al principio de la obra es totalmente comprensible tanto por el ámbito en que se desenvuelve su vida como por el simbolismo de paternidad que contiene. Este es el mundo en que predominan pastores, en sueños y en la realidad: su padre, su marido, que se jacta "Ya no tenemos

20. El poema de Antonio Machado es el que comienza "He andado muchos caminos..."; es el no. II de *Soledades* (1899-1907). Según dos críticos, la labor constituye "una infraestructura latente" en la obra: Fiona Parker y Terence McMullan, "Federico García Lorca's *Yerma* and the World of Work", *Neophilologus*, 74 (1990), 58-69.

sitio donde meter tantas ovejas" (II, ii, 90), los pastores invisibles que llevan "una inundación de lana" (II, i, 69), y Víctor, que es el que canta "¿Por qué duermes solo, pastor?", canción que nombra el pastor nueve veces.

Por idealizado que Yerma tenga a Víctor, hay que reconocer que lo que ella sintió una vez, hace muchos años, en sus brazos, y lo que siente ahora en su presencia, se explica más por el atractivo de su cuerpo que por sus opiniones, que son muy parecidas a las de Juan. No es precisamente un hombre vibrante quien dictamina que "Las mismas ovejas tienen la misma lana" (II, ii, 87), y difícil sería incluir entre los "ciervos heridos" que avanzan potentes, según la Lavandera 4ª (II, i, 72), al que preconiza el orden en una serie de fórmulas que describen a Yerma el contexto inmutable donde está metida: "La acequia en su sitio, el rebaño en el redil, la luna en el cielo y el hombre con su arado" (II, ii, 89). El consejo concreto que da Víctor cuando descubre que es María y no Yerma la que está esperando un niño, "en cuanto a lo otro..., ¡que ahonde!" (I, i, 46), expresa su convicción de que el hombre también tiene el deber de estar con su mujer. Pronunciar estas palabras poco sutiles en la presencia de Yerma y no de Juan justifica la descripción del pastor como "¡Macho soberano!" que hizo Lorca en una poesía juvenil; también podría interpretarse como un piropo, tan transparentemente sexual como ese de "Quien fuera toro" y tan pícaro como otro que dice "¡Quien fuera imperdible!"[21] De todas maneras, decir esas palabras "sonriente" indica cierta picardía en Víctor al mismo tiempo que marca una esencial diferencia entre él y Juan: Víctor se porta, según Lorca en una acotación, de una manera alegre, y el hacer que Víctor mismo anuncia su alegría genera una serie de contrastes entre él y Yerma y, más importante, entre él y Juan. "Soy

21. Federico García Lorca, "El pastor", *Poesía inédita de juventud*, ed. de Paepe, p. 275. El primer piropo está citado en Marcelo M. Suárez-Orozco y Alan Dundes, "The *Piropo* and the Dual Image of Women in the Spanish-Speaking World", *Journal of Latin American Lore*, 10 (1984), 111-133; el segundo, en Antonio Machado y Alvarez, *El folk-lore andaluz*, Editoriales Andaluzas Unidas, Sevilla, 1986, no. 58, p. 184.

alegre", dice Víctor. "Es verdad", concuerda Yerma. "Como tú triste", añade Víctor. "No soy triste", rebate Yerma. "Es que tengo motivos para estarlo". "Y tu marido más triste que tú", glosa Víctor. "El sí", explica Yerma. "Tiene un carácter seco". "Siempre fue igual", concluye Víctor (I, ii, 58). Más grave es el juicio de la Vieja, que sólo oblicuamente le incluye en su primera conversación con Yerma entre "los hombres de simiente podrida que encharcan la alegría de los campos" (I, i, 53), pero sentencia en la última escena que "Ni su padre, ni su abuelo, ni su bisabuelo se portaron como hombres de casta" (III, ii, 113). El carácter sexual de esta insinuación y de esta acusación se ve en toda su claridad cuando Yerma confiesa a Dolores que cuando Juan la "cubre",

> cumple con su deber, pero yo le noto la cintura fría como si tuviera el cuerpo muerto, y yo, que siempre he tenido asco de las mujeres calientes, quisiera ser en aquel instante como una montaña de fuego. (III, i, 96)

Una de esas "mujeres calientes" tan aborrecidas por Yerma, la Lavandera 5ª, subraya su función contrastiva al pregonar que su marido, a diferencia del frígido de Juan, le trae "brasas", que ella cubre en seguida con "arrayán" para fundir la pasión metaforizada y la flor del amor (II, i, 70).

Las Lavanderas, cuando hablan y cuando cantan, constituyen uno de esos coros que preconizaba Lorca. También forman un corro, o corrillo, en que compiten en un concurso de jactancias cuyo denominador común es la armonía sexual dentro del matrimonio. Aunque compuestas de metáforas y símbolos fácilmente comprensibles al grupo de mujeres -y al grupo mayor que somos los lectores y espectadores- , sus canciones serían incomprensibles a Yerma, a quien Lorca asignó otra clase de canción, de tono, ritmo e intención marcadamente elegíacos. Cuando el autor hace que su protagonista repita la canción desolada de Víctor, "¿Por qué duermes solo, pastor?", la emparenta con esas mujeres amorosas que importunan a pastores solitarios en romances y canciones anónimas, como la que pregunta: "¿Por qué estás adormecido, /

zagal...?"[22] En ningún caso acepta el pastor la propuesta, y el desaire que sufren esas mujeres espera también a Yerma, para quien repetir las palabras de la Voz:

¿Por qué duermes solo, pastor?
En mi colcha de lana
dormirías mejor,

no puede parar el curso melancólico de la canción, que sabotea la fantasía de esa colcha de lana insistiendo en la colcha de piedra del pastor:

Tu colcha de oscura piedra,
pastor,
y tu camisa de escarcha,
pastor,
juncos grises del invierno
en la noche de tu cama. (I, ii, 57)

Este pastor inalcanzable encarna la frustración de Yerma. Más tarde, la confiesa en otros términos cuando lamenta "Quiero beber agua y no hay vaso ni agua" (II, ii, 79). El síntoma -o condición- ya no necesita de los detalles simbólicos de glosa que se encuentran en la copla flamenca donde otra víctima se queja:

Ay, que me muero de sed
teniendo un pozo en mi casa
y no la puedo beber,
porque la soga no alcanza.[23]

22. Julio Cejador y Frauca, *La verdadera poesía castellana*, Tipografía de la "Rev. de Arch., Bib. y Museos", Madrid, 1921, II, no. 1446, pp. 323-324. Véanse también los "Romances de la gentil dama y el rústico pastor", *Romancero español*. Selección de Luis Santullano. 5ª ed., Aguilar, Madrid, 1961, pp. 863-865.

23. *La poesía flamenca lírica en andaluz*. Estudio y notas de Juan Alberto Fernández Bañuls y José María Pérez Orozco. Consejería de Cultura-Junta de Andalucía/Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla, 1983, p. 269.

Al hablar de su sed, Yerma la coloca en un plano metafísico, hasta aséptico, que no admite ninguna interpretación sexual. Ella habla otro lenguaje simbólico, según se ve cuando la Vieja le dice directamente en su primer encuentro: "Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. Así corre el mundo". La reacción de Yerma es rápida y brusca: "El tuyo, que el mío, no" (I, i, 51). Cuando la Vieja insiste en su conversación final en que los hijos "Están hechos con saliva" (III, ii, 113), hace eco de sus propias palabras al mismo tiempo que acude, con "saliva", a un término que, junto con caldo y sopa, se encuentra en la poesía erótica del Siglo de Oro como metáfora del semen.[24]

La Vieja, las Lavanderas y la Hembra saben que esa sed sólo la puede satisfacer un hombre. Ellas celebran la sed, el acto de apagarla, y la consecuencia vital con términos que comparten una herencia larga y variada. Cuando la Lavandera 2ª celebra el ombligo como "cáliz tierno de maravilla" (II, i, 73), hace eco tanto de la voz elegante del *Cantar de cantares* que dice admirada "Tu ombligo como taza de luna que no está vacía", como de la voz popular y salaz que cuenta:

Cayó una breva del cielo
y te cayó en el ombligo,
si te cae más abajito
se juntan brevas con higos.[25]

Ese verbo, *juntar*, tenía que atraer a Lorca al representar el acoplamiento físico que tanto repugnaba a Yerma, la que tiene que oír, sin comprenderlo, el dicho de la Vieja de que "Para tener un hijo ha

24. Véase *Floresta de poesías eróticas del Siglo de Oro* recopiladas por Pierre Alzieu, Robert Jammes, Yvan Lissorgues, France-Ibérie Recherche, Université de Toulouse-Le Mirail, 1975, no. 90, p. 166.

25. Fray Luis de León, *Cantar de cantares*, Signo, Madrid, 1936, Capítulo VII, p. 37; Maximiano Trapero, *Lírica tradicional canaria*, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 1990, p. 111.

sido necesario que se junte el cielo con la tierra" (III, ii, 113). El Macho se enfoca exclusivamente en la tierra cuando narra, en una demostración hiperbólica de pasión desenfrenada, que la esposa triste

Siete veces gemía,
nueve se levantaba;
quince veces juntaron
jazmines con naranjas. (III, ii, 111)

Una de las Lavanderas, la 3ª, ya había preconizado la necesidad de que la pasión sea mutua al afirmar que "Hay que juntar flor con flor" (II, i, 71), mensaje que también se oye, aunque más explícitamente, en las voces femeninas de la poesía hispanoárabe, como esta que propone un acto adúltero a la vez que atlético:

Amiguito, decídete,
ven a tomarme,
bésame la boca, apriétame los pechos:
junta ajorca y arracada.
Mi marido está ocupado.[26]

Demostrando su preferencia por lo que Carlos Ramos-Gil ha llamado el "simbolismo erótico eufemístico",[27] Lorca hace que las primas de esa mujer aventurera, las Lavanderas, traduzcan esa invitación en narraciones de actos repetidos, de los que se pueden jactar, como la 4ª, que dice sucintamente

Yo alhelíes rojos
y él rojo alhelí,1

mientras la 2ª pone en claro la armonía sexual entre marido y mujer mediante dos verbos sencillos:

26. María Jesús Rubiera Mata, *Poesía femenina hispanoárabe*, Castalia, Madrid, 1989, V, p. 44.

27. Carlos Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos*, Aguilar, Madrid, 1967, no. 41. p. 103.

El me trae una rosa
y yo le doy tres. (II, i, 71)

Estas canciones, que son actuaciones en un interludio musical que nos aleja de Yerma, respaldan la teoría del antropólogo norteamericano de que un recital, sea cantado o hablado, crea "un marco interpretativo" en contraste con el marco literal dentro del que está insertado.[28] En otras palabras, la liberalidad sexual pregonada por esta jactancia acerca de las rosas se pone de manifiesto al hacer eco de la promesa que pronuncia un hombre en esta copla flamenca:

Ay, esta noche
sí que me divierto
con las tres rosas
que hay en tu cuerpo.[29]

Los concilios de la Iglesia que protestaron específicamente desde el siglo VI hasta el IX contra las *puellarum cantica*, las canciones amorosas y lascivas cantadas por muchachas, parecen haberse reencarnado en 1934 como críticos del estreno de *Yerma*, hostiles a lo que denominaría Nicolás González Ruiz unos quince años más tarde la "obsesión malsana" de Lorca.[30] Las censuras del lenguaje "soez" de *Yerma*, de sus "crudezas innecesarias" y de su "sensualidad franca y descarada" sin duda fueron motivadas en gran medida por los cantos de las Lavanderas, que celebran la necesidad de que la mujer participe activa y vitalmente en la vida sexual, de que disfrute en vez de hacer lo que hace Yerma: entregarse y aguantarse.[31] El inventa-

28. Richard Bauman, "Verbal Art as Performance", *American Anthropologist*, 77 (1975), p. 292.

29. *La poesía flamenca lírica en andaluz*, p. 268.

30. Véase Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 112; Nicolás González Ruiz, *La cultura española en los últimos veinte años: El teatro*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, 1949, p. 24.

31. Las críticas contemporáneas de *Yerma* han sido recogidas por Mario Hernández en "Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico de García Lorca", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79 (1979), 289-315; la censura del lenguaje "soez" pertenece a José de la Cueva, "Español, *Yerma*", *Informaciones*, 31

rio de fórmulas que cantan las Lavanderas crea una urgencia cuya premisa es sentir placer y cuya finalidad es engendrar una vida:

LAVANDERA 3.ª
Hay que juntar flor con flor
cuando el verano seca la sangre al segador.
LAVANDERA 4.ª
Y abrir el vientre a pájaros sin sueño
cuando a la puerta llama temblando el invierno.
LAVANDERA 1.ª
Hay que gemir en la sábana.
LAVANDERA 4.ª
¡Y hay que cantar! (II, i, 71)

Según ellas, en unas exhortaciones paralelas, la casada seca tiene que seguir su ejemplo: jugar, ser coquetona, ser casquivana, y la alegría que sentirá hará que ella sea lírica e incandescente:

LAVANDERA 4.ª
¡Que relumbre!
LAVANDERA 5.ª
¡Que corra!
LAVANDERA 4.ª
¡Que vuelva a relumbrar!
LAVANDERA 3.ª
¡Que cante!
LAVANDERA 2.ª
¡Que se esconda!
LAVANDERA 3.ª
Y que vuelva a cantar. (II, i, 73)

El cantar, tan insistentemente recetado, es lo que recordó la Vieja en su reminiscencia sucinta a Yerma de que "Yo me he pues-

---

dic. 1934; la de la "sensualidad franca", a A. C., "Informaciones y noticas teatrales en Madrid. Español: *Yerma*", *ABC*, 30 dic. 1934.

to boca arriba y he comenzado a cantar" (I, i, 49). La paradoja, o injusticia, desde la óptica de Yerma, es que son estas mujeres - "calientes", según la protagonista, "tipo monstruoso", según un crítico del estreno, ensañado con la Vieja- las que están, en la estimación de ella, "llenas por dentro de flores" (II, ii, 82).[32] Esta es una reacción visionaria suscitada por la llegada de María con su niño en brazos. Curioso es que Lorca pusiera en la boca de María, esposa ni triste ni despampanante, el pareado tan físico y tan telúrico:

> Y en el vientre de tus siervas,
> la llama oscura de la tierra. (III, ii, 107)

María había sentido esa llama; ante la incredulidad de Yerma, cuenta -en una fantasía, de origen bíblico, que la relaciona con la Virgen María- que "a mí me parece que mi niño es un palomo de lumbre que él me deslizó por la oreja" (I, i, 42).

Todos estos detalles subrayan una y otra vez lo que Yerma no tiene, lo que ella no ha sentido, hasta tal punto que su rechazo pudoroso del mundo de la Vieja en esas palabras ariscas -"El tuyo sí, que el mío, no"- la aleja de todos los ámbitos y de todas los matrimonios y parejas presentados por Lorca: el de la Vieja, el de María, el de la Muchacha, y el del Macho y la Hembra y todos los que los rodean o los siguen en la romería. La escena de la romería es extraordinaria no solamente por la pericia con que Lorca funde circunstancias locales con ritos antiguos, sino por lo que la romería celebra: el dominio del hombre sobre la mujer, que ya no es la compañera activa y complaciente celebrada por las Lavanderas, sino objeto, presa de aventuras por fuera del matrimonio. En el ambiente febril de la romería, los hombres, encabezados por el Macho, portavoz y porta-cuerno, se aprovechan de una ocasión especial para hacer lo que está normalmente vedado; lo pregona el "Canto a telón corrido" que se canta al principio de la escena. Ver el telón abrirse

32. Anónimo, "El éxito de *Yerma*, de García Lorca, se circunscribió a un mínimo sector del público del Español", *La Nación*, 31 dic. 1934; esta reseña ha sido también recogida por Mario Hernández.

rápidamente nos predispone visualmente para la promesa que hace un hombre de encontrar y desvestir a la casada:

> No te pude ver
> cuando eras soltera,
> mas de casada te encontraré.
> No te pude ver
> cuando eras soltera.
> Te desnudaré,
> casada y romera,
> cuando en lo oscuro las doce den. (III, ii, 104)

Esta escena es impresionante no por lo que exhibe al público, sino por sus premisas y promesas, las que cuentan con el magnetismo del hombre para despertar la sexualidad de la esposa triste, y la complicidad de ésta para disfrutarla. El Macho y la Hembra cantan un dúo en que se idealiza la reacción sensual de la esposa y el efecto positivo que tiene sobre ella el sentir la pasión de un hombre, un verdadero hombre. En este dúo, se pasa instantáneamente de promesa a acción: "Amapola y clavel serás luego, / cuando el macho despliegue su capa", pronostica el Macho, que la manda "detrás de los muros ... y soporta mi cuerpo de tierra / hasta el blanco gemido del alba", para luego celebrar el efecto casi mágico de la pasión sobre ella en exclamaciones que convalidan las recetas de las Lavanderas:

> ¡Ay cómo relumbra!
> ¡Ay cómo relumbra!
> ¡Ay cómo se cimbrea la casada! (III, ii, 110)

La metamorfosis de esposa triste, con "la color quebrada", en mujer sonrosada y enardecida, la confirma en seguida la Hembra, que sirve de comentarista y cómplice a un proceso que Yerma nunca ha experimentado, ni experimentará jamás:

¡Ay que el amor le pone
coronas y guirnaldas,
y dardos de oro vivo
en su pecho se clavan! (III, ii, 110)

En esta fantasía erótica, hay una cosa cierta: la esposa triste que está de repente transformada, extasiada por el amor sexual nunca podría ser Yerma, la que se ve, y se siente, en la romería más solitaria, más cohibida y más incompleta, que nunca. A diferencia de la esposa triste idealizada, Yerma no relumbra, no se cimbrea; no hace lo que aconsejan las Lavanderas: no gime, no canta, no corre. Es decir, prefiere confiar en la futilidad de su propio sueño -"¡Ay, si los pudiera tener yo sola!" (III, i, 96)- antes que aceptar la premisa de la romería y del carnaval, que tienen mucho en común. Según confiesa Yerma, se entrega a Juan por la necesidad pero nunca, insiste, "por divertirme". Ella nunca cede control sobre su cuerpo, nunca se abandona dentro del matrimonio y no lo hará por fuera de él. Para abandonarse, ella tendría que conceder que la romería es más que una ceremonia religiosa y reconocer que el rito religioso es un pretexto, una fachada transparente para casi todos los que asistan, cuyo portavoz más cínico es la Vieja. "¿Habéis bebido ya el agua santa?" pregunta "Con sorna"; y añade, con una risa: "Venís a pedir hijos al Santo y resulta que cada año vienen más hombres solos a esta romería. ¿Qué es lo que pasa?" (III, ii, 104, 105). La contestación ya la habían dado Pittaluga y Lorca en *La romería de los cornudos*, donde Sierra, con la ayuda del sacristán y no de su marido Chivato, concibe un hijo. Lo que ocurre pasa desapercibido a Yerma, que ha venido a pedir, a rezar. Para muchas mujeres, en cambio, si aceptamos la evidencia de la obra, la procesión a la ermita sirve de acceso a lo dionisíaco. Al poner su fe en la religión, Yerma muestra su incapacidad para aceptar la coexistencia del Cristo del Paño y el Macho, de la Virgen María y la Hembra, la rosa como símbolo de la pureza y la rosa como símbolo de la pasión. Lorca se aprovecha de la rosa, símbolo universal y flexible, para demostrar una vez más lo incompleta e ignorante que es su protagonista. Aunque la rosa se ha asociado generalmente con el amor,

ha recorrido toda la gama que va del enamorarse a prostituirse, de dar a luz a ser la luz, de ser parte de la perfección misma, según Jung, a ser las partes genitales de la mujer, según Freud.[33] La obra misma de Lorca ofrece la misma diversidad al presentarnos la rosa insatisfecha en *Diván del Tamarit*, que "buscaba otra cosa", y las rosas, patentemente corporales, en una prosa juvenil que "sólo se abren con Lujuria o con sol".[34] Al hablar de la escena de la romería, Marie Laffranque ha comentado sobre el "cariz casi religioso del erotismo ligado con el símbolo de la rosa".[35] Lo que hay que subrayar es que Yerma nunca interpreta como erótica la rosa, que lo es obviamente para los dos hombres y el Niño que la incluyen en su inventario de consejos fálicos:

HOMBRE 1.º
¡Dale ya con el cuerno!
HOMBRE 2.º
Con la rosa y la danza.
.....
NIÑO
Dale ya con el aire.
HOMBRE 2.º
Dale ya con la rama. (III, ii, 111)

Sin embargo, la rosa que está en la mente y en los labios de Yerma se asocia menos con el cuerpo que con el cielo; la "rosa de maravilla" excluye toda actividad sexual que no sea la precisa. Este

33. Sobre la rosa, véanse: Charles Joret, *La Rose dans l'antiquité et au Moyen Age. Histoires, légendes et symbolisme*, Emile Bouillon, París, 1892; John Gordon, *Pageant of the Rose*, Studio Publications in association with Thomas Y. Cromwell, New York, 1953; Barbara Seward, *The Symbolic Rose*, Columbia University Press, New York, 1960.

34. Federico García Lorca, "Los campesinos", *Poesía inédita de juventud*, ed. de Paepe, p. 382. Sobre la rosa en la obra de Lorca, véase David Cluff, "Rose symbolism in the works of García Lorca", *García Lorca Review*, 2 (1974), nº 2, s.p.

35. Marie Laffranque, "Federico García Lorca, de *Rosa Mudable* a la *Casida de la rosa*", en Andres Soria Olmedo, ed., *Lecciones sobre Federico García Lorca*, Comisión Nacional del Cincuentenario, Granada, 1986, p. 297, n. 45.

proceso de purificación, de volver un tópico a lo divino, se ve en el de la rosa que florece; una de las poesías tradicionales que ofrecían a Lorca esos pastorcicos y esas muchachas con "la color quebrada" cuenta el insomnio de una muchacha que soñaba "dos horas antes del día / que me florecía la rosa".[36] Aunque hace eco de esta canción, la oración que rezan María y el Coro de mujeres:

Señor, que florezca la rosa,
no me la dejéis en sombra,
junto con la que canta la Mujer 2ª:
Sobre su carne marchita
florezca la rosa amarilla, (III, ii, 107)

oculta el simbolismo sexual, adquiriendo un cariz religioso reforzado visualmente por el hecho de que todas se arrodillan, y verbalmente por el hermoso romance que recita Yerma:

El cielo tiene jardines
con rosales de alegría:
entre rosal y rosal,
la rosa de maravilla.
Rayo de aurora parece
y un arcángel la vigila,
las alas como tormentas,
los ojos como agonías.
Alrededor de sus hojas
arroyos de leche tibia
juegan y mojan la cara
de las estrellas tranquilas.
Señor, abre tu rosal
sobre mi carne marchita. (III, ii, 107)

36. Dámaso Alonso y José M. Blecua, *Antología de la poesía española. Poesía de tipo tradicional*, Gredos, Madrid, 1956, no. 56, p. 29; citado por Ramos-Gil, *Claves líricas de García Lorca*, p. 103.

Al indicar el color de la rosa, los "arroyos de leche tibia" -como el "lácteo manantial" evocado por Gloria Fuertes- identifican la rosa como emblema de la Virgen de la Leche, cuya blancura reproduce la "candida rosa" exaltada por Dante en *El Paraíso*, mientras la "rosa amarilla" nombrada por la Mujer 2ª nos recuerda otra rosa del *Paraíso*, la "rosa sempiterna" de color dorado, o amarillo.[37] Ante la luz y la dimensión de la rosa blanca, Dante se maravilla:

Y si una luz tan grande en la rosa puede existir, ¿Qué anchura enorme entre sus pétalos se podría medir?[38]

En esta esfera habitada por la Virgen María y la Beatriz de Dante, Yerma no va a realizar su sueño. En su primer encuentro con la Vieja, ésta le había dicho: "debías ser menos inocente" (I, ii, 52); en su último encuentro, la Vieja le espeta la receta que Yerma nunca podría comprender: "Para tener un hijo ha sido necesario que se junte el cielo con la tierra" (III, ii, 113). La idea -aún menos la acción- de juntar es ajena a Yerma, sea flor con flor, jazmines con naranjas, rosa con rosas, brasas con arrayán, o cuerpo con cuerpo.

Lorca concentra en el cuerpo, esta gran lección que ofrece el drama de Yerma sobre la totalidad de la experiencia. *Yerma* es una obra de carácter muy físico: su enfoque constante en el vientre y los pechos en particular ilustra la obsesión que le acosaba cuando joven, expresada en poemas donde evocaba "el vientre de la Tierra" y donde urgía:

Morded los senos, morded las rosas,
Que la lujuria no tenga fin,
y donde pretendía:
En Julio...
Se agudiza en los hombres la tortura del sexo
y llega hasta los cielos el espasmo carnal.[39]

37. Gloria Fuertes, "Virgen de la Leche (Oración)", *Obras incompletas*. 6ª ed., Cátedra, Madrid, 1980, pp. 333-334.

38. La cita de Dante reza en italiano: "E si l'infimo grado in sé raccoglie / sí grande lume, quante è la larghezza / di questa rosa ne l'estreme foglie!" (Canto XXX, vv. 115-117). Sobre la rosa de Dante, véase Giuseppe C. Di Scipio, *The Symbolic Rose in Dante's Paradiso*, Longo Editore, Ravenna, 1984.

39. Federico García Lorca, "La gran balada del vino. Sinfonía". y "Julio. Momento musical de la vega", *Poesía inédita de juventud*, ed. de Paepe, pp. 175,

Yerma, que anhela ser madre, no oye la llamada de la Madre Tierra, no siente lo que María denomina "la llama oscura de la tierra", y por eso está condenada a vivir, para adaptar la fórmula de la Vieja, en una tierra sin cielo. Si partimos de la convicción expresada por el joven Lorca de que "El beso es una verdad divina" y "El beso es la unión de las carnes", la repugnancia que le inspira a Yerma la iniciativa inesperada de Juan con "Bésame... así", revela su incapacidad para sentir más allá de los límites que le pusieron, y que ella mantiene.[40] Matar a Juan garantiza para siempre su condición incompleta; ella sobrevive, sólo para seguir viendo que lo que le faltaba la faltará para siempre. El paralelo con *Las Bacantes* de Eurípides es parcial: Yerma sobrevive como testigo y evidencia de su propio fracaso; está condenada a una muerte en vida, a la conciencia de lo que sería necesario para vivir la vida de otra manera más fructífera. No puede sorprender que, al hablar de su obra, Lorca la definiera de dos maneras al parecer contradictorias: es, dijo a Alfredo Muñiz, "el poema vivo de la fecundidad"; es, aclaró a Juan Chabás, "la tragedia de la mujer estéril".[41] En este enfrentamiento de lo fecundo con lo infértil, vemos otra tragedia en ciernes: la de una creadora en potencia que no puede crear, que no está dispuesta a correr riesgos, a explorar lo desconocido, a fundir cielo y tierra. La rigidez mental existe, controla las mentes de Juan, Yerma, Bernarda Alba; impide que Yerma explore "lo que se encuentra más allá de los límites familiares".

Significativo es que al final lo último que se oye no son las palabras de la protagonista, sino el coro de la romería, que celebra la continuidad de la vida en contraste con la finalidad de la muerte, que nos recuerda que el crear -y el procrear- son el resultado natural de una fusión, una correspondencia, que es generosa, cálida, explosiva. Si tenemos en cuenta que la esterilidad se asocia con el

---

317. Alusiones al "vientre de la Tierra" se encuentran en "'En verano la vega amarilla del trigo'" y "Aurora del siglo XX", pp. 361, 415.

40. Federico García Lorca, "Canciones del beso al estilo de Oriente", *Prosa inédita de juventud*, ed. Maurer, pp. 218, 220.

41. *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, p. 181.

orden y la rigidez, entonces Lorca nos enseña en su protagonista las consecuencias de una manera de pensar y sentir que niega el riesgo y la aventura. Todo creador está expuesto a opciones difíciles, a llamadas conflictivas. Es el fracaso de Yerma, inevitable por su nombre, lo que él transforma en teatro, en "poema trágico". "Todo artista trágico", ha opinado el distinguido crítico de teatro Eric Bentley, "tiene que haber escrito autobiográficamente hasta cierta medida".[42] En un género mucho más personal, el de los sonetos, Lorca propone la colaboración de "carne y lucero" en uno ("El amor duerme en el pecho del poeta"), y de "carne y cielo" en otro ("Ay voz secreta del amor oscuro"):

> Huye de mi caliente voz de hielo,
> no me quieras perder en la maleza
> donde sin fruto gimen carne y cielo.

En este terceto Lorca protesta, ha escrito Mario Hernández, contra "una voz que implica muerte y esterilidad"; del mismo terceto ha afirmado Miguel García-Posada: "He aquí el drama de Yerma".[43] A lo que añado: He aquí el drama de Lorca. Si Lorca está expresando algo de sí mismo en *Yerma*, la angustia de su protagonista por crear, y su fracaso inevitable, permite una lectura alegórica: la tragedia de Yerma es saberse incompleta y no poder completarse. Su tragedia es la conciencia lúcida de lo que tendría que hacer, y la repudiación total de cualquier medida que esté fuera de su experiencia. De Federico García Lorca nunca se podría decir que era un hombre incompleto; lo que sí nos permite pensar *Yerma* es que tenía miedo de serlo.

42. "Every tragic artist must have written autobiographically to some extent": Eric Bentley, *The Playwright as Thinker. A Study of Drama in Modern Times* (1946), Harcourt, Brace Jovanovich, Nueva York, 1987, p. 96.

43. Mario Hernández, "Jardín deshecho: los 'sonetos' de García Lorca", *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 1 (1984), 198; Miguel García-Posada, "Infancia y muerte", en Soria Olmedo, ed., *Lecciones sobre Federico García Lorca*, p. 184.

EL MOTIVO DE "LA ENCERRADA" EN LORCA Y ALBERTI
(*Bernarda Alba* y *El Adefesio* frente a frente)

Gregorio Torres Nebrera
(Universidad de Extremadura)

1. Lorca y Alberti

En el mes de marzo de 1945, y en el Teatro Avenida de Buenos Aires, Margarita Xirgu y su Compañía-Escuela, con la concurrencia escenográfica de Santiago Ontañón,[1] estrenaba la última obra teatral de Federico, fechada en el mes de junio del 36, *La casa de Bernarda Alba*, cuyo texto había llegado a manos de la gran trágica a comienzos de ese mismo año, y al mismo tiempo que aparecía publicado por primera vez en el último volumen de las *Obras Completas* de Lorca, que había iniciado Losada en 1937.[2] En aque-

1. "Volvimos a Chile y ella marchó a descansar a su finca "El Sauce". Poco después me llamaba: "Acaba de llegarme la obra póstuma de Federico: *La casa de Bernarda Alba*, tienes que decorarla". Con esta obra en la mano volvimos a Buenos Aires. Margarita formó una compañía sólo de mujeres y obtuvo un éxito colosal" (Santiago Ontañón / José M. Moreiro. *Unos pocos amigos verdaderos*. Fundación del Banco Exterior, Madrid, 1988, p. 216). También fue Ontañón el escenógrafo de *El Adefesio*.

2. Aunque tradicionalmente se ha venido considerando como el estreno de esta pieza lorquiana en la escena española el montaje que dirigió en 1964 el cineasta Juan Antonio Bardem, deberá recordarse que en rigor la primera vez que se montó el drama de Bernarda en un escenario español fue bastante antes, en la representación única del 22 de marzo de 1950 a cargo del Teatro de Ensayo "La Carátula",

lla memorable ocasión la Xirgu se rodeó de un reparto en el que figuraban actrices de su confianza, como Teresa León, María Gámez o Isabelita Pradas, compañeras que ya habían compartido escena con la maestra catalana en el mes de junio del año anterior, cuando en el mismo teatro Margarita Xirgu retornaba a los escenarios bonaerenses con *El Adefesio* de Rafael Alberti, pieza escrita por aquellas fechas y editada también por Losada, como la de Federico. Incluso repitió reparto la misma actriz, Isabel Pradas, para interpretar las dos "encerradas" que voy a aproximar y contrastar en esta ocasión: Adela y Altea; por cierto que no estaría de más constatar, de entrada, la casi total homofonía que, casual o deliberadamente, aproxima los nombres de las dos muchachas, de las dos víctimas de una misma Andalucía de "cales negras").

Con aquellos dos estrenos tan próximos en el tiempo, y de la mano de una mujer que había frecuentado la amistad y la literatura del gaditano y del granadino durante los años republicanos, se cerraba una aproximación, en lo personal y en lo literario, de dos geniales autores de nuestra lírica y de nuestra dramática, que habían coincidido varias veces en la elección de temas y de formas, aunque cada uno con su personalidad, su peculiaridad, su indiscutible sello personal. Ahí están sus respectivas bajadas a los "infiernos", con códigos surrealistas, que son libros como *Sobre los Angeles* y *Poeta*

---

bajo la dirección de José Gordón y José María de Quinto. *Vid.* el artículo-crónica de este último acerca de aquel curioso estreno en el teatro del Parque Móvil de Ministerios: "Sobre el verdadero estreno en España de "La casa de Bernarda Alba" *Insula*, 476-477 (julio-agosto de 1986), pp. 8 y 26. También fue bastante temprano -1945/46- el estreno parisino por el Teatro Estudio de los Campos Elyseos, dirigido por Maurice Jacquemont. Una cumplida crónica de los restantes montajes en España de la *Bernarda*, desde la de Bardem a la del grupo sevillano "La Jácara", pasando por las debidas a Facio y José Carlos Plaza, puede seguirse en el trabajo de J. Monleón "Cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de *La casa de Bernarda Alba*" (*Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434, julio- agosto de 1986, pp. 371-383) Por cierto que al terminar el comentario de la representación dirigida por José Antonio Bardem y del espacio escénico confeccionado por Antonio Saura, en donde se subrayaba "el antagonismo entre la vida personal y el orden social", Monleón apostilla que "exactamente igual a como ocurre en *El Adefesio*, de Alberti, autor que guarda con Federico numerosas afinidades".

en Nueva York (bastante coincidentes en sus fechas de escritura). En la reseña de la edición mexicana del libro lorquiano, decía Alberti algo que bien podría aplicarse a su propio mundo poblado de "ángeles torturadores": "*Se le acumulan los objetos, las cosas vivas y las muertas, persiguiéndole en ronda de enumeraciones herméticas, en corro de desgracias(...) Con la visión de una muerte acrecentada y como por contagio de ella, aquí todo se le aparece caído, roto, sin cabeza, en una realidad catastrófica, nadando en un vacío de defunción y llanto...*".[3] En la primera revista que acogió versos albertianos- *Horizonte*, num. 3- también se publicaron poemas de Federico como la "Baladilla de los tres ríos", ambos se volvieron a encontrar, fieles a la cita con el amigo muerto Ignacio Sánchez Mejías, y convivieron en la Residencia[4], cuando el gaditano todavía guardaba la fama de pintor y empezaba a adquirir la de poeta, y Federico, además de pedirle que lo pintara dormido junto a un arroyo y al pie de Nuestra Señora del Amor Hermoso,[5] le invi-

3. *Sur*, Buenos Aires, X, (1940), nº 75.

4. Aquella convivencia también recordada en estos versos incluidos en *Canciones del alto valle del Aniene*:: " Federico./ Voy por la calle del Pinar/ para verte en la Residencia. /Llamo a la puerta de tu cuarto. / Tú no estás. / Federico. / Tú te reías como nadie. / Decías tú todas tus cosas /como ya nadie las dirá./ Voy a verte a la Residencia. / Tú no estás".

5. "Todo estaba maduro ya para conocer a Federico-cuenta Alberti en *La Arboleda perdida*- La hora, por fin, había sonado. Fue una tarde de comienzos de otoño (...) Estábamos en los jardines de la Residencia de Estudiantes en donde García Lorca- aspirante a abogado- pasaba todo el curso desde hacía varios años(...) Me recibió con alegría, entre abrazos, risas y exagerados aspavientos (...) Me dijo, entre otras cosas, haber visitado, años atrás, mi exposición del Ateneo; que yo era su primo y que deseaba encargarme un cuadro en el que se le viera dormido a orillas de un arroyo y arriba, allá en lo alto, de un olivo, la imagen de la Virgen(...) No dejó de halagarme el encargo, aunque le advertí que sería lo último que pintase, pues la pintura se me había ido de las manos hacía tiempo, y sólo me interesaba- aclaración a la que apenas dio entonces importancia- ser poeta. (...) Pocos días después llevé a García Lorca su encargo y algo más: un soneto que le dedicaba(...) Celebró mi pintura con las palabras y gestos más hiperbólicos. La colgó enseguida sobre la cabecera de su cama, prometiéndome ponerla en igual sitio en su casa de campo de Fuente Vaqueros, a donde, para que lo pudiese comprobar, quedaba ya invitado a pasar el verano desde aquel mismo instante" (Seix Barral, 1975, pp. 168-170).

taba a su Granada, a la que nunca fue Alberti hasta muchos años después.[6] Lorca- su imagen, su espectro- se adivina en la poesía albertiana, en sonetos del primer libro, en una elegía en medio de la poesía combativa, en una insomne convocatoria en los *Retornos* del exilio. Y los dos totalmente coincidentes en un estilizado neopopularismo de canciones breves, iniciales, intensas. En el libro de Federico, y entre sus "Canciones para niños", no desentonaría este poemilla albertiano anterior a *Marinero en Tierra*:

CANCIÓN

La luna ha venido.
¡Ay, pídele un ochavito!
La luna lunera
de las esquinas.
¡Ay, pídele un ochavito!
Lleva la mano
en la faltriquera.
¡Ay, ¿nos dará un ochavito?[7]

y si Federico había compuesto una "Canción china en Europa",[8] Rafael- en su homenaje- escribió una "Canción china en China".[9]

Quiero advertir, antes de seguir adelante, que no pretendo suscitar aquí y ahora ningún tipo de influencias de un poeta sobre el otro, ni mucho menos débitos entre Federico y Rafael; simplemente pretendo cotejar el tratamiento que dan ambos autores al motivo de "la encerrada", especialmente en los ejemplos intensamente trágicos de sus respectivas obras *La casa de Bernarda Alba* y *El Adefesio*. Y conste que el indudable parentesco temático que de

6. En el libro albertiano *Fustigada luz* podemos leer el poema "Nunca fui a Granada", una de las varias elegías que Rafael ha dedicado a su amigo Federico. Esa visita al lugar en donde murió el poeta Federico la rememora Rafael en su segunda *Arboleda Perdida* (Seix Barral, Barcelona, 1987, pp. 209 y ss). Una recopilación de los textos dedicados por Albertio a evocar la figura de Federico se pueden leer en el libro *Federico García Lorca, poeta y amigo*. Biblioteca de la Cultura Andaluza, Granada, 1984. Puede consultarse en ese mismo volumen el prólogo de su compilador, Luis García Montero, con el título "Poeta y amigo: un caso extraño", pp. 11-43.

7. *Obras Completas de Alberti*, (al cuidado de L. García Montero)vol. I, Aguilar, Madrid, 1988, p.70.

8. Pertenece al libro *Canciones* (1929), en la sección "Canciones para niños".

9. Incluida en el libro *Sonríe China*, incluido en *La primavera de los pueblos*.

entrada se da entre estas dos piezas teatrales podría extenderse de algún modo a los restantes títulos de sendas trilogías escénicas, pues el binomio *amor/muerte*, presentado como el enfrentamiento de dos familias, dos etnias, dos maneras opuestas de entender el mundo, permite enlazar *Bodas de Sangre* con *El Trébol Florido*; y la trágica solución en la que una mujer infértil sublima su anhelo de maternidad es motivo común en la estructura profunda de *Yerma* y *La Gallarda* (por cierto que en esta última Rafael dramatiza un argumento tomado parcialmente del romance sanabrés "Los mozos de Monleón", que fue armonizado por Federico).

La crónica del teatro español más reciente- para acabar ya este preámbulo- volvía hace unos años a juntar en el tiempo los montajes de ambos textos en las mismas fechas- comienzo de la temporada 76/77- y en dos teatros distantes tan sólo unos cientos de metros, en el centro de Madrid, el Reina Victoria y el ya desaparecido Eslava. En el primero de los citados el fallecido director José Luis Alonso adelantaba el retorno de Alberti, estrenando *El Adefesio*, con el reclamo de ver en el papel de Gorgo a la también exiliada María Casares ; en el segundo, Angel Facio proponía una sugerente lectura escénica de *Bernarda Alba*, confiando el papel de la autoritaria mujer al actor Ismael Merlo. Recién recuperadas las primeras libertades, Alberti y Lorca eran emparejados para recordarnos el correlato entre feroz totalitarismo y cruenta rebeldía, pero también- y es un nuevo paralelismo que se lanzaba desde sendas propuestas escénicas- se emblematizaba esa represión, esa anulación o- si se quiere- esa mutilación de unas *encerradas* como Altea o Adela, y por extensión, de las cuatro restantes hijas de Bernarda y de las dos comadres de Gorgo, en la negación de un sexo silenciado, amordazado, que los escenógrafos de ambas versiones se encargaron de subrayar en los respectivos espacios escénicos: un gran sexo femenino, rematado en los tules negros que sugerían las membranas de un gran murciélago, era el lugar-prisión de Altea; y unos blanquísimos y sensuales paneles de goma-espuma recubrían suelo y paredes de la casa de Bernarda, por donde era difícil transitar, y cuyas entradas o salidas practicables en la pared eran elásticas grietas que sumaban al significado de "dificultad" la imagen añadida de una

vulva que había que forzar continuamente para atravesarla en un sentido u otro.[10] Los dos gineceos presididos por el bastón de Bernarda y las postizas barbas de Gorgo, por los emblemas del autoritarismo más injustificado, volvían a aproximarse en el tiempo y en el espacio. De esa aproximación, en lo similar y en lo disimilar, me propongo tratar seguidamente. Pero antes me permitiré alguna breve cala en la obra no teatral de ambos autores, para rastrear alguna presencia en ella del motivo de "la encerrada", antes de atravesar el umbral de esas dos casas andaluzas, que parecen ubicadas en un mismo pueblo hecho con los mimbres del odio, el orgullo de clase, la intolerancia y el fanatismo, un "*maldito pueblo*- como dice Bernarda, y es la primera aproximación que sale al paso- *sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada*"(p.72[11]), o como lo presenta Gorgo : "*en este empecatado pueblo de libidinosos...perturbadores de inocencias...¡de borrachines!*"(p.244[12]).

Entre las *Primeras Canciones* de Federico, y en la sección "Palimpsestos", hay un texto de título y contenido bastante elocuentes, "Cautiva", y del que recuerdo su última estrofita:

Sobre las tinieblas
andaba perdida,
llorando rocío,
del tiempo cautiva

y entre unos poemas coetáneos a los recogidos en el libro *Canciones*, hallamos otro texto directamente relacionado con el *leit-motiv* de "la encerrada", y que probablemente pueda fecharse en 1923, y que, por lo que voy a comentar seguidamente, conviene transcribirlo íntegro:

10. Se reseña muy brevemente el montaje de Facio -que ya lo había llevado a cabo unos años antes, en vida de Franco todavía, con el Teatro Experimental de Oporto- en la página 379 del artículo de J. Monleón referido en la nota 2.

11. Todas las citas de *La casa de Bernarda Alba* las hago por la edición de F. Ynduráin. Madrid, Espasa, Austral, 1994[19].

12. Las citas de *El Adefesio* las hago por mi edición de la obra en Ed. Cátedra, 1992.

Mi alma es una altísima
torre negra.
¡Niños no sonriáis!
(Pero más alta es mi pena.)

Veinte y cuatro pájaros
anidan en ella
(de oro y de azabache.)
Al pie crece la hierba.

Tiene una campanita
(¡lin lan lin!)
pero no suena
y es doctora de un viento
(¡quién lo dirá, pastora!)
que nunca se despierta.

Desde arriba domina
(mirador del amor)
la luna y la tormenta.
La torre llega al cielo
(¡pero más alta es mi pena!)

Sobre el tejado tiene
(¡niños no sonriáis!)
el corazón de Ella.
¡Su corazón, qué risa,
convertido en veleta!

Pero mi torre alta...
(¡Niños llorad por mí!)
...¡no tiene escaleras!
No tiene...(corazón,
dilo corazón)...
¡no tiene puerta![13]

así, con este final, o con el que Lorca pensó en un primer momento para remate de su poema, y que decía, recalcando el dramatismo del encierro:

¡y estoy entre sus muros
(¡luna rota! ¡estrellita!)
sin encontrar la puerta!

poema cuyos tres motivos temáticos- queja de amor, circunstancia del encierro y la misma imagen de la alta torre- nos reenvían

13. *Canciones y Primeras canciones*, Edición crítica de Piero Menarini. Espasa Calpe ("Clas. Castellanos"), Madrid, 1986, pp. 271-272. Menarini indica que esta canción figura en el mismo manuscrito de otro texto que aparece fechado en 1923. El poema "Cautiva" puede leerse en la p. 256. de la misma edición.

de inmediato a otra canción, en tres tiempos, y dicha, mientras sube a la torre del encierro, por la "cautiva" Altea, antes de su suicidio, en el drama de Alberti, poeta al que, por cierto, Federico homenajea en dos de estas "Canciones" que no pasaron al libro, y que probablemente proceden de su mutuo conocimiento en la Residencia de Estudiantes (son una especie de nana[14] y otro texto en el que ambos "primos" posan para sendos imaginarios retratos: "Alberti, pájaro tierno/ limón de la limonera./ Federico, flor de todos/ en la zarzamora negra"[15]).

En el *Poema del Cante Hondo* podríamos seleccionar dos textos que no sería difícil acercar hasta los respectivos mundos de Bernarda y de Gorgo. En uno de ellos se alude a la "Andalucía del llanto", en un retrato de un pueblo que podría ser el que luego tuviese en mente Federico para su drama y que se parece demasiado al que adivinamos- Rute, Iznájar- tras la azotea de la casa de Gorgo, incluso con su amenazante "Monte del Calvario" o "Monte de las Cruces" a lo lejos:

Sobre el monte pelado
un calvario.
Agua clara
y olivos centenarios.
Por las callejas
hombres embozados,
y en las torres
veletas girando.
Eternamente
girando.
¡Oh pueblo perdido,
en la Andalucía del llanto![16]

Un pueblo que se prolonga en esos otros entrevistos en poemas de los mismos años, con "las puertas cerradas", versos en los que se habla de un "pueblo ceniza" en una "Andalucía punzante". Y en ese espacio, la muchacha a solas con la limitación de su condición de hembra. Así el poema que le dedica a una tal "Amparo" (de ese

14. Me refiero a la canción dada a conocer por Menarini "Berceuse a Rafael cuando se vuelva otra vez niño".

15. *ibid.* pp. 285-287

16. *Poema del cante jondo.* Edición crítica de Christian de Paepe (Espasa Calpe ("Clas. Castellanos"), Madrid, 1986, p. 174-175). De Paepe anota que este poema es, "en escala reducida, una concreción geográfica de la "tierra" de la soleá".

modo podría haberse llamado- con el mismo simbolismo onomástico del "desamparo"- una cualquiera de las cinco hijas de Bernarda) en el que el blanco del vestido de la mujer concuerda con el blanco hipócritamente incólume de las dos casas de la represión:

Amparo
¡qué sola estás en tu casa
vestida de blanco![17]

Al fin y al cabo una estilización del retrato de mujer ya perfilado en aquella "Elegía" del *Libro de Poemas*, composición de añejo sabor modernista en la que podríamos atisbar la suerte de casi todas las hijas de Bernarda, o de las granadinas- incluida Rosita- que se dejan ver en el "poema dramático del ochocientos" que también le estrenó- era 1935- Margarita Xirgu. A Magdalena, a Martirio, a Amelia, a Angustias o a las tres Solteronas amigas de Rosita, les cuadrarían a la perfección estos dodecasílabos:

La tristeza inmensa que flota en tus ojos
nos dice tu vida rota y fracasada,
la monotonía de tu ambiente pobre
viendo pasar gentes desde tu ventana,
oyendo la lluvia sobre la amargura
que tiene la vieja calle provinciana,
mientras que a lo lejos suenan los clamores
turbios y confusos de unas campanadas.[18]

Y un espacio clausurado, tejido de silencios y de lamentos que pugnan por imponerse mutuamente, un espacio como el imaginado para albergar a Bernarda y sus hijas, es el que se apunta en el comienzo de la "Casida del llanto":

17. *Poema del Cante Hondo,* ed. cit. p. 228
18. *Libro de poemas* (vol I de Obras Completas de Aguilar, vigésima edición, 1977, p. 39-41).

He cerrado mi balcón
porque no quiero oír el llanto,
pero por detrás de los muros
no se oye otra cosa que el llanto.[19]

Y al fin, refiriéndome al teatro lorquiano que es el punto de llegada de este análisis comparativo, deberé observar que no deja de ser otro "encierro" derivado de una convención social, la de "guardar la ausencia del novio" (como se impone la costumbre del excesivo luto en el gineceo de Bernarda) lo que sufre la granadina Rosita, la que se acaba quedando soltera, solitaria y yerma, reuniendo en sí las tres amenazas que penden sobre todas las hijas de la viuda de Antonio María Benavides.[20]

Es cosa bien sabida que al parecer Federico se inspiró, para crear su "drama de mujeres", en una familia de igual apellido que vivía en Valderrubio. Lo ha contado Claude Couffon, recogiendo testimonios de los mismos habitantes de Fuentevaqueros,[21] y de forma muy parecida lo refería el propio poeta, según testimonio del diplomático Morla Lynch[22].Y Francisco García Lorca ha corrobo-

19. *Diván del Tamarit*, ed. cit. p. 590

20. Miguel García-Posada es uno de los críticos que recientemente ha aproximado el texto de 1935 a la *Bernarda,* pues en ambas obras -en opinión del citado crítico, que comparto- se da "la radical frustración de las mujeres condenadas a no conocer varón; la común ubicación en el seno de la burguesía acomodada urbana o rural e incluso ciertos rasgos estilísticos" (" Realidad y transfiguración artística en *La casa de Bernarda Alba* " en el volumen colectivo coordinado por R. Doménech *"La casa de Bernarda Alba" y el teatro de García Lorca*. Madrid, Cátedra-Teatro Español, 1985, p. 154).

21. "Las dos casas eran contiguas. Inclusive el pozo de agua era compartido. En una ocasión en que veraneaba en Valderrubio, Federico descubrió esa extraña familia de muchachas que sufrían la vigilancia tiránica de la madre, viuda desde hacía muchos años. Intrigado, el poeta decidió sorprender la vida íntima de las Alba. Utilizando el pozo de agua como puesto de observación, espió, estudió, tomó notas". *Granada y García Lorca*. Losada, Buenos Aires, 1967, p. 33).

22. En la casa vecina y colindante de la nuestra vivía *doña Bernarda*, una viuda de muchos años que ejercía una inexorable y tiránica vigilancia sobre sus hijas solteras. Prisioneras privadas de todo albedrío, jamás hablé con ellas; pero las veía pasar como sombras, siempre silenciosas y siempre de negro vestidas...había en el

rado que "son reales, en su mayoría, los nombres de los personajes, alguna circunstancia menor, alguna subacción que ahora concurre a una unidad de propósito, aunque, en la realidad de donde procede, significaba otra cosa o apenas tenía significación", aunque se apresura a advertir -lógicamente- que "la invención opera sobre un medio concreto" y por consiguiente "ninguno de los personajes creados es fiel a su remoto modelo, salvo, como decía, en el detalle".[23] Sobre lo que hay de eco de la realidad y de brillante invención en el drama ha terciado más recientemente Ian Gibson en su dilatada biografía del poeta, confirmando desde luego que "en y alrededor de la casa de Bernarda Alba el poeta introdujo, además, numerosos detalles reales procedentes de la vida del pueblo", por lo que Gibson puede testimoniar, tras sus investigaciones personales en Valderrubio, en 1986, que "están de acuerdo los que vivieron en la Asquerosa de aquellos tiempos en que Lorca ha captado muy acertadamente en *La casa de Bernarda Alba* el espíritu del lugar: la viveza del habla de las gentes(...), los larguísimos lutos que entonces se llevaban (...)la curiosidad de los lugareños por saber detalles de escándalos sexuales(...) el espíritu caciquil de muchos terratenientes del lugar"; hay mucha realidad-concluye el biógrafo- y también mucha transfiguración de la realidad, pues los hechos referenciales sólo son el punto de partida y poco más.[24]

---

confín del patio un pozo medianero, sin agua, y a él descendía para espiar a esa familia extraña cuyas actitudes enigmáticas me intrigaban. Y pude observarla. Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo la férula inflexible de cancerbero oscuro (*En España con Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1959, pág.489)

23. *Federico y su mundo*, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 377. Y en lo que respecta al origen de algunos personajes, como por ejemplo el de María Josefa, Francisco García Lorca comenta que Federico se inspiró en "la abuela de unas amigas nuestras y lejanísimas parientas, a cuya casa íbamos de niños.La anciana era víctima de una locura erótica que afloraba en un incongruente y continuo discurso, de ritmo acelerado, lleno de reiteraciones y expresado en una voz pequeña, preciosamente timbrada. Guardo muy clara la imagen, en cambio, de su cabeza finísima, de pelo entrecano y rubio".

24. "Como en toda la obra de Lorca, los hechos "reales" sólo constituyen el punto de arranque de la creación literaria. Bernarda Alba es una grotesca exagera-

Ese soporte real, hasta cierto punto, de la anécdota y de los personajes del pueblo granadino sobre el que Lorca edificó su excepcional obra –tal vez por eso el dramaturgo pudo indicar en el manuscrito que " estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico", es decir, en "blanco y negro" como los colores que dominan en la escena– encuentra su curioso paralelo en otro referente análogo en el caso de la génesis de *El Adefesio*. En el socorridísimo testimonio de *La Arboleda Perdida* cuenta Alberti la historia de la muchacha encerrada y vigilada de la que tuvo noticia durante su estancia en el pueblo cordobés de Rute: " Sólo supe más tarde- evoca Alberti- que "la Encerrada" de mis primeras canciones ruteñas, siguiendo una triste tradición muy antigua en su pueblo, se había suicidado".[25]

Pero estos recuerdos, antes de que Alberti acudiera a ellos para convertirlos en texto dramático, dejaron rastro literario en un serie de canciones recogidas en su tercer libro poético. Podría formarse una breve antología de poemas albertianos suficientemente conocidos y próximos al clima y a la figuras de *El Adefesio*, antología en la que no podrían faltar canciones como "La Maldecida", algunas de las incluidas en la sección precisamente titulada "La Encerrada" o esta otra que enlazaría perfectamente con uno de los lugares referidos en el drama -la torre desde la que se precipita la muchacha- y la canción que la misma Altea va recitando según sube hacia lo que acabará siendo su particular patíbulo:

TORRE DE IZNÁJAR

Prisionero en esta torre,
prisionero quedaría.
(Cuatro ventanas al viento)
(Ya dos ventanas al viento)
–¿Quién suspira al este, amiga?
–Tú mismo, que vienes muerto.

---

ción de Frasquita Alba, muerta once años antes de que se escribiera la obra".(I.Gibson, *Federico García Lorca*. Grijalbo, Barcelona, 1987, p. 441) Todas estas dilucidaciones entran de lleno en la polémica sobre el sentido en el que hay que entender el realismo de esta obra. *Vid.* al respecto el trabajo de García-Posada referido en la nota 20.

25. *La arboleda perdida*, *op. cit.*, pp. 185-186

–¿Quién grita hacia el norte, amiga? (Y ya una ventana al viento).
–El río, que va revuelto. *–¿Quién llora al oeste, amiga?*
(Ya tres ventanas al viento) *–Yo, que voy muerta a tu entierro.*
–¿Quién gime hacia el sur, amiga? ¡Por nada yo en esta torre
–El aire, que va sin sueño. *prisionero quedaría!*[26]

(por cierto que, recordando la visita al castillo abandonado de Iznájar que la inspiró, Rafael reconoce que esta composición tiene un "secreto dramatismo, parecido al de García Lorca", y añade lo que para él resulta evidente, y que podría extenderse a las analogías de las dos obras teatrales, a partir de una similar localización: "¡Cómo que aquellas eran las tierras duras y funerales de su poesía!".[27] De la poesía de Federico, claro está).

Aquella historia ruteña no sólo dejó testimonio literario en *El Alba del Alhelí*. En un material coetáneo, y entonces desechado, que se editó posteriormente con el título *El cuaderno de Rute*,[28] Rafael dejó otros textos que responden a su visión personal del motivo de "la encerrada" en ciertas prosas, que son arranques, a su vez, de otros tantos cuentos tan sólo esbozados, en los que se perfilan personajes que serían homologables con otros del drama, y sobre todo con el espacio imaginado -ese pueblo fanático, caído entre la serranía del Sur- en el que situar la historia de Gorgo, Altea y Cástor, un pueblo (Rute) que ya tenía sus primeras pinceladas en *La Arboleda Perdida*, rasgos que después servirían para sugerir el espacio escénico entrevisto más allá de las tapias de la azotea de la casa del terrateniente Don Dino: "Una delgada calle en cuesta, que por un lado iba a los campos y por otro a la sierra, era todo lo que podía ver ahora desde mi cuarto ruteño. Pero en el piso, por suerte, había una azoteílla. Desde ella, en cambio, se dominaba una parte del

26. *El alba del alhelí*. Ed. de Robert Marrast, Castalia, Madrid, 1972, pp. 226-227.

27. *La arboleda perdida*, p. 190

28. Lo editó primero la revista malagueña *Litoral*, en 1977, n°s 70-72. Se incluye en el vol. III de las "Obras Completas" editadas por Aguilar (1988) al cuidado de L. García Montero.

pueblo, blanco, empinado, presidido en su lugar más alto por el trágico Monte de las Cruces, y un ancho panorama de tierras amarillas".[29] Por excepcionales que parezcan, las historias que dramatizaron Federico y Rafael respondían, en última instancia, a los residuos de una España rural, caciquil, profundamente apresada en sus prejuicios de estirpe, y que se convertían en materia dramática sobre la doble base literaria del drama rural benaventino y de la estética valleinclaniana.

Pero no debo terminar esta primera parte de mi exposición sin plantear la posibilidad de que Alberti conociese el drama de Lorca cuando escribió *El Adefesio*, y antes de su publicación y estreno en La Argentina. Y sin que ello deba presuponer ninguna clase de demérito para el teatro albertiano ni para el texto concreto que me interesa en esta ocasión, es fácil aventurar una contestación afirmativa a lo que planteo, pues el texto de *La casa de Bernarda Alba* fue conocido por algunos amigos del poeta en varias lecturas particulares de la obra, fechadas en los comienzos del verano del 36: una en junio, en casa de la Condesa de Yebes, tan sólo una semana después de haber concluido su escritura, y teniendo entre sus oyentes al Dr. Marañón, Agustín de Figueroa, Antonio Marichalar y el cónsul Morla Lynch; otras a lo largo del mes de julio, en el domicilio de Fernando de los Ríos, en casa de "La Argentinita" y la última en la noche del 12 al 13, en casa del doctor Eusebio Oliver.[30] Si uno de los asistentes a esas lecturas fue Dámaso Alonso, junto con Guillén, Salinas y Guillermo de Torre, no parece descabellado pensar que en alguna de esas ocasiones estuviese también presente un hombre ya cotizado en el teatro y en la literatura de aquellos años -recuérdese el "escándalo teatral del *Fermín Galán*, con la Xirgu en el reparto- como era Rafael Alberti, o al menos tuviese noticia fehaciente y pronta de tal hecho.[31] Pero eso no es más que circunstancial conje-

29. *La arboleda perdida*, p. 177.

30. *Vid.* Ian Gibson. *op. cit.* pp.438 y ss.

31. Robert Marrast sale al paso de la originalidad total de Alberti en su obra, rechazando cualquier grado de imitación o influencia de la obra lorquiana: "Est-ce parce que *El Adefesio* évoque l'atmosphère de *La casa de Bernarda Alba* qu'il faut

tura para lo que aquí pretendo, que no es otra cosa que ahondar en lo que comparten, y en lo que básicamente difieren, estas dos respuestas de Lorca y Alberti en favor de la libertad, aun a costa de la propia vida de sus respectivas rebeldes heroínas.

2. *La casa de Bernarda Alba* y *El Adefesio*

En ese cotejo, en ese situar frente a frente ambos textos- según se anuncia en el título de este trabajo- deberé empezar por el comienzo, y el comienzo es justamente los títulos de ambas obras, en los que notamos una parcial semejanza y una notable diferencia. En los dos se alude a quien ejerce la tiranía en el gineceo clausurado, aunque de forma distinta: nombre y apellido, o sea, identificación plena de la estirpe, en la obra lorquiana, y designación metafórica- "adefesio"- en la del gaditano, adelantando así la conclusión de un lento proceso de degradación que se va produciendo en la obra; recuérdese que tanto en el texto de 1943 como en el ligeramente modificado de la representación madrileña del 76, la propia jefa de clan se autodefine con tal sustantivo: "*Yo no soy más que un monstruo,una pobre furia caída, un adefesio*"(p. 311). Y es que en la fábula de Alberti parece interesar más el retrato de una mujer -Gorgo- que es simultáneamente la victimaria y la víctima degradadas de un concepto de la *autoritas* y del orgullo de estirpe sustentado sobre el fanático sentimiento del honor, que el espacio en el que se dan cita tiranos y tiranizados, como ocurre en el drama lorquiano, en el que Federico quiere que la atención del espectador se oriente hacia "toda la casa", cerrada a cal y canto, y no sólo sobre uno de sus habitantes. La casa- espacio que ahoga, irresistible "huis

---

parler d'un emprunt de forme? N'oublions pas que Lorca considerait cette oeuvre comme une photographie non retouchée de la realité, selon sa propre définition, alors que Alberti donne pour sous-titre à sa tragédie paysanne: *fábula del amor y las viejas*; les buts sont différents(...) On oublie qu'un poète n'est jamais seul, et que sa génération l'accompagne. On oublie surtout qu' Alberti ne connut *La casa de Bernarda Alba* qu'en 1945, au moment de sa création à Buenos Aires, un an après la première de *El Adefesio*" (*Aspects du theatre du Rafael Alberti*, Société d' Edition d'Enseignement Superieur, París, 1967, p. 125).

clos"- es mucho más agobiante y omnímoda en el texto lorquiano que en el albertiano; recuérdese también que hasta el instante final, la casa de doña Gorgo ha estado abierta, en aquel ritual del perdón del acto tercero, a cuantos venidos de fuera acaban asaltándola, robándola, degradándola hasta la ignominia, antes de que Gorgo decida convertirla en tumba expiatoria de unos pecados de clase. La casa solariega, inabordable, la casa-cárcel a donde nadie llega y de donde nadie escapa, es lo que ofrece Lorca, desde su título; y el espacio cambiante, degradado progresivamente, contradictorio, de ascensos y precipitaciones -con sus muros desgarrados y agujereados por los cuatro costados, desde el patio a la torre-azotea, es lo que alternativamente ofrece Alberti. Las mujeres del gineceo lorquiano se doblegan aplastadas por el peso de la casa;[32] las mujeres del gineceo albertiano proyectan en los muros de salas y patios las grietas de sus propias contradicciones, de sus propias debilidades, de sus espantosas hipocresías y represiones.

La acción de ambos dramas coincide en lo esencial: evitar el escándalo, guardarse a la opinión ajena, y para ello hay que separar, por el medio que sea, a los amantes jóvenes que han decidido oponer su vulnerable pasión (la fuerza de lo natural) a la hipocresía codificada (la coerción de lo social). Y se parte de una situación análoga, la muerte del padre, del varón de la casa, y la asunción del principio de autoridad por sendas mujeres de similar edad, parecido carácter, paralela función castradora e idéntico celoso tamiz de

32. En un reciente trabajo sobre la obra, John Crispin dice que "La estructura del drama, cuyo eje central es el conflicto entre lo social y lo natural, se proyecta en gran parte mediante una utilización simbólica del espacio. (...) Por eso se llama el drama precisamente *La casa de Bernarda Alba*" ("*La casa de Bernarda Alba* dentro de la visión mítica lorquiana" en el volumen referido en nota 20, p. 180). Sobre la importancia semiológica del espacio escénico, de la *casa*, en la obra ya opinaron Eric Bentley ("El poeta en Dublín (García Lorca)" *Asomante*, Puerto Rico, 1953, p. 48) y el mismo hermano del poeta (*Federico y su mundo*, pp. 381 y ss). *Vid.* además los trabajos de Ruiz Ramón "Espacios dramáticos en *La casa de Bernarda Alba*" *Gestos*, 1 (abril 1986), pp. 87-100 y L. García Montero "El teatro, la casa y Bernarda Alba" *Cuadernos Hispanoamericanos* 433-434, (julio-agosto de 1986), pp. 359-370.

la fama, obtenida en ambos casos a base de mentiras, hipocresías y silencios, sepulcrales silencios.

Al espacio básicamente similar- una casa solariega en un pueblo del interior andaluz, una casa que viene marcada por la acomodada situación económica de las familias que la ocupan en los dos casos- le corresponde un tiempo de lo representado prácticamente idéntico: la espléndida mañana en el primer acto, la tarde hacia el anochecer en el segundo, y la noche con la madrugada iluminada por la luna y marcada por la tragedia, en el tercero. Un paralelo que se matiza en el segundo acto de ambas obras, pues "las tres de la tarde" llenas de sol de la obra lorquiana se distingue sólo ligeramente de la media tarde de la fábula albertiana; pero ese matiz diferencial no desmiente en lo esencial la parecidísima disposición temporal de las dos obras.

También se aproximan en organizar cada acto en torno a un rito o suceso aglutinador de la acción. Esto que resulta absolutamente básico en la estructura de *El Adefesio* también puede sugerirse en la disposición de los tres actos de *Bernarda:* el duelo, en el primero; la preparación del ajuar a la hora de la siesta, en el segundo, y las expectativas de la inminente boda, en el tercero. Y en ambos títulos los tres actos acaban en otros tantos momentos de máxima tensión, que preparan los respectivos finales, en función de la represión concretada en formas de encierro, en *Bernarda*, o de la hipocresía manipuladora de Gorgo, en *El Adefesio:* escapatoria y nuevo encierro de María Josefa, persecución y condena de Librada y suicidio de Adela, en un caso; agresión a la muchacha tras confesar el nombre del amante, azotamiento de Gorgo al finalizar la fallida caza del murciélago y suicidio de Altea, en el otro.

Son esos momentos finales de ambos títulos, y los episodios que hasta ellos conducen, lo que resulta más llamativo e interesante en el cotejo de aproximación. Y habrá que atenderlos más adelante como se merecen . Pero antes, revisemos otros momentos susceptibles de similitudes o de diferencias, ya sean situaciones escénicas concretas, ya sean personajes con su caracteriología, sus funciones y sus significaciones en ambos títulos.

3. Los personajes, sus nombres y sus funciones

Es sobradamente conocido el hecho de que Federico puso nombres prefigurativos a las hijas de la matrona andaluza, y que esta onomástica que es soporte de un carácter determinado se extiende tanto a la Poncia (juez de la víctima, que se mueve sinuosa entre la defensa y la acusación, como el pretor romano Poncio Pilato) como a María Josefa (que reune en su nombre los de los padres de Cristo, recalcando de ese modo el trasfondo cristológico que acabará alcanzando la figura de Adela[33]).Y lo que sugieren, de entrada,y confirman sus respectivas actitudes, los nombres de Martirio, Angustias o Madalena es similar a las razones semiológicas que motivan los nombres que Alberti elige para todos sus personajes, desde Ánimas a Gorgo, pasando por Uva, Aulaga o Bión. En el caso del nombre de la criada protectora de Altea, se sigue parecido criterio al que utiliza Lorca; en el de Uva y Aulaga se busca la equivalencia entre el modo de ser del personaje y las especies vegetales a las que se alude; y por último, los nombres de Gorgo y Bión remiten a contextos mitológicos y grecolatinos bastante claros.[34]

Por cierto que la estrecha relación que se establece entre *El Adefesio* y el mito de las tres gorgonas carceleras de Andrómeda no es una relación imposible de establecer en el drama lorquiano, que algo podría participar de análogo referente mítico.[35] Así Poncia puede afirmar en el último acto del drama que "*las demás*- refiriéndose a las hermanas de Adela- *vigilan sin descanso*"(p.177) y antes,

33. La figura de Cristo suscitó reflexión y tratamiento literario en Lorca desde bien temprano. El interesante -y más largo- de los textos teatrales de la "juvenilia" lorquiana es precisamente una inacabada visión del sentido trágico de la vida humana de Cristo, llamado fatalmente a su sacrificio mortal y redentor, y a sus renuncias *humanas. Vid. "Cristo. Tragedia religiosa"* en el vol. *Teatro inédito de juventud.* Ed. de Andrés Soria Olmedo, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 231-296.

34. El mito de las gorgonas es el que subyace básicamente en la fábula albertiana; y el nombre del mendigo se empareja nada menos que con un satírico poeta griego Bión de Borístines, aludido por Horacio. Se mezcla en este modo de nombrar a los personajes lo popular y lo culto

35. También se podría advertir en el final de la fábula albertiana un recuerdo del mito de Píramo y Tisbe.

en su conversación con la madre, Bernarda ha asegurado que "*Mi vigilancia lo puede todo*" (p. 172) y que-engañándose- la fama de su familia esté a salvo de cualquier contingencia, "*¡a la vigilia de mis ojo se debe esto!*"(p.174). Y cuando la misma Bernarda dice en su último parlamento que "*la muerte hay que mirarla cara a cara*"(p.194) se está identificando -ella que es instrumento, desde su observancia del luto y desde su intolerancia, de la misma muerte- con las gorgonas, que no era posible mirarlas de frente sin quedar petrificado.Pero además *La casa de Bernarda Alba* presenta un parangón, creo que bastante claro, con el mito de Crono, devorador de sus propios hijos, pues no otra cosa pretende en el fondo la siniestra conciencia de Bernarda, para evitar ser devorada a su vez por la opinión ajena. A ese mito, en referencia indirecta, y contaminada con el de Dionisos, podría aludir Lorca a través de estas palabras de María Josefa, que acusan la poderosa influencia de Pepe el Romano sobre las mujeres: "*es un gigante. Todas lo queréis. Pero él os va a devorar, porque vosotras sois granos de trigo*"(p.183). Y no ha de olvidarse -como señala inteligentemente Francisco García Lorca- que el personaje de la anciana demente no es sino "la proyección imaginada, polo de poesía y locura, de todos los personajes de la obra".[36]

En la presentación de algunos personajes también corren parejas ambas obras. Así ocurre con las dos protagonistas: antes de entrar en escena Bernarda y Gorgo, ya es conocedor el lector/espectador de un cierto perfil del personaje, pues de Bernarda se nos adelanta que es "*mandona*", "*dominanta*", "*tirana de todos los que la rodean*", y de Gorgo se nos sugiere que es irascible, crispante, agresiva, bastante inaguantable; y ambas mujeres anuncian su inmediata aparición en el espacio escénico con los golpes de su bastón, común insignia de su autoritarismo.

Para ejercerlo los dos personajes procuran servirse de unos colaboradores con los que establecen unas extrañas relaciones de alianza y de displicente jerarquía, combinadas con un servilismo intere-

36. *Op. cit*, p. 378.

sado: Bernarda no disimula una cierta contrariedad con Poncia, pero atiende, en el fondo, las advertencias de la sirvienta acerca de lo que puede atentar contra su casa; del mismo modo, Gorgo rechaza inicialmente la presencia de Bión bajo su techo, pero acaba aceptándolo cuando el sagaz mendigo le facilita la carta que ha interceptado y en la que Cástor da noticia de su propio encierro y de su intención de liberar a la muchacha Altea y huir juntos; de ese modo, las intervenciones de ambos personajes, Poncia y Bión, conjuran en primera instancia la consumación de las transgresiones que destruirían el buen nombre de las familias respectivas, y con ello su propio poder social. Una trangresión que tampoco es tan distinta en un título y en el otro, pues el que Adela se empeñe en ocupar junto a Pepe el Romano el lugar de su hermana Angustias es una transgresión algo incestuosa, y un concreto incesto es lo que obsesionaba evitar a la atribulada Gorgo entre los dos muchachos, hijos ambos de don Dino, sin saberlo.

Pero el paralelo entre Poncia y Bión no se agota en esa función de cómplices, sino que se prolonga en otras dos, la de contribuir a minar el poder de Bernarda y Gorgo (Poncia aprovecha la ausencia inicial de su ama para meter la mano en la despensa, y Bión, al frente de la pandilla de mendigos, roba alimentos y cubiertos de la mesa de la celebración) y la de delatar las debilidades ocultas de ambas mujeres, por ejemplo la de su represión erótica (clima que igualmente aproxima *Bernarda y Adefesio*), de modo que Poncia masculla de su señora que es "*sarmentosa por calentura de varón*" (p.68) y Bión remata un insidioso juego de complicidades besando en la nuca a su protectora (p. 268), lo que, junto con la carta interceptada, le sirve de seguro salvoconducto para volver al favor del gineceo. De él podría decirse lo que la Criada afirma de Pepe el Romano: "*Bernarda (...) no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas*" (pág. 176).

Comparte también el personaje de Poncia algún aspecto con Uva, como el de ejercer una cierta postura crítica con el ama del gineceo. En su boca escuchamos el gran reproche que se le puede hacer a Bernarda ("*tú no has dejado a tus hijas libres,*" p. 142), y en la de Uva la acusación de hipocresía moral que preside muchos

de los comportamientos de la primera de las viejas y de su comadre Aulaga; y no se arruga en llamar "beoda" a Gorgo, en tildar de "embrollos" las añagazas de "Gorgojilla" y en descalificar sus prácticas caritativas: "*Los desgraciados quieren prendas limpias, y vuestras manos sólo tejen lodo*"(p.275).

Intentar establecer el paralelo entre las cinco hijas de Bernarda y las tres mujeres-excluida la criada Ánimas- que viven bajo la égida de Gorgo (Altea, Uva y Aulaga) no es fácil, pues en una primera observación de ambos grupos, saltan a la vista las diferencias antes que las semejanzas, salvo la no menos cierta aproximación entre las dos muchachas suicidas y víctimas concretas de aquella tiranía. Pero la realidad es que ciertos aspectos caracteriológicos de las cuatro restantes hermanas de Adela tienen un concreto eco en el modo de ser y de actuar de las comadres Uva y Aulaga. Todas ellas comparten la tensión de la sexualidad reprimida y todas -tras las respectivas muertes de las dos rebeldes- se hundirán "*en un mar de luto*", como sentencia Bernarda. Martirio, en concreto, muestra un enfermizo temor ante los hombres, lo que no le impide una sorda pugna por Pepe el Romano, como Aulaga disputa el cuidado de Bión, y sus posibles caricias, a las otras dos mujeres, a la vez que teme ser descubierta en sus íntimos deseos por Gorgo. Y es precisamente Aulaga quien reproduce en algún momento el estado de locura que Lorca personifica en la anciana María Josefa. Y desde ese grado menor o mayor de enajenación habría que entender la común obsesión de las dos mujeres -María Josefa y Aulaga- por una maternidad que se les niega,y que compensan en la ovejita que la madre de Bernarda lleva en los brazos y en el niño adoptado (Cástor) por la asustadiza comadre de Gorgo años atrás.[37] Por cier-

37. Incluso, ampliando el ámbito de los ecos a otros títulos albertianos, Martirio refiere en el acto primero de *Bernarda Alba* una experiencia derivada de esa misma compulsiva represión, la de esperar a un hombre "en camisa" y tras la ventana, "hasta que fue de día", que se parece bastante al final del acto segundo del drama de Alberti *De un momento a otro*, cuando la solterona Josefa invita a escalar su balcón a Andrés el Beato; y esta asociación de dos situaciones es especialmente interesante si tenemos en cuenta que esos dos personajes de la citada obra albertiana son los "borradores" sobre los que se diseñarán poco después las figuras de Bión y Aulaga.

to que la mención de la locura -uno de los baldones que manchan el prestigio de los Albas- está absolutamente prohibida en la casa de Bernarda, y constituye, como las andanzas de Don Dino con las mozas de su heredad, la vergüenza que hay que alejar en ambas familias- como los murciélagos de Alberti que amenazan al atardecer- para que reluzca la "*buena fachada y la armonía familiar*" (p.165) que exige la viuda de Antonio María Benavides. Por ello mismo el clímax que resuelve el acto segundo de *Bernarda Alba* -la lapidación de la madre soltera- incorpora al drama de Lorca no sólo uno de los varios indicios del símbolo cristológico que acabará alcanzando Adela, y es premonitorio de su misma persecución y suerte al finalizar el acto siguiente, sino también la concreción del peligro que parece amenazar la casa de Bernarda desde la envidia y maledicencia de sus vecinos y desde la sorda lucha interna de las mujeres que pugnan bajo su techo ("*Y nos apedreáis con malos pensamientos*"-pág 138- ha comentado Amelia, en medio del incidente del retrato de el Romano), de modo que la hostigación de la otra víctima -la hija de la Librada- que Bernarda dirige a gritos bajo el arco de entrada a su casa, equivale a la caza del murciélago- también clímax final del acto segundo de *El Adefesio*- expresión de lo pecaminoso, de lo vergonzante, del castigo por las faltas cometidas, pues los simbólicos quirópteros "*dan vueltas y vueltas como el remordimiento*", aclara Gorgo (p. 281). En ambas ocasiones se intenta evitar, a la desesperada, lo que ya es irreversible en el interior de los muros de las respectivas casas.

También ciertos detalles objetuales- de indudable valor simbólico en ambos textos- permiten trazar posibles enlaces o concomitancias entre las dos obras. Uno de índole menor: el armario de luna que enriquece el costoso ajuar de Angustias, con su gran espejo en el centro, trae al recuerdo aquel otro gran espejo de cuerpo entero que Gorgo manda colocar en el centro de la sala, para enmarcar en él, para hundirla en su fondo, a la desobediente sobrina.El otro detalle permite una proximidad más sugerente. Junto a caballos y perros referidos- y oídos- en ambas obras, hay dos animales de presencia efectiva en la escena, la ovejita que porta en su regazo María Josefa, en el drama de Lorca, y la gata enjaulada que le obsequia Bión a

Gorgo, en la fábula de Alberti. Y por supuesto que ambos animales son soportes de una simbología que se imbrica con otros niveles de significación decodificables en las respectivas escenas. La oveja-niño de María Josefa es un metafórico emblema del hijo que presumiblemente ya lleva Adela en sus entrañas y de la misma Adela, convertida en el cordero pascual ofrecido en cruento sacrificio aquella misma noche. La gata que estratégicamente regala al gineceo el ladino Bión representa, por un lado, la sagacidad, la astucia, la paciencia en la caza (relaciónese con la "caza del murciélago") y que son las cualidades de que desea acreditarse Gorgo para cumplir satisfactoriamente la tarea protectora de la memoria de su hermano, de la que se considera depositaria; y por otro, la gata- su condición femenina la asemeja con el resto de habitantes del gineceo- aporta un sugerente simbolismo de apetencia sexual reprimida, que tan intensamente se percibe entre las tres furias de aquella cárcel, especialmente en sus equívocas relaciones con Bión, e incluso con Altea; todavía- y puesto que se trata, según se dice en la acotación correspondiente, de una gata negra- habría que sumar un tercer simbolismo asociado a las tinieblas y a la muerte; en verdad que Bión acude a aquella casa con dos obsequios, la gata y la carta, y esa carta, una vez en las manos de Gorgo, es el desencadenante del horror final.Y además no se olvide que la identificación simbólica con Adela que aporta la ovejita que lleva María Josefa se reproduce, en cierto modo, en un comentario de Bión ante el *contrafactum* de la evangélica " última cena" del acto tercero de *El Adefesio*, cuando subraya el mendigo que en ocasiones similares él había preparado la mesa de la celebración y "*él mismo fue también quien con su mano degolló el cordero*" (p. 290), sacrificio que ahora -significativamente- llevará a cabo la propia Gorgo.

4. Adela y Altea en la encrucijada de la pasión

El primero de los dos paralelos más significativos sobre los que se sustenta este análisis comparativo de los dramas lorquiano y albertiano, es el que afecta a las muchachas Adela y Altea. El otro es el que enfrenta a Bernarda y Gorgo.

Es evidente que a lo largo de los dos primeros actos la postura valiente y rebelde ante la tiranía que muestra Adela no se corresponde con la llorosa pasividad con que Altea responde a la humillación y encierro que le impone su tía. Cualquier lector de la *Bernada* lorquiana distingue de inmediato que Adela se desmarca del resto de sus hermanas, en su actitud contestataria al mundo opresivo que le cerca, en su decisión inquebrantable de ser la mujer de Pepe el Romano (o sea, la asunción plena de lo natural) frente a la convencional opción de la primogénita Angustias, desde su primera intervención, cuando ofrece a su madre un abanico "*de flores rojas y verdes*"-es un primer indicio de su negación del encierro que conlleva el luto lugareño- hasta ese grito de autoafirmación, momentos antes de colgarse en su cuarto ("*¡Nadie podrá conmigo!,*" p.191). La importante conversación que la muchacha mantiene con Poncia, en el acto segundo, en la que se afianza contra todo obstáculo en su voluntad de ser la mujer de Pepe, a cualquier precio ("*Es inútil tu consejo.Ya es tarde. No por encima de ti, que eres una criada, por encima de mi madre saltaría para apagarme este fuego que tengo levantado por piernas y boca(...) Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder*", p.118-119) contrasta significativamente con la pasividad de Altea en sus confidencias con la criada Ánimas, también al comienzo del segundo acto de la obra albertiana, sumando la muchacha al dolor de su encierro la creencia de que ha sido olvidada por Cástor: Altea se ofrece resignadamente vencida frente a la fuerza autoafirmativa de la menor de las Albas. Pero a partir del acto tercero de *El Adefesio*, la pasiva Altea se transforma en una voluntariosa muchacha que intenta defender, frente al mundo hipócrita que Gorgo teje en torno de ella, el sentido de su libertad y el amor de Cástor. Un cambio que se avizoraba en el final del acto segundo, cuando la muchacha acaba uniéndose a las otras viejas en la acción de golpear a Gorgo con las cañas preparadas para cazar murciélagos, al saber de la carta del novio que ha secuestrado la gorgona. Por eso, en el acto tercero, cuando Gorgo da una vuelta más de tuerca y anuncia el falso suicidio de Cástor (de quien se dice que se ha matado de forma similar a como lo hará Adela), Altea se revuelve enfurecida contra sus guardianas

y grita la verdad de su encierro y de su represión, como lo hace Adela en momento parecido. "*¡Callaos,viejas funestas, viejas turbias, heladas, torturadoras, arrancadoras de la luz de mis ojos, de la alegría de mis años*"(pág. 302) grita la sobrina de Gorgo; "*¡Aquí se acabaron las voces de presidio!*"(p.190) le dice Adela a su madre, al tiempo que, arrebatándole su bastón de mando, se enfrenta decidida al poder, intentando adueñarse de la situación: "*Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. ¡En mí no manda nadie más que Pepe!*"(p. 190). Altea no quiebra el bastón de Gorgo, pero no se olvide que unas escenas antes había descargado sobre las espaldas de su carcelera la vara de espantar murciélagos. Y también oímos en boca de la misma Altea acusaciones que se parecen demasiado a las confidencias que Adela hace a Martirio. "*Toda mi vida ha sido un cuarto oscuro, como una triste carbonera vacía(...) Todo entre estas paredes fueron para mí clavos, hasta las hojas de los árboles*"(pág. 302-303), dice el personaje albertiano; "*He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío(...) Yo no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca*" (p.185 y 187) insiste la víctima lorquiana. Pero sin necesidad de llegar hasta las últimas secuencias de ambos dramas -en donde el parecido es evidente, pues las dos muchachas se suicidan cuando creen cierta la muerte de los respectivos amantes y vencida la razón de su lucha- ya ha habido en los actos anteriores un signo paratextual que nos habría advertido de esa cercanía entre las dos "encerradas". Adela protesta a su modo ante el largo encierro por luto que se le viene encima, vistiéndose el vestido verde que pensaba lucir "*el día que vamos a comer sandías a la noria*" (p.93), o sea, en una fiesta campestre; y Altea, para someterla al juicio sumarísimo del acto primero de *El Adefesio*, es enfundada en un "*lujoso traje popular de campesina, coronada de pámpanos*"(p.251), aquel que había lucido en la fiesta de la vendimia, otra fiesta campestre. Y ambas muchachas verán sustituidos, a la fuerza, sus respectivos vestidos de fiesta por sendos trajes negros, por sendas mortajas de una muerte en vida que se resisten a soportar ("*¡No, no me acostumbraré! Yo no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a*

vosotras" (p. 95), le escuchamos decir a la menor de las hijas de Bernarda; "*No puedo más. Me ahogo. Estoy enterrada en vida, despreciada, olvidada(...) Me lastiman las horas...No quiero oír más los relojes ni mirar ese Monte de las Cruces...*" (p. 262-263) se lamenta la sobrina de Gorgo. En efecto, el consejo de Martirio a su hermana -adelantándose evidentemente a lo que podría ser una tajante orden de Bernarda- haciéndole ver que lo mejor que puede hacer con el vestido verde es "*teñirlo de negro*" (p. 93), se corresponde con la tajante sentencia de Gorgo, tras saber la identidad del amor secreto de su sobrina, consistente en hacerle vestir "*un traje negro de vieja, largo, triste, irrisorio*"(p. 259).

El motivo del vestido también unirá a ambas víctimas al final de las respectivas tragedias. Nada más descubrirse el cadáver de Altea, Bernarda decreta "*Llevadla a su cuarto y vestirla como si fuera doncella*"(p. 194). Y Gorgo (cito ahora por la segunda redacción de 1976) pide que el cuerpo expuesto de Altea, presidiendo la última escena, sea vestido con el traje de novia, que nunca le cosieron "*porque no se iba a casar*" (p. 314), y se acaba cubriendo a aquella especie de espantapájaros, degradado *contrafactum* de un crucificado, con el mantel del ara-mesa de la celebración, a manera de burlesco sudario, y tocando su cabeza con una servilleta o cualquier trapajo, que es en lo que queda -coincidiendo con Lorca en similares referencias cristológicas- "*la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado*", que dice Adela (p. 187). Sobre lo apuntado, nótese también que a partir de los respectivos actos segundos, Adela -retirada buena parte del tiempo en su habitación- y Altea -recluida en la torre de la casa- están igualmente alejadas de las hermanas -en un caso- y de su tía y secuaces, en el otro.

La aparición levísima en escena, y en el último momento, de Cástor en *El Adefesio* no impide su cierto grado de parangón con Pepe el Romano, aunque éste último jamás atraviese los muros de la casa de su "novia oficial" y de su amante. La aproximación, la cercanía, la presencia de ambos en la conciencia de las encerradas se logra por la imagen del jinete y los ruidos de los cascos del caballo, que galopando se acerca a la cárcel de la encerrada para liberarla. Gorgo suscita la obsesión del muchacho entre sus comadres y

del peligro que se avecina sobre la casa, imaginándole cabalgando desde el Monte de las Cruces hasta las tapias del jardín: "*¡Es él! ¡Es él! ¡Es su mismo caballo que baja por el Monte de las Cruces! (...)¿Lo ves ahora, Aulaga?. Va entrando por las Herrerías(...) Pasa cerquita de la fuente(...)Se detiene...Se alza sobre la silla...Ánimas ayuda a Altea...Ya salta...Ya se le abraza ella a la cintura...Rompen chispas los cascos(...) ¡Huyen a galope tendido!*" (pág. 272); incluso el falso emisario de la muerte llega hasta el "*ágape de la hipócrita reconciliación*" después de cabalgar todo el día, a modo de un degradado "jinete de apocalipsis".Y ambos amantes parecen condenados a vivir un análogo futuro errante, que Bernarda expresa de este modo: "*irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas*"(p. 194); y en la segunda redacción de *El Adefesio* oímos a Cástor lamentarse por la amada a lo lejos, mientras el gineceo va cerrando sus puertas y ventanas, como el murciélago siniestro, que le sirve de tétrico emblema, también se pliega con las primeras luces del amanecer.

5. El tercer acto. Bernarda y Gorgo en la encrucijada del poder

El momento de ambos dramas en el que se concentra mayor número de coincidencias y de diferencias es el acto tercero, en donde además se sitúan sendos desenlaces en los que podemos captar lo que exactamente diferencia el modo de ser y funcionar de Bernarda, frente a la Gorgo albertiana.Y también lo que las hace, por otro lado, tan parecidas en el fondo.[38]

38. Se ha señalado varias veces la "Doña Perfecta" galdosiana como fuente directa de Bernarda (Cfr. : E. Speratti Piñero. "Paralelo entre *Doña Perfecta* y *La casa de Bernarda Alba*", *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, IV (1959), pp. 369-387; J. Rosendorfky. "Algunas observaciones sobre *Doña Perfecta* de B. Pérez Galdós y *La casa de Bernarda Alba* de F.G.L.", *Études romanes de Brno*, 2 (1966), pp. 181-210, y J. Beyrye "Résurgences galdosiennes dans *La casa de Bernarda Alba*", *Caravelle*, 13 (1969), pp. 97-108. Pero igualmente algún otro texto de Galdós, como *La Fontana de Oro*, podría relacionarse con el drama de Alberti, pues si don Benito fue una confesada admiración de Lorca, también lo fue del gaditano. Y en efecto, las tres "señoritas de Porreño", las tres viejas que don Benito dibuja en el capítulo XVI de aquella novela, recibiendo e interrogando en su pupilaje a la joven Clara, son un modelo plausible para el trío Gorgo, Uva y Aulaga, especialmente para la estampa del tribunal del acto primero.

En la noche presidida por una luna de muerte -una luna de Nisan en ambas, pues en las dos obras se van configurando, con mayor o menor claridad, signos de la pasión cristológica encarnados en la figura de Adela, en un caso, y en las de Gorgo y Altea, en el otro- se enmarca el tercer acto, con un ritmo escénico también muy parecido en las dos ocasiones, que va ganando intensidad conforme avanza hacia el clímax final, con rápidas entradas y salidas de personajes a contra luz, una vez concluida -en *El Adefesio* de forma mucho más violenta- la cena/ceremonia que abre ambos textos, con la mesa-ara del sacrificio dispuesta en la escena.

Es cierto que la escueta severidad escénica que muestra Federico en *Bernarda Alba* está suficientemente alejada del arropamiento barroquizante, de aleluyas, juegos, gestos, que abundan en *El Adefesio* y especialmente en el ritual de la cena del perdón que ocupa la primera mitad de este tercer acto.Pero no es menos cierto que, superada esa diferencia inicial, el *tempo* escénico de las segundas mitades de ambos actos se aproxima significativamente. Entradas y salidas rápidas y nerviosas de las hijas de Bernarda, desde sus habitaciones al patio, inquietas y recelosas; conversación clara y decisivamente premonitoria entre Poncia y su señora; segunda y definitiva comparecencia de María Josefa, adivinando desde su enajenación la vecindad de la tragedia; gritos de aviso, llamadas de la pasión, carreras, disparos... y silencio, un silencio que se quiere imponer, bastante inútilmente, sobre la ensordecedora voz de la sangre derramada; todo eso es lo que concentra Federico en las últimas e intensas páginas de su drama. Carreras en la oscuridad, robos, risas burlonas, lamentos, desesperación, horror y culpa hay también en las últimas escenas de *El Adefesio*. En los dos títulos se perfila un final que bien podría resumirse con estas palabras de Gorgo, "*Condenación...Desgracia...Locura*" (p. 308), y que tiene su culminación en tres momentos idénticos en ambas obras, y ya parcialmente referidos: a) enfrentamiento de las encerradas con sus carceleras; b) engaño acerca de la muerte del posible libertador -Romano y Cástor- y c) suicidio como respuesta inmediata de las dos muchachas: consumación del sacrificio que se venía anunciando desde muy atrás.

Y pasemos, para acabar, al cotejo que más interesa, el que contrapone y aproxima el personaje de Bernarda al de Gorgo.

Ambas jefas de clan se afanan por derivar los ritos sociales -el velatorio del marido, la cena de reconciliación- en signos de su resalte social, por el camino del orgullo despreciativo o de la fingida humillación, y en ambas situaciones -comienzo de una pieza y final de la otra- no faltan las jaculatorias devotas o los versillos festivos.Y las dos ocasiones son también exponentes -por añadidura- de las nada propicias relaciones que ambos personajes tienen con su entorno inmediato, pues la viuda lorquiana considera que las "*doscientas mujeres*" que acuden y los hombres que aguardan y beben en el patio sólo sirven "*para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas*" (p. 72), detestándolos tanto como en el fondo Gorgo detesta a los mendigos que sienta a su mesa una vez al año. Ambas se saben inmersas en un pozo de hipocresías y fingimientos, que consienten o que practican ellas mismas. Magdalena se lo echa en cara a su hermana Martirio("*¡Nunca he podido resistir tu hipocresía*!"; p.92)) y Uva subraya del mismo modo los juegos equívocos de su comadre, llamándola "*loquilla, hipocritilla*" (p. 292).

Idéntico parentesco empareja a las dos mujeres, si atendemos a la manera de enfrentarse con su condición de guardadoras del buen nombre familiar. Por un lado obsesiona a ambas matriarcas el casamiento de las herederas con partidos de nivel económico rentable (Bernarda reconoce que impidió la boda de Martirio con Enrique Humanes, porque "*su padre fue gañán*"(p. 143), y se precia con soberbia de que "*no hay en cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas*"; y Gorgo y sus amigas se burlan de los posibles pretendientes de Altea, agotada la lista de ventajosos partidos; por otro lado se sienten profundamente abatidas, en algunos momentos -más intensos, desde luego, en *El Adefesio*- ante la terrible responsabilidad de la que se consideran depositarias: en el acto segundo de *Bernarda Alba*, y ante el incidente del robo del retrato de Pepe el Romano, podemos encontrar una breve antología de lamentos de la matrona andaluza perfectamente elocuentes:"*Me hacéis al final de mi vida beber el veneno más amargo que una madre puede resis-*

tir"(p.135); "*¡Ay qué pedrisco de odios habéis echado sobre mi corazón*"(p.139). Y a todo lo largo de la obra, Gorgo se siente aplastada por la pesada carga que ha dejado sobre sus hombros de hembra el difunto e inmoral cacique Don Dino ("*Mira, hermano, en qué abismo me hundiste(...) La luz que de ti siempre imploraba, sólo sirvió para apagarme, para ennegrecerme y terminar por ser la sombra delirante de tu remordimiento*" (p.309).

Pero es justamente esta manera de encarar los riesgos de su tiranía, el coste de su celo prohibitivo de cualquier libertad, lo que parece diferenciar básicamente a las dos protagonistas de ambos dramas. En tanto que Bernarda se mantiene bastante segura de su actitud a lo largo de la obra, alerta siempre a cerrar las grietas que puedan abrirse bajo sus pies, Gorgo deja entrever de continuo titubeos, dudas, caídas, contradicciones; Bernarda encaja con cierta frialdad, casi con inhumana dureza, el suicidio de su hija. Sabe que esa muerte es el boquete más grande que se ha abierto en las paredes de su casa, pero su severidad final, su esfuerzo por mantener el tipo, intentan tapiar de nuevo los gruesos muros "*para que ni las hierbas se enteren de mi desolación*"(p.139). Incluso renueva su papel de Argos devorador:"*tengo cinco cadenas para vosotras*" (p.139); "*nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera*" (p.149). En cambio, la vieja Gorgo se sabe única depositaria de una tremenda perversidad que ha de evitar a toda costa -el incesto entre los dos hijos de su hermano- y eso le lleva a una dramática esquizofrenia: unas veces es la débil y asustada Gorgo, otras la férrea mujer varonil, fortalecida tras las barbas de su hermano, tras la marca/disfraz del autoritarismo, del que acabará sintiéndose tan víctima como la misma Altea. A la inalterabilidad de Bernarda, que nos deja un tanto perplejos, preocupada incluso del rito social que honre el cuerpo insepulto de su hija -"*Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas*"(p.194)-[39] se opone el autocastigo, digno de cierto grado de

39. Unas campanas que, ya fuera de la obra, enlazarán con el campaneo del funeral que inaugura la acción.

conmiseración, de Gorgo: "*Yo no soy más que un monstruo, una pobre furia caída, un adefesio*"(p.311).

Gorgo se ayuda, para ejercer su tiranía, de un amuleto en el que reside para ella el salvoconducto de su autoridad vicaria, las barbas de su difunto hermano, pues sabe que las funciones que la sociedad le encomienda (en su particular modo de entender la estructura social caciquil en la que está inserta) se basa en el omnímodo poder del varón. Una apreciación semejante podemos advertir en el texto lorquiano cuando Prudencia sintetiza todo el esfuerzo de su vecina para mantener la disciplina en el gineceo con esta fórmula, que Bernarda asiente: "*Bregando como un hombre*" (p. 159), como brega Gorgo, con las barbas ajenas pegadas a su rostro.

Esta reflexión nos lleva directamente a uno de los paralelos más marcados entre las dos mujeres, cuando las dos tragedias se han consumado. Ante el cuerpo colgado de Adela, Bernarda parece recuperar rápidamente el terreno perdido momentos antes, cuando su hija le ha presentado cara y ha quebrado su bastón de mando (otro amuleto del poder en manos de la viuda), de modo que aquel mar ante el que -momentáneamente ciega- Bernarda quería volver la espalda para no verlo, para no concienciarse de su fuerza imparable(como ha diagnosticado un tanto retóricamente Poncia en ese mismo acto[40]), lo acepta ahora con todas sus consecuencias, y lo desafía redoblando -en un círculo que se vuelve a marcar sobre sí mismo- el inicial rito social del duelo; pues ahora -sentencia Bernarda- "*nos hundiremos todas en un mar de luto*"(p. 194). Es interesante subrayar el verbo elegido, "*nos hundiremos*", porque se advierte -a pesar del hierático "*Silencio, silencio he dicho, silencio*" del final, tan aparentemente lleno de fortaleza moral- una valoración del hecho como un comienzo de derrota, de vergüenza, de quedar a los pies de los caballos de todo el pueblo. Paralelamente- y de forma mucho más manifiesta- Gorgo (y en lo que queda de

40. Nada más salir de escena Bernarda, con una aparente tranquilidad, como queriendo demostrar que bajo el techo de su casa no pasa nada de cuidado, Poncia murmura: "Cuando una no puede con el mar lo más fácil es volver las espaldas para no verlo" (p. 175).

análisis de estas dos últimas secuencias me referiré siempre al texto modificado para la representación madrileña del 76) quema, ya inservible, el amuleto capilar de su autoritarismo. Le queda su bastón, pero ya no es sino el símbolo degradado, un mucho esperpéntico, de su fracaso ("*Nada se consumó,*" p. 315). En el fondo sentimos cierto grado de piedad por las dos victimarias, víctimas también de sí mismas. De modo que los ecos de la *Bernarda* lorquiana que he venido señalando a lo largo del *Adefesio* albertiano se intensifican especialmente en la secuencia final del texto de Rafael, a partir de las palabras de Gorgo ("*¡Ánimas! ¡Atranca bien la verja del jardín! ¡Cierra con cien cerrojos todas las puertas y ventanas! ¡Que no encuentre la soledad por donde irse de estos muros!. Solas nosotras, solas con Altea, a pudrirnos, al fin, entre estas paredes,*" p. 314), palabras que equivalen a ese "*mar de luto*" en el que Bernarda se sabe ya precipitada; y resuenan en ellas las casi idénticas recomendaciones de la autoritaria madre lorquiana al iniciarse la obra, expulsando de sus inmediaciones a vecinas y curiosos ("*En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haceros cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas*", p. 73) del mismo modo que la Gorgo albertiana emplea sus últimas fuerzas para alejar de su casa a los mendigos que acaban de saquear la mesa del sacrificio.

Lo que se constata al finalizar ambos dramas es lo mismo en el fondo: la soledad, el fracaso, el castigo han plantado sus reales en el espacio escénico, con la muerte -luto, vestidos negros, cuerpos destrozados- presidiendo la ceremonia de la mentira y de la intolerancia contra la libertad y la naturaleza. Igual da que el telón final caiga sobre una escena en la que se quiere arrasar todo ruido, toda palabra, o sobre otra escena en la que las voces que claman -dolorido sentir- por la muchacha destrozada se mezclen, en chirriante acorde, con las risas desgarradas de las tres viejas siniestras y con los golpes de las puertas cerrándose a un exterior que, como los lamentos de Cástor, queda cada vez más arriba, más lejos, a la espera de una verdadera libertad que tardará mucho en llegar. La diferencia, la gran diferencia, viene de la propia fecha de escritura de los dos textos. Lorca tal vez pudo intuir tan sólo que un enfrenta-

miento fatal entre libertades y ataduras se estaba gestando allí mismo (si es cierta la fecha de la última lectura pública de la obra, ésta se realizó entre los asesinatos del teniente Castillo y del diputado Calvo Sotelo); y Alberti ya había experimentado en propia carne -cuando escribe *El Adefesio*- un capítulo más de la historia española, que había cerrado sus fronteras con la muerte dentro, y había dejado fuera a tantos españoles, como Cástor, condenados al éxodo y al llanto. Entre Bernarda y Gorgo cabía una España puesta en el tablero de la historia, una España de cales demasiado negras.

PROCEDIMIENTOS TEÓRICOS Y RUPTURA DE LA MÍMESIS CLÁSICA EN EL TEATRO DE LORCA

Ana Mª Gómez Torres
(Universidad de Málaga)

Con su teatro de vanguardia, Lorca contrapuso a la tradición clásica aristotélica una nueva formulación teatral: la dramaturgia que podría llamarse del "teatro bajo la arena", tomando la expresión de *El público*. En el canon convencional del género, el drama poseía un carácter absoluto donde la acción objetiva, desligada por entero de la presencia de los espectadores o de la intervención reflexiva del dramaturgo, se desencadenaba de manera orgánica por un mecanismo de causa y efecto, avanzado -gracias a las categorías de las unidades de tiempo, lugar y, sobre todo, de acción- como una trama lógica donde el mundo interior y el exterior quedaban relegados a sus respectivos ámbitos, a fin de crear el espacio para la representación de un suceso interpersonal.

Esta dramaturgia de la mímesis realista, de la presunta objetividad de las superficies y la verosimilitud de las apariencias va a quedar suplantada en la experimentación teatral lorquiana por una dramaturgia subjetivista,[1] que arranca del propósito de conferir realidad teatral a lo esencialmente oculto, es decir, al universo interior de la vida anímica, como sucede en *El público* o en *Así que pasen*

1. Cfr. P. Szondi, *Teoría del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico*, Ensayos/Destino, Barcelona, 1994, p. 47.

cinco años. Las unidades clásicas quedan sustituidas por una forma no orgánica, donde la acción se anula dentro de una temporalidad abstracta, no lineal. El espacio reproduce el vacío del sujeto en una estructura fragmentaria que adopta la técnica estacional -el *stationendrama* de Strindberg-, propia del expresionismo, y que permite la "distorsión subjetiva" de lo real. Abolida la causalidad, el montaje dramático puede generarse autónomamente. Entre dos escenas consecutivas puede no existir vínculo alguno; pero se finge continuidad, a pesar de la diseminación del tiempo, el espacio y las identidades de cada individuo. Se suspenden los principios formales del drama; la relación interpersonal se ve reemplazada por una situación interior. Queda destruida así cualquier ilusión de verosimilitud. El teatro deja de imitar acciones de la realidad objetiva y asume un propósito imposible, de naturaleza analítica, donde el diálogo se ve amenazado por un tejido de monólogos que convierten a un protagonista en objeto de una introspección casi lírica, desde una mirada esencial, retrospectiva, cuya abstracción cuestiona el principio básico del género dramático: la relación interpersonal.

Al mismo tiempo, el teatro lorquiano de vanguardia transgrede la convención de la cuarta pared. El escenario a la italiana, destinado en el drama clásico a conferir un ámbito cerrado y absoluto donde desarrollar una acción verosímil y objetiva, es derribado en obras como *Comedia sin título*, que ya no descansa sobre una trama, sino sobre un debate que no llega a concretarse en argumento.

El grado de insuficiencia que había alcanzado la dramaturgia tradicional para expresar la interioridad del sujeto había provocado a finales del siglo XIX la crisis de la categoría de *acción*, que pasó a ser suplantada por la de *situación*, configurándose un tipo de *drame statique*, según la definición de Maeterlinck. La renuncia a la acción y al diálogo convencionales, al emprenderse por vía dramática el descubrimiento de la vida interna oculta, trae consigo la deconstrucción de la norma clásica que aislaba al espectador del carácter absoluto del drama. El teatro experimental lorquiano aspira, en obras como *El público* y *Comedia sin título*, a combatir la pasividad de los destinatarios, a transformar la experiencia dramática, interpelando y arrastrando al espectador hacia el universo de la

función, convirtiéndolo así en agonista. Desaparece la división entre escenario y público. Este nuevo concepto del teatro se sustenta sobre un programa de dramaturgia social que toma cuerpo en la estructura misma de las obras.

La ruptura del teatro lorquiano de vanguardia con la tradición de la mímesis clásica no supuso en ningún momento el abandono del no menos clásico ideal estético del didactismo en el arte, gracias al poder catártico del teatro. En la línea de la tradición instaurada por la *Poética* de Aristóteles, Lorca articula una doctrina dramática donde lo textual se conjuga con lo pragmático. Toma en consideración como factor primordial la implicación emocional y estética del espectador, que se deriva de una captación lograda por un cuidadoso cálculo de la estructura y el lenguaje dramáticos, como trabajo de elaboración y de propuesta poética de interés. No era otro el propósito del Director de *El público*: "Enseñar el perfil de una fuerza oculta cuando ya el público no tuviera más remedio que atender lleno de espíritu y subyugado por la acción".[2]

Un teatro que plantee "temas y problemas" revolucionarios habrá de encontrar su equilibrio exacto y correspondencia idónea en un formato donde queden pulverizados los preceptos, tanto en las estructuras como en el lenguaje. De acuerdo con una personal lectura del ideal horaciano del *decorum*, los personajes del "teatro bajo la arena" habrán de encarnar su rebeldía sirviéndose de un lenguaje desgarrado. No será adecuada ya la retórica dramática convencional de la Actriz de *Comedia sin título*, sino el discurso visionario del Autor, o el de los Hombres de *El público*; incluso, en último extremo, la negación de la lógica que representan los Caballos en este drama, al borde ya del antiteatro.

La audacia de los asuntos debatidos requiere unos procedimientos diametralmente innovadores. La mímesis de las apariencias externas, del "teatro al aire libre", queda invalidada para estos pro-

2. R. Martínez Nadal y M. Laffranque (eds.), Federico García Lorca, *"El público" y "Comedia sin título". Dos obras teatrales póstumas*, Seix Barral, Barcelona, 1978, p. 155. En adelante citaré por esta edición bajo las siglas *EP* y *CST*, siempre entre paréntesis.

pósitos. Es el momento de arrancar las máscaras y sumergirse en el vacío de la identidad humana. Es preciso "inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena" (*EP*, p. 41). El ilusionismo de la mímesis tradicional no puede penetrar en las capas más hondas del ser. Ese falso realismo es una trampa que inmoviliza a la sociedad e impide cualquier efecto pragmático del teatro sobre el espectador. Como afirma el Hombre 1 de *El público*, "lo que quiere es engañarnos. Engañarnos para que todo siga igual y nos sea imposible ayudar a los muertos" (p. 43).

En la tópica mayor del sistema estético de Lorca, su idea del teatro se vincula al *prodesse* horaciano. *Comedia sin título* ahonda en una modalidad dramática tan rompedora en su estructura como en la meditación humana que la impulsa. La materia de esta obra se centra en la preocupación por un arte que mantiene una servidumbre económica en lugar de poner su fuerza al servicio de la colectividad. La escena no debe ser un refugio lúdico para minorías, sino un espacio abierto a las multitudes, a la manera del teatro político de Piscator. Es preciso que el espectador se sienta "en mitad de la calle" (*CST*, p. 323), liberar las tablas de su artificiosidad, desatar las fuerzas telúricas en los escenarios.

La agresiva e hiriente ironía que provoca en el Espectador 1° de *Comedia sin título* la propuesta del Autor no está lejos del desprecio que suscita la filosofía teatral del Director de escena en *El público*:

> "PRESTIDIGITADOR. Pero, ¿qué se puede esperar de
> una gente que inaugura el teatro bajo la arena?
> ¿Quién pensó nunca que se pueden romper todas
> las puertas de un drama?" (*EP*, p. 159).

El Prestidigitador se hace eco del miedo del público a la libertad escénica, que acarrearía una transformación social, la redención de "la verdad sobre los viejos escenarios"[3]:

3. Cfr. *CST*, p. 36.

> "DIRECTOR. Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse (...). El verdadero drama es un circo de arcos donde el aire y la luna y las criaturas entran y salen sin tener un sitio donde descansar" (*EP*, p. 159).

En 1935 Lorca se refiere a esa modalidad dramática "de tipo humano y social" puntualizando: "Estas obras tienen una materia distinta a la de *Yerma* o *Bodas de sangre*, por ejemplo, y hay que tratarlas con distinta técnica también".[4] *Comedia sin título* y *El público* adquieren así una dimensión épica: la de toda una revolución que tiene como campo de batalla el teatro. El movimiento libertario exige la negación del lenguaje escénico convencional.

La definición clásica -presente en Cicerón, por ejemplo- de la comedia como "espejo de las costumbres" -dentro de la tradición de la mímesis aristotélica- queda reformulada en el experimentalismo teatral lorquiano. En *El público*, la obra será "el espejo" de los espectadores; pero la imagen reflejada va más allá de los signos externos, al iluminar las zonas más oscuras del ser. Así se declara, a través del escenario, en el cuadro primero: "Las ventanas son radiografías" (p. 33).

Para trascender las apariencias y penetrar poéticamente más allá de las superficies, el "teatro bajo la arena" recurre a la destrucción del tiempo lineal y del principio lógico de identidad. El autor demuestra que todo "es cuestión de forma, de máscara" (*EP*, pp. 129-131). La dispersión del individuo se concreta en los personajes a través de su pluripersonalidad. Este rasgo caracteriza a la joven bordadora de los mil nombres en *La doncella, el marinero y el estudiante* y late al fondo del guión cinematográfico *Viaje a la luna*, donde flota la misma fragmentación del ser que define a otros

4. Proel [A. Lázaro], "Galería. Federico García Lorca", *La Voz*, Madrid, 18-II-35; reprod. en Federico García Lorca, *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1986, III, p. 624 (en adelante *OC*).

caracteres, tan plurales como las dieciséis niñas reflejadas en los ojos de Justina, en *Posada.*[5]

Los protagonistas de *El público* deambulan entre biombos y espejos múltiples, con la conciencia de que se les escapa el inaprensible movimiento del ser. Viven disfrazados, desdoblados en sus máscaras. Si don Quijote podía declarar "yo sé quién soy", Yerma desvelará la disociación de su identidad al sentenciar justamente lo opuesto: "yo no sé quién soy". El Zapatero de la "farsa violenta" regresa a su propia vida disfrazado de titiritero, su "otro" yo. También don Perlimplín o el Joven de *Así que pasen cinco años* encarnan el mítico motivo del doble, cercano al problema del *uno* y su negación. No están lejos los rostros multiplicados de *Poeta en Nueva York*, los de los autorretratos lorquianos de esa misma época, o las máscaras blancas y lisas, sin rasgos, de *El público*: "Aparece el Traje de Pijama con las amapolas. La cara de este personaje es blanca, lisa y comba como un huevo de avestruz" (p. 115). Estos rostros blancos, tan próximos a la pintura de Chirico, dan cuerpo al vacío metafísico, a la identidad perdida. Ante esa careta lisa como un espejo, será quizá el espectador quien proyecte los rasgos que desee, tal vez los suyos propios, en un movimiento de participación identificativa. No es posible sacar a la luz la verdadera personalidad del individuo, su auténtico rostro, porque su esencia se anula en la variedad sin fin de sus metamorfosis.

Así que pasen cinco años ilustra cómo el hombre es un ser poliédrico, sometido a la mutabilidad de las formas temporales. En *El público*, la fragmentación del yo había roto la identidad del sujeto en una constelación de imágenes pasadas, presentes y posibles, todo ello simultáneamente. El desdoblamiento es el recurso empleado para desvelar que el ser humano es "un volumen" de "mil superficies" (*EP*, p. 107), a la manera del cubismo. En "Ruina romana", el diálogo entre la Figura de Pámpanos y la de Cascabeles lleva a su máximo exponente el inacabable fluir del cambio y sus equivalen-

5. M. Laffranque (ed.), Federico García Lorca, *Teatro inconcluso*, Universidad, Granada, 1987, p. 112.

cias. *El público* presenta el mundo interior de los protagonistas como un espacio desintegrado en identidades contradictorias. Bajo las máscaras, la unidad del ser se descompone en una multiplicidad sustentada sobre el vacío. Las identidades fugaces o abandonadas siguen viviendo en el espacio interno mental, como fragmentos del yo. Así, cuando el Viejo sentencia en *Así que pasen...*: "todavía cambian más las cosas que tenemos delante de los ojos que las que viven sin distancia debajo de la frente", el Joven replica: "Aún está más vivo lo de adentro aunque también cambie".[6]

El "teatro bajo la arena" expone el prisma donde se refractan las transformaciones del individuo. A lo largo de los cuadros de *El público* se debate la validez del teatro para expresar la naturaleza de la máscara. La escena tradicional es incapaz de captar sus mecanismos. Sólo el nuevo teatro, el "teatro bajo la arena", podrá radiografiar su vacío mediante recursos dramáticos que objetivan la interioridad del ser.

Las técnicas empleadas desarrollan un complejo sistema donde la metamorfosis se convierte en el motor dramático. En realidad, el procedimiento de la transformación constituye una de las más importantes leyes o principios estructurales del teatro contemporáneo, a todos los niveles del texto -acción, personaje, palabra, espacio, tiempo-, que resultan sometidos a un juego de incesantes metamorfosis y transferencias, cuyo efecto sobre el receptor es hacerle confundir, hasta no distinguirlos, los dos elementos de la dialéctica de la mímesis clásica: realidad e ilusión, vida y teatro, rostro y máscara, escena y sala, etc.

Lorca comparte con los dramaturgos contemporáneos más rupturistas el empleo de técnicas teatrales que funcionan al servicio de las metamorfosis: la yuxtaposición en la escena de objetos incoherentes entre sí y la alternancia de espacios, unos realistas y otros inverosímiles; la traslación de utensilios accesorios a la categoría de un papel esencial; un cambio de perspectiva o de escala en los objetos y decorado de la escena; la metamorfosis del espacio mismo, así como la quiebra de la secuencia cronológica -con lo que se elimi-

6. *OC*, II, pp. 505-506.

nan las nociones de trama y causalidad-; la destrucción interna del personaje y, finalmente, la liberación de las estructuras lógicas con la irrupción de los procedimientos expresionistas, surrealistas y oníricos. Todo ello ha contribuido a hacer de un texto como *El público* una obra de difícil comprensión para los receptores no habituados al canon del teatro experimental.[7] La dificultad formal es parte de la exigencia de reflexión racional, crítica y activa que se pide al espectador. La tarea es destruir la pasividad contemplativa y "sacar la máscara a escena" (*EP*, p. 43), aunque termine por devorar al Director y a los intérpretes, y por hundir el teatro (pp. 41-45). Es necesario olvidar toda preceptiva, el "yeso de la máscara" (p. 105).

El deseo del Autor de *Comedia sin título* -"¡que lo rompan todo!" (p. 347)- se equipara al del Director de *El público* cuando manifiesta la urgencia de destrucción sistemática en todos los planos donde el teatro "se opone al libre ejercicio del pensamiento"[8]:

> "PRESTIDIGITADOR. Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos.
> DIRECTOR. (Irritado.) ¡Pero eso es mentira! ¡Eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro. (...) ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!" (*EP*, pp. 154-155).

Desde Nueva York, en 1929, Lorca había manifestado en las cartas a su familia un extremado interés por el teatro de vanguardia: "He empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante. Hay que pensar en el teatro del porvenir. Todo lo que existe ahora en España está muerto. O se cambia el teatro de raíz o se

7. Cfr. R. Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Grasset, París, 1978, pp. 409-410, y F. Ruiz Ramón, *Celebración y catarsis*, Universidad, Cuadernos de la Cátedra de Teatro, Murcia, 1988, pp. 202-204.

8. A. Artaud, *El teatro y su doble*, Edhasa, Barcelona, 1978, p. 51.

acaba para siempre. No hay otra solución".[9] Influido por las salas experimentales que frecuentó en los Estados Unidos,[10] piensa transformar la escena española, establecer una dramaturgia "del porvenir" donde se lleve a cabo el deseo de los personajes de *El público*: "destruir el teatro o vivir en el teatro". Aunque el descontento lorquiano con las tablas abarca toda su trayectoria vital, la composición de *El público* en 1930 -"he empezado a escribir una cosa de teatro que puede ser interesante"- supone una radicalización de su postura. Lorca quedó fascinado por las técnicas dramáticas vanguardistas que pudo ver en Nueva York.[11] Como consta en su epistolario, durante su estancia en Norteamérica permaneció atento a toda novedad. En 1931 conserva vivamente la impronta que ha dejado el teatro experimental neoyorquino en sus inquietudes dramáticas: "El teatro nuevo, avanzado de formas y teoría, es mi mayor preocupación".[12]

El "teatro del porvenir" que persigue hunde sus raíces en la línea iniciada por sus tentativas dramáticas anteriores a 1930, una línea simultánea a las restantes direcciones a que apuntaron tanto sus obras representadas como las que quedaron silenciadas durante su vida. Una consciente búsqueda de novedad será el pilar sobre el que se fundamenten *El público* y *Comedia sin título*. A ese experimentalismo tendía *La zapatera prodigiosa*, y también, en otro orden, la

9. C. Maurer (ed.), *Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930), Poesía*, núms. 23-24 (1985), p. 78.

10. *Vid.* C. Maurer (ed.), "El teatro", en *FGL escribe a su familia...*, ed. cit., pp. 133-141; D. Dougherty, "Lorca y las multitudes: Nueva York y la vocación teatral de Federico García Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, IV, (1992), núm. 10, pp. 75-84, y A. A. Anderson, "On Broadway, Off Broadway: García Lorca and the New York Theatre, 1929-1930", *Gestos*, Irvine, CA, VIII, (1993), núm. 16, pp. 135-148.

11. "Aquí hay un teatro de vanguardia"; "aquí el teatro es magnífico y yo pienso sacar gran partido de él para mis cosas"; "el teatro (...) aquí es muy bueno y muy *nuevo* y a mí me interesa en extremo", C. Maurer (ed.), *FGL escribe a su familia...*, ed. cit., pp. 79, 59 y 69.

12. "Nueva York -añade- es un sitio único para tomarle el pulso al nuevo arte teatral", R. Gil Benumeya, "Estampa de García Lorca", *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15-I-31; *OC*, III, p. 503.

insurrección ante la norma escénica que significaba su teatro de títeres, donde la investigación dramática lorquiana volvía a las raíces del teatro como una ceremonia ritual en que participan los espectadores.

Ya antes de los años veinte, Lorca había indagado en las zonas fronterizas de la creación dramática, desde un constante alejamiento del canon realista. Las sonatas experimentales que Lorca redacta entre 1917 y 1918, las baladas y otros diálogos de estructura musical denotan una voluntad de transgredir los límites entre las artes, de hacer indisociables -más allá del simbolismo- la música, la prosa, la poesía, el teatro, fundidos en una estructura donde los géneros literarios quedan deconstruidos, neutralizada toda oposición en un esquema artístico nuevo[13]. Se trata, a la vez, de diálogos experimentales, poemas dramáticos y piezas de teatro irrepresentables que abren, desde este primer horizonte, el camino hacia el "teatro imposible". Queda ya puesta de relieve la permanente "insatisfacción con los géneros recibidos" que caracterizó toda la producción lorquiana.[14]

13. *Vid.* C. Maurer (ed.), *Prosa inédita de juventud*, Cátedra, Madrid, 1994, pp. 19-21 y 229-282, y C. Maurer, "Sobre la prosa temprana de García Lorca (1916-1918)", *CHA*, núm. 433-434 (1986), pp. 14-17.

14. "Insatisfacción con los géneros recibidos" que, para Lázaro Carreter, caracteriza a todo "escritor genial", *cfr.* F. Lázaro Carreter, "Sobre el género literario", en *Estudios de poética. (La obra en sí)*, Taurus, Madrid, 1979, pp. 113-120. *Vid.* A. Soria Olmedo (ed.), *Teatro inédito de juventud*, Cátedra, Madrid, 1994; E. Martín, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Siglo XXI, Madrid, 1986, pp. 218-219, y "La nueva dimensión «crística» de Federico García Lorca a la luz de sus escritos juveniles inéditos", en VV. AA., *Valoración actual de la obra de Federico García Lorca*, ed. de J. J. de Bustos y de Y. R. Fonquerne, Universidad Complutense/ Casa de Velázquez, Madrid, 1988, p. 97. La utilización de subtítulos es sintomática en toda la dramaturgia lorquiana. Sus piezas teatrales ostentan una advertencia sobre la cualidad dual del género. Así, por ejemplo, *Yerma* se acompaña de la doble puntualización poética y teatral de *Poema trágico*; *Doña Rosita la soltera*, de la definición lírica de *Poema granadino*, al igual que *Mariana Pineda. Romance popular en tres estampas*. La abstracción antirrealista de *Así que pasen cinco años* queda anunciada como "Leyenda del tiempo", con lo que se subraya desde el principio su condición mítica y alegórica, su denso espesor semántico.

La corriente teatral de "temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar," de asuntos humanos "imposibles" queda así inaugurada. A este respecto, E. Martín hace notar cómo, desde el primer momento, Lorca encauzó su obra teatral en dos direcciones: la que podía desembocar directamente en el escenario, y una segunda, más problemática, que remite a una representación a largo plazo.[15]

Del mismo modo que las páginas del artista adolescente atestiguan el amplio abanico de enfoques de su dinámica creadora, las escenas de los catorce documentos del "teatro inconcluso" dan la medida de la continuidad, sin lagunas ni interrupciones, desde 1926 hasta 1936, de su experimentación en diversos medios expresivos. Son varios los matices dominantes de estos borradores, paralelos a los que recorren la obra dramática representada. La dimensión "imposible" de su teatro alcanza un momento importante con la redacción de *Posada*, en 1927, que conduce directamente al universo de lenguaje de *Así que pasen cinco años* y *El público*. El antagonismo de Enrique y Justina, en *Posada*, anticipa la tensión en que se consumen los personajes de sus obras "irrepresentables":

> ENRIQUE. Cuando llueve demasiado fuerte queda
> el esqueleto de las cosas al aire, sin secreto".[16]

Lo exaltado del diálogo, su poética crueldad, la lucha erótica y metafísica en que se debaten los protagonistas acercan el borrador de *Posada* a la órbita de vanguardia de los años 1930 y 1931, e incluso a la *Comedia sin título*.

Un nuevo paso en el camino de experimentación hacia el "teatro imposible" es el boceto de *Rosa mudable*. En el momento en que no llega el consentimiento de Gregorio Martínez Sierra para el estreno de *Mariana Pineda*,[17] la trascendencia del proyecto de *Rosa*

15. Como observa E. Martín, se trata de una heterodoxia de doble signo: religioso -*Sombras*- y social -*Del amor*-; E. Martín (ed.), Federico García Lorca, *Antología comentada. II. Teatro y prosa*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1989, p. 67.

16. M. Laffranque (ed.), *Teatro inconcluso*, ed. cit., p. 114.

17. *Vid.* C. Maurer (ed.), *Epistolario, I*, Alianza, Madrid, 1983, pp. 146-147.

mudable resulta potenciada por las inquietudes renovadoras del dramaturgo. El subtítulo -tachado en el borrador- de *Drama fotografiado* abre las puertas a una reflexión sobre el binomio "apariencias/ verdad profunda," que constituye uno de los ejes de su "teatro imposible," incluidos los borradores de *Casa de maternidad*, *La bola negra* y *La sangre no tiene voz*, entre otros. La idea de *Rosa mudable* toma cuerpo definitivo en 1928. La mirada del teatro radiografía esas escenas en que la imagen social sepulta el drama oscuro individual que late soterrado bajo las superficies. Es preciso ir hasta el fondo, rasgar los velos que ocultan "la otra vida, una vida gris, agazapada, torturante, diabólica".[18]

Los Hombres de *Rosa mudable* participan del anonimato y la abstracción alegórica de *El público*, cuyo lenguaje está ya presente. Su violencia los relaciona sin duda con las piezas "irrepresentables". La interrupción de la escritura de *Rosa mudable* pudo deberse a que en 1929 Lorca comenzara a concebir la primera versión de *El público*. En esa tesitura, el empuje obsesivo de los temas y técnicas concitados en *El público* justificaría el abandono de una redacción recién iniciada. La dualidad de los Hombres de *Rosa mudable*, divididos entre el disfraz de la dignidad social y la frustación íntima de los deseos, se traducirá en la desgarrada disociación de las identidades de los protagonistas del drama de 1930.

No terminan aquí los eslabones de la cadena del "teatro imposible", que atraviesa, como una senda escondida, toda su andadura dramática. El metateatro lorquiano tuvo uno de sus más interesantes ensayos en un borrador inacabado escrito hacia 1929: *Dragón*. La voz que toma la palabra va más allá de los prólogos metateatrales donde Lorca había experimentado con la inclusión de un parlamento teórico que debatía la naturaleza del drama desde el espacio ficcional de la escena. Ya en 1917 el manuscrito del alegórico *Teatro de almas*, cuya acción se desarrolla "en el teatro maravilloso de nuestro mundo interior," se iniciaba con una advertencia metateatral pronunciada por "El Actor":

18. J. R. Luna, "La vida de García Lorca, poeta", *Crítica*, Buenos Aires, 10-III-34; *OC*, III, p. 597.

> "Esta comedia, o lo que queráis llamarle, es un episodio espiritual (...). Estos personajes son nuestros sufrimientos, nuestros dolores, nuestra vida interna en una palabra. Va a empezar la tragedia".[19]

El prologuista es el recurso teórico más directo introducido por Lorca en su teatro. Aporta una dimensión crítica a la obra, una revisión teórica esencial de los distintos componentes del fenómeno dramático, desde la misión del escritor hasta la experiencia del destinatario, sin olvidar una seria reivindicación en favor de una nueva dramaturgia. Consciente de la necesidad de transformar al público para que llegase a aceptar los modos teatrales de vanguardia, Lorca antepuso a sus piezas dramáticas una serie de prólogos con la intención de inculcar en los espectadores las premisas teóricas necesarias para la creación de una dramaturgia renovadora.

El prólogo a *El maleficio de la mariposa* y la advertencia de la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* fueron los primeros pasos en la explicación metadramática de sus obras representadas. Ambos textos son precursores del ideario que el autor va a consolidar en su producción teatral completa. *El maleficio* presentaba un prólogo que integraba el espacio de la ficción con el plano de la realidad objetiva de la sala. El tono, insinuadamente desafiante, ganará en osadía con la advertencia de Mosquito en la *Tragicomedia*. El prologuista ostenta aquí una autoridad superior que le permite ordenar silencio a un público que va al teatro "a dormirse", condenar el "teatro de los burgueses" y reivindicar la fantasía poética en los escenarios. El experimento adquirirá mayor complejidad en el prólogo dialogado del *Retablillo de don Cristóbal*, donde intervendrá el Director de escena, que obliga al Poeta a decir únicamente lo que el auditorio quiere escuchar, exigiendo el enmascaramiento de la verdad y la perpetuación de las convenciones.

19. *Vid.* A. Soria Olmedo (ed.), *Teatro inédito de juventud*, pp. 93-95.

La importancia capital del prólogo a *La zapatera prodigiosa,*[20] -ya en la versión de 1930, pero, sobre todo, en la bonaerense de 1933- lo convierte, sin duda, en una de las claves de la teoría metadramática lorquiana. El texto tiene su punto de partida en otro no menos emblemático: *Dragón*, la breve pieza inconclusa dedicada al tema del teatro, donde suenan ya los acentos del "sermón" de *Comedia sin título* y se despliegan los motivos principales de la filosofía teatral de Lorca. Las palabras del Director de *Dragón* albergan intenciones idénticas a las de los Hombres de *El público* y concuerdan con los prólogos de otras piezas, con buena parte de las declaraciones y alocuciones, y con la conferencia-recital de *Poeta en Nueva York*. El Director ha perdido por entero el miedo al público. Ha decidido obligarlo a meditar sobre asuntos espinosos, "imposibles", tanto sociales como metafísicos. El prólogo de 1930 a *La zapatera prodigiosa* nace, al igual que *Comedia sin título*, de una costilla de *Dragón*. Se encuentran ya en este boceto el problema de la identidad, el procedimiento del monólogo dirigido a la sala, el prototipo y la indumentaria de prologuista -afín a tantos otros personajes metadramáticos lorquianos-, la finalidad de desautomatizar la percepción estética y despertar la reflexión intelectual en el espectador, la conciencia de teatralidad, la densidad, en definitiva, de una teoría convertida en literatura, de una obra literaria que indaga sobre sí misma mediante el efecto especular de *mise en abyme*.[21]

El parlamento introductorio de *Dragón* pudo servir como proyecto de obertura para otra pieza, aunque quizá se tratase de un exordio autónomo, destinado a deconstruir desde el marco, como *Comedia sin título*, la estructura dramática habitual, rompiendo el horizonte de expectativas al suplantar con la teorización el argumento de una obra que nunca daría comienzo. Lo marginal se transforma entonces en nuclear, se desdibuja el umbral entre realidad y

20. A. A. Anderson, "Theatricality: the Prologue and the «romance de ciego»", en *García Lorca. "La zapatera prodigiosa"*, Grant and Cutler, Londres-Valencia, 1991, pp. 63-76.

21. Cfr. L. Dällenbach, *El relato especular*, Visor, Madrid, 1991, p. 22.

ficción, con el fin de involucrar al receptor en el juego escénico. El vanguardismo del recurso supone una ruptura de la convención que perturba la pasividad de los espectadores.[22]

El Director de *Dragón*, como el Autor de *La zapatera*, ha franqueado la "barra espinosa de miedo que los autores tienen a la sala"; quiere abrir "los escotillones del teatro", desatar en las tablas la dignidad poética, el espectáculo del paisaje oculto interior, ahogado por las caretas del "teatro al aire libre," y que sólo el "teatro bajo la arena" podrá desenterrar. Para ello, el amor será el ejemplo que servirá de núcleo al experimento dramático, como antes en *El maleficio de la mariposa* y, posteriormente, en *El público*, *El hombre y la jaca. Mito andaluz* o en *La piedra oscura. Drama epéntico.*[23]

Lejos de extinguirse, el plan de *Dragón*, al igual que otros bocetos inconclusos, resultó altamente fecundo. El teatro debía atreverse a desbordar su incidencia fuera de las tablas, más allá de la sala, con asuntos que alcanzaran las conciencias del universo humano en el que va inscrito el microcosmos teatral. No es suficiente establecer el contacto con el espectador: hay que darle entrada, dialogar con él, combatir en su propio terreno. El espacio dramático se transforma en un lugar de comunicación directa donde debatir los problemas más acuciantes. Para lograr esa lucidez crítica, Lorca recurrió al procedimiento de incorporar a sus obras una serie de advertencias y prólogos teóricos donde el artista se convierte en maestro de ceremonias y director del ritual dramático, conduciendo desde los umbrales de la representación la reflexión intelectual que se reclama de los espectadores.

Los varios prólogos con que se inician sus piezas persiguen incluir completamente al público en el experimento estético propuesto a la meditación individual y colectiva. El auditorio recibe un papel que trasciende la estricta recepción para exigir de él una

22. *Vid. Teatro inconcluso*, p. 115.

23. Estos dos últimos títulos corresponden a obras que, entre otras, proyectaba escribir hacia 1935; *cfr.* M. Hernández (ed.), *La casa de Bernarda Alba*, Alianza, Madrid, 1984, p. 13.

mayor actividad racional. No basta con que el público conceda su atención y benevolencia cuando, sobre las tablas, empiezan a hacerse indistinguibles los límites entre la teoría y la creación dramáticas. Tanto *Dragón* como las demás fórmulas introductorias lorquianas buscan un mismo fin: descubrir el fracaso humano del teatro convencional frente a la promesa de verdad y desnudez del "teatro bajo la arena". Es lógico que la presentación de *Dragón* se desdoblara en múltiples vertientes a lo largo de la producción dramática de Lorca.

No cabe duda de que la estructura conflictiva de ese prólogo experimental hablaba ya de la inminente redacción de *El público*, obra dedicada al mismo "monstruo mitológico": la masa de espectadores que juzga en el teatro de la vida. El Director de *El público* es la encarnación arquetípica de los prologuistas lorquianos, a los que le unen idénticas preocupaciones sobre la naturaleza y función del drama. Autores, Poetas, Directores, vestidos de frac, salen al escenario como desdoblamientos de un mismo personaje y portavoces del ideario teórico lorquiano.[24]

El personaje-prólogo lorquiano genera un espacio de tensión imprevista que rompe el horizonte de expectativas de la audiencia. El procedimiento autorreferencial suspende el momento de la representación dramática en una línea fronteriza donde el escenario no se ha transfigurado aún en un mundo autónomo, conceptualmente desligado de la presencia de la sala, sino que es ocupado por un hombre "real" como cualquiera de los asistentes. Es el "espejo del público" que, de modo inesperado, interpela a todos los espectadores, atreviéndose a mirar de frente sus rostros, demostrando que la cuarta pared se ha derribado para siempre, transgredidas ya todas las

24. No sería arriesgado afirmar que estos prologuistas son un *alter ego* del autor, quien se identificó en más de una ocasión con ese prototipo. Así, en 1932 aseguraba: "No soy, por el momento, más que un director de escena"; *OC*, III, p. 509. En el manuscrito de *Comedia sin título*, el prologuista recibe, en un primer momento, el apelativo de "Poeta", para pasar a figurar inmediatamente como "Autor", concepto que, en opinión de M. Laffranque, se reviste aquí del sentido que tuvo el término durante el Siglo de Oro, esto es, "productor" o "director de escena". A su vez, el presentador de *La zapatera prodigiosa* se refiere a sí mismo como "poeta" y "autor" de manera intercambiable, al tiempo que se comporta como director cuando da órdenes al personaje -a la actriz- y prepara la escena inicial de la obra.

convenciones que protegían al receptor en su tranquilizadora posición de observador impune.

El autoanálisis del prologuista envuelve a los destinatarios en su debate crítico interior, en la paradoja de sacar a la luz el frágil entramado sobre el que se sostiene el ritual dramático. La dimensión metateatral se disuelve en una laberíntica configuración especular donde el público queda implicado. El receptor pasa a formar parte de esa tela de araña sin salida, sin conclusiones definitivas, abierta como una interrogación en espera de una respuesta que sólo se materializará fuera del recinto de los teatros.

El espacio convencional se desdibuja, pues el personaje-prólogo ha tendido un puente con su mirada y sus palabras. Todo el mundo participará en ese proceso de revisión intertextual de las cuestiones fundamentales del teatro. Se superponen los papeles de autor, auditorio y personajes. El parlamento dramático no se dirige a un ente de ficción sobre las tablas, sino a los hombres y mujeres que pueblan la oscuridad de la sala, convertida ahora en ambiguo espacio de diálogo con la escena. El público comparte entonces el problema de la creación artística y medita críticamente sobre su propia función. A través de este experimento, Lorca deconstruye las normas que habían permitido la vigencia de un teatro donde el papel del destinatario era enteramente pasivo.

Queda cuestionada la esencia misma del género a través de unos personajes autorreferenciales,[25] autónomos, conscientes de su naturaleza dramática, que pasan al otro lado del espejo, delante del telón gris, a una zona donde *aún* no hay drama ni representación. Sin embargo, el prologuista es parte ya del texto dramático, aunque el público carece de los signos suficientes para ubicar esa figura en la órbita de la ficción, ni siquiera para relacionarla con la pieza teatral que, presuntamente, habría de llegar tras sus palabras.[26]

25. Sobre las estructuras autorreferenciales en los textos, *vid.* J. Derrida, "La loi du genre", *Glyph,* núm. 7 (1980), pp. 176-201, especialmente pp. 190-191.

26. Véanse los trabajos de R. Anderson, "*Prólogos* and *Advertencias*: Lorca's Beginnings", en C. B. Morris (ed.), *"Cuando yo me muera...": Essays in Memory of Federico García Lorca,* University Press of America, Lanham, 1988, pp. 209-

El presentador consigue inculcar en el público una "conciencia de clase", definirlo como grupo con una misión clara en la ceremonia dramática, traicionando la convención de la "invisibilidad" de la sala. Parece arrojar un inmenso foco de luz sobre otras máscaras, las de los espectadores, que emergen hasta ocupar también ese nivel preliminar de la representación, una tierra de nadie que está dentro y fuera del espacio dramático, un marco desde el que es posible interrogarse acerca del teatro e incluso "destruirlo", no dejar que amanezca nunca en la escena.

Como vínculo entre oyentes y actores funciona, en *El público*, el texto que R. Martínez Nadal bautizó como "Solo del Pastor Bobo", y que colocó erróneamente entre los cuadros quinto y sexto de la obra, ubicación que se ha venido perpetuando en todas las ediciones posteriores.[27] La página manuscrita del monólogo del Pastor Bobo, entremezclada con las cuartillas del autógrafo de *El público* sin indicación de título ni de situación en el drama, cumple, sin lugar a dudas, el papel de *introito* y ha de editarse definitivamente como prólogo de la obra.[28]

232, y F. Colecchia, "The *prólogo* in the Theater of Federico García Lorca: Towards the Articulation of a Philosophy of Theater", *HispCal*, LXIX (1986), núm. 4, pp. 791-796.

27. Desde que Martínez Nadal editó en 1976 el manuscrito de *El público* -R. Martínez Nadal (ed), *Autógrafos, II. "El público"*, facsímil del ms., Oxford, The Dolphin Book, 1976-, su arbitraria disposición -*vid.* "La canción del pastor bobo. Notas al texto", *Trece de Nieve*, Madrid, 2ª época, núms. 1-2 (1976), pp. 173-174- se ha mantenido hasta hoy invariablemente en todas las ediciones: Mª C. Millán (ed.), *El público*, Cátedra, Madrid, 1987; D. Harris (ed.), *Romancero gitano. Poeta en Nueva York. El público*, Taurus, Madrid, 1993. También las *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1986, respetan la colocación institucionalizada por Nadal. *Vid.*, en este sentido, A. A. Anderson, "Federico García Lorca. *El público*, edición de Mª Clementa Millán", *BHS*, LXVI (julio 1989), núm. 3, p. 297, y R. Vitale, *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*, Pliegos, Madrid, 1991, pp. 65-73.

28. "En el centro, un gran armario lleno de caretas blancas de diversas expresiones. Cada careta tiene su lucecita delante. El Pastor Bobo viene por la derecha", *EP*, pp. 146-147. La escenografía destaca sobre una "cortina azul" que recuerda, al igual que el armario, al texto de 1917 *Dios, el Mal y el Hombre*, en cuya acotación inicial se indica: "Es la sagrada selva de la sabiduría y del silencio. Muy lejos y [a] distancia se ve el llano del cielo, (...) el cielo del imposible"; A. Soria Olmedo (ed.),

El Pastor Bobo recita en *El público* un *introito* que trae consigo la autoridad de los orígenes del teatro clásico español. Como sus antepasados del Siglo de Oro, presenta una composición poética similar a las aperturas musicales de los *introitos* y *loas* del XVI.[29]

El prologuista introduce en la pieza de 1930 la reflexión metadramática. Anticipa el problema central: un debate sobre la necesidad del verdadero teatro, el "teatro bajo la arena" y la negación de la máscara y del "teatro al aire libre". Como todos los prologuistas lorquianos, involucra y reta a los espectadores. Se encuentra, a la vez, dentro y fuera del mundo del drama. Ese talante híbrido le confiere una posición privilegiada, pues conoce la esencia de la obra, de la que adelanta sus temas principales. El metateatro de Lorca

---

Teatro inédito de juventud, p. 107. El Pastor Bobo de *El público* es el custodio de las caretas de la humanidad, que guarda en el "gran armario" del "teatro al aire libre" -y, dando un paso más, del mundo-, un armario semejante al que figuraba en la acotación inicial de ese otro "auto sacramental", *Dios, el Mal y el Hombre*: "A diestra de Dios hay un armario que encierra un[a] reproducción de un hombre hecho de barro y, en las diversas tablas del estante, miniaturas de tipos con todas las características de las razas pasadas y presentes. En el suelo hay, casi desmoronados por el polvo, una pierna enorme unida a una cabeza, un muñeco roto que tiene la cabeza en el ombligo, etc., etc., todo como indicando tentativas inútiles hasta conseguir el tipo de hombre que está encerrado en el armario"; *ib.*, p. 107. El *introito* metadramático de *El público* superpone así a la reflexión artística una preocupación metafísica que encuentra su cauce alegórico en la filosófica configuración calderoniana del mundo como teatro.

29. *Vid.* J. Brotherton, *The "Pastor-Bobo" in the Spanish Theatre Before the Time of Lope de Vega*, Támesis, Londres, 1975, especialmente el capítulo tercero, "The Pastor-Bobo as Prologue Speaker", pp. 96-143, y A. Hermenegildo, *Juegos dramáticos de la locura festiva. Pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español*, Oro Viejo, Barcelona, 1995. El *introito* del Pastor Bobo de *El público* responde a un subgénero perfectamente tipificado, cultivado todavía a principios del siglo XVII, que recibe el nombre de "loa en enigma", donde el prologuista plantea al público una adivinanza, como en el siguiente fragmento de *El viaje entretenido*, de Agustín de Rojas, publicado en Madrid en 1604: "Pregunto, pues, a estos tales,/ a los que saben de letras,/ de círculos, paralelos,/ de climas y de planetas./ Un enigma o cosa y cosa (...)./ Esténme un poquito atentos/ y adivinen lo que sea"; *vid.* J. L. Flecniakoska, *La loa*, S.G.E.L., Madrid, 1975, pp. 150-155. También en el *introito* de *El público* el espectador habrá de descifrar el enigma propuesto: "Adivina, adivinilla, adivineta,/ de un teatro sin lunetas/ y de un cielo lleno de sillas/ con el hueco de una careta", *EP*, pp. 148-149.

cobró nueva forma en este *introito*, al lado de los acostumbrados prólogos de su dramaturgia -desde *Dragón* al *Retablillo de don Cristóbal* y desde el estreno madrileño al bonaerense de *La zapatera*-, textos introductorios que compartieron idéntica finalidad a la de las páginas de presentación escritas para La Barraca.

La transgresión de *El público* a la estructura orgánica de la obra explica el hecho de que el *introito* del Pastor Bobo haya podido editarse sistemáticamente en una posición errónea desde que Martínez Nadal "ordenó" los autógrafos para darlos a la imprenta en 1976. La ruptura de *El público* con los preceptos de la mímesis clásica llevaba consigo la destrucción de nociones como la de unidad orgánica de la obra, concepto nuclear en la tradición aristotélica. La pieza teatral ya no es producida como un todo orgánico, sino montada sobre fragmentos. Como observó P. Bürger, el arte de la vanguardia no niega cualquier posible unidad, sino sólo un determinado tipo: la que subordina la parte al todo[30]. La vanguardia niega la idea del arte como representación: abandona cualquier cometido de referencialidad. La condición abstracta de la forma vanguardista renuncia a la totalidad como marco de su estructura y a la unidad como garantía de su significación. Aspira, en cambio, a la simultaneidad; por ello, rompe con el tiempo como dimensión y lo sustituye por un espacio que es, a la vez, testimonio y denuncia de lo arbitrario del devenir.

La forma no orgánica implica una técnica de montaje que provoca un fuerte impacto en el espectador. Mientras que la obra tradicional quería ocultar su artificio, la dramaturgia de vanguardia manifiesta su conciencia de teatralidad: saca a la luz sus principios constructivos, reflexiona sobre los problemas de la escritura y la recepción, se transforma en metateatro. A diferencia de la obra orgánica, no pretende dar una impresión global. Los cuadros y escenas de las piezas vanguardistas poseen un alto grado de independencia y pueden ser leídos o interpretados aisladamente, sin necesidad de encuadrarlos en el todo de la obra. Con palabras del estruc-

30. P. Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona, 1987, pp. 146-149.

turalismo, podría decirse que el vínculo es de naturaleza paradigmática, no sintagmática. Su esquema queda, por definición, abierto, inconcluso. Desde el momento en que las partes se emancipan del todo, algunas pueden omitirse o cambiar de situación sin que el texto se vea afectado sustancialmente. Esto explica que durante casi veinte años haya podido mantenerse la incorrecta colocación del *introito* de *El público* entre los cuadros quinto y sexto.

Esa estructura en cuadros[31] persigue un efecto vanguardista destinado a quebrantar las expectativas de los destinatarios, acostumbrados a los tres actos tradicionales. Lorca rompe la estructura convencional y yuxtapone una serie de fragmentos que aparentemente no siguen una secuencia progresiva, sino que se articulan sobre un orden de tipo paradigmático, sin subordinarse a una unidad global. Cada cuadro es un signo independiente que el lector y el espectador podrían descodificar por separado. Prueba de ello fue la publicación en junio de 1933 de sólo dos de los cuadros de *El público* -"Ruina romana" y "Cuadro quinto"- en la revista madrileña *Los Cuatro Vientos.*[32]

La composición de una obra como *El público* ofrece un montaje caleidoscópico, que anula la apariencia de linealidad. El texto exige del receptor una intensa actividad organizadora. El resultado inmediato es la desorientación de los espectadores, que se enfrentan a la dificultad de una calculada dispersión.

Todo esto tuvo consecuencias determinantes para la recepción del teatro experimental lorquiano. Cabe preguntarse hasta qué punto existía en la España de 1930 un público preparado para esa dramaturgia no aristotélica, cuyo modelo estructural consiste en la conexión -a veces contradictoria- de partes heterogéneas, liberada por entero de la objetividad de la mímesis y de los rigores de la

31. Recuérdese el subtítulo: *El público. Drama en veinte cuadros y un asesinato*, donde el autor parece tener todavía en la memoria otro proyecto que no llegó a escribir: *Sansón y Dalila: Misterio poético en cuarenta cuadros y un asesinato*, según figura en el reverso de la página segunda del autógrafo; *cfr.* R. Martínez Nadal (ed.), *Autógrafos. II*, ed. cit., p. 8.

32. "Reina [*sic*] romana" y "Cuadro quinto", *Los Cuatro Vientos*, Madrid, núm. 3 (junio, 1933), pp. 61-78. Reproducción facsimilar: *Los Cuatro Vientos. Revista Literaria*, Verlag Detlev Auvermann GK, Nendeln-Liechtenstein, 1976, pp. 221-238.

verosimilitud[33]. La respuesta la ofreció el mismo Lorca en *El público* y *Comedia sin título*. *El público* es el presagio de su propia recepción. Vaticina, con un lenguaje visionario, la acogida que, de haberse representado, hubiera podido tener la parcela más experimental de su obra, que Lorca denominó "teatro imposible".

En este sentido, *El público* ocupa un lugar privilegiado dentro de su especulación teórica sobre la posibilidad misma de una renovación teatral. El autor no se resignó nunca del todo a la irrepresentabilidad de sus obras más vanguardistas; pero trabajó durante toda su vida con la convicción de que una dramaturgia que revelase las verdades internas y no las superficies de la mímesis realista constituía, en su tiempo, un experimento artístico destinado al más rotundo fracaso. *El público* y *Comedia sin título* son la expresión de esa derrota: la de unos planteamientos estéticos capaces de revolucionar el horizonte de expectativas vigente. El carácter pasivo y conformista de los destinatarios de la época imposibilitó que las piezas lorquianas más audaces, sus obras más avanzadas en estructuras, asuntos y teoría se escenificasen en vida del autor, quien denunció sin tregua la urgente necesidad de un espectador radicalmente nuevo, que pudiera asimilar los procedimientos de su "teatro bajo la arena". Lorca protestó infatigablemente ante la situación del teatro español, fruto de la labor mercantilista de empresarios y escritores, y de la falta de preparación del público. Ya en el prólogo a *La zapatera prodigiosa* abogaba por la libertad y la imaginación del creador, por la fantasía de un espectáculo teatral libre de limitaciones, asumiendo con lucidez el problema de la recepción. En una entrevista de 1933, aseguraba que "para meter algo en la comprensión del público hay que

33. En una entrevista bonaerense de 1933 Lorca menciona que lleva en la maleta *Así que pasen cinco años* y comenta de *El público* que "no hay compañía que se anime a llevarla a escena porque es el espejo del público. Es ir haciendo desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores en seguida se levantarían indignados e impedirían que continuara la representación"; "Llegó anoche Federico García Lorca", *La Nación*, Buenos Aires, 14-X-33, p. 95; *OC*, III, pp. 554-558.

atacarlo primero. Obras como *Así que pasen cinco años* -agregaba- lo indignan o desconciertan (...). Yo me atrevo a afirmar que éste es el teatro del porvenir. El teatro agoniza, porque está detenido en su desarrollo por las fuertes ataduras de la realidad".[34]

La estructura desconcertante de sus obras de vanguardia rompía abiertamente con los moldes convencionales. Lorca se vio obligado a relegar su teatro experimental a un compás de espera, aguardando la formación de un destinatario más abierto, tarea a la que el dramaturgo se dedicó sin descanso. Como declaró a Martínez Nadal tras una lectura de *El público* a unos amigos, "la obra es muy difícil y por el momento irrepresentable, tienen razón. Pero dentro de diez o veinte años será un exitazo".[35] "Es el tipo de teatro que quiero imponer",[36] afirmará en 1936. Así, el autor encomendó -tras varias tentativas fallidas de estreno- la faceta que prefería de su producción a las generaciones siguientes. El vanguardismo del "teatro bajo la arena", a la altura de las dramaturgias europeas más avanzadas, quedó sin escenificarse en su tiempo,[37] condenado, según lo definió el propio Lorca, a ser "teatro imposible".[38]

34. *OC*, III, p. 552.

35. R. Martínez Nadal (ed.), *EP*, p. 22.

36. *Ib.*, p. 23.

37. El estreno mundial de *El público*, bajo la dirección de Lluís Pasqual, tuvo lugar en Milán el 12 de diciembre de 1986, más de cincuenta años después de la redacción del texto. Lejos de ser un drama "irrepresentable", demostró un enorme potencial de posibilidades escénicas. Para las tentativas de estreno en vida del autor, *vid.* A. Mª Gómez Torres, *Experimentación y teoría en el teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Arguval, 1995, pp. 53-54. Sobre el proyecto de escenificación de *Así que pasen...* en abril de 1936, *vid.* M. Ucelay, "El Club teatral Anfistora", en D. Dougherty y Mª F. Vilches de Frutos (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia. 1918-1939*, C.S.I.C., Fundación FGL, Tabapress, Madrid, 1992, pp. 453-467.

38. "En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito"; F. Morales, "Al habla con Federico García Lorca", *OC*, III, p. 674.

"MI SED INQUIETA": EXPRESIONISMO Y VANGUARDIA EN EL DRAMA LORQUIANO

Richard A. Cardwell
(Universidad de Nottingham)

Que Federico García Lorca fue uno de los dramaturgos más innovadores en la España de los años veinte y treinta es ya un lugar común. Algunos críticos[1] establecieron este hecho sencillamente sin constatarlo. Más recientemente Edwards, en su estudio *The Theatre Beneath the Sand,* empleo algunos argumentos más convincentes.[2] Por un lado anota "the essential Spanishness of Lorca's work" [lo esencialmente español de la obra de Lorca] (p.1), por el otro agrega que "the picture must be balanced by an awarenesss of the extent to which much of his important writing belongs to a much broader European cultural movement" [el cuadro debe de equilibrarse cuando está uno consciente del alto grado dentro del cual pertenecen sus obras importantes a un movimiento cultural europeo más ancho"]. En lo que a su drama más experimental se refiere añade: "*El Público*, in particular, in some ways echoing Pirandello and in others foreshadowing Beckett, Genet and Ionescu, is one of the most original and experimental plays in twentieth-cen-

1. Ver, por ejemplo, Robert Lima, *The Theatre of García Lorca*, Nueva York, 1963 y Robert Sánchez, *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, Madrid, 1950.

2. Gwynne Edwards, *The Theatre Beneath the Sand*, Londres, 1980, traducción española, *El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, 1983.

tury European theatre" [*El Público*, en particular, de alguna manera está para hacer eco de Pirandello y de otra manera está para anticipar a Beckett, Genet y Ionescu, es, sobre todo, uno de los dramas más originales y más experimentales en el teatro europeo del siglo veinte"] (p.1). No obstante esta afirmación comparativista el estudioso galés nunca llega a analizar el teatro de García Lorca en su apropiado contexto vanguardista europeo y, por eso, pierde el hilo necesario para confirmar su pretensión comparativista. Sí, sugiere que el teatro español de Valle-Inclán, Grau, Linares Rivas, etc., expresa ese marcado sentido de la futilidad de los esfuerzos humanos y la crisis en las artes que caracterizaban la escena cultural europea en la época de la Gran Guerra Mundial. No obstante, también es lamentable que Edwards no relacione este sentido de desasosiego espiritual y, especialmente, el desosiego de García Lorca, con sus propios orígenes románticos ya que es posible trazar el sesgo metafísico de aquellos años hacia atrás a través del siglo diecinueve, hasta el momento romántico. El teatro de ese período entre 1900 y más allá de 1920 empieza a rechazar el testimonio social del teatro anterior. Empieza a analizar la condición del ser humano y del artista dentro de un contexto claramente metafísico y posromántico: la relación entre el artista y sus personajes, la naturaleza del ser personal y el otro, las posibilidades de la libertad humana, el control del hombre sobre su identidad o destino y los efectos deleterios de la sociedad industrial moderna sobre el espíritu del individuo. Románticos también son las expresiones de un desasosiego espiritual profundo, un exaltado utopismo y un anhelo por efectuar grandes cambios sociales. Estas preocupaciones no se restringen al teatro experimental del nuevo siglo, naturalmente. Se pueden encontrar en la poesía simbolista de Jiménez y los hermanos Machado o en las novelas de Unamuno, Azorín, Baroja y Pérez de Ayala. El desasosiego metafísico queda como una de las características más destacadas de la literatura finisecular española y las décadas que siguieron hasta la Guerra Civil.[3]

3. Ver D. L. Shaw, "Towards an Understanding of Spanish Romanticism", *Modern Language Review*, 58 (1963), pp. 190-195; *idem*, "Romántico", en *Romanticism, The History of a Word*, ed. Hans Eichner, Toronto, 1972, pp. 341-

No es sorprendente, dado este fondo cultural y espiritual, que el primer drama completo lorquiano, *El maleficio de la mariposa* de 1919, y estrenado en 1920, se presentara como un drama experimental. Aunque todavía llevaba rasgos del teatro simbolista de Martínez Sierra, su recepción revela que García Lorca se había adelantado a su público, que su drama era, en todos sus aspectos, vanguardista en el sentido que le dio a esa metáfora militar el teórico de las modernas tendencias, Bontempelli.[4] Muy a pesar de su naturaleza experimental, el drama contiene todos los temas que preocuparían a García Lorca a través de su vida corta: el amor, la pasión, la ilusión, la frustración y la muerte, analizadas por Edwards en el estudio mencionado con anterioridad. Sin embargo, todavía queda un aspecto que la crítica en general ha pasado por alto al insistir en el elemento surrealista en los dramas experimentales o que ha sido analizado sólo parcialmente por unos pocos estudiosos. Me refiero al elemento vanguardista de su teatro y, principalmente, en su relación con el Expresionismo europeo.

Muy pocos críticos han ligado la poesía lorquiana con el Expresionismo.[5] En su análisis de *Poeta en Nueva York* afirma D. R. Harris, "There is an additional factor differentiating Lorca's

---

371; *idem*, "¿Qué es el modernismo?", en *¿Qué es el modernismo. Nueva encuesta. Nuevas lecturas*, eds. R. A. Cardwell y B.J. McGuirk, Society for Spanish and Spanish-American Studies, University of Colorado at Boulder, 1993, pp.11-24; *idem, La generación de 1898*, Barcelona, 1975; H. Ramsden, "The Spanish 'Generation of 1898'", *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 56 (1974), pp. 463-491; R. A. Cardwell, 'The Persistence of Romantic Thought in Spain', *Modern Language Review*, 65 (1970), pp. 803-12; *idem*, "Los 'borradores silvestres', cimientos de la obra definitiva de Juan Ramón Jiménez", *Peñalabra* (Santander), (número homenaje a Juan Ramón Jiménez), 20 (1976), pp. 3-7, reimpreso en *Epoca contemporánea: 1914-1939*, ed. V.García de la Concha, Vol. VII, *Historia crítica de la literatura española*, Barcelona, 1984, pp. 186-93; *idem*, 'Juan Ramón Jiménez y una página verdaderamente dolorosa', *El Ciervo* (Madrid) Año XXV, núm. 364 (1981), pp. 21-22; *idem, Juan R. Jiménez: The Modernist Apprenticeship (1895-1900)*, Biblioteca Ibero-americana, Berlín, 1977.

4. Ver R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Mass., 1968.

5. C. Fusero, *García Lorca*, Milán, 1969; Carlos Edmundo de Ory, *Lorca*, París, 1967; F. Vázquez Ocaña, *García Lorca. Vida, cántico y muerte*, México, 1957.

practice from the mode of French surrealism, and its presence in the poems raises the possibility of a further influence, that of expressionism" [Existe un factor adicional que distingue la práctica lorquiana del modo surrealista francés, y su presencia en los poemas sugiere la posibilidad de una influencia complementaria, la del expresionismo].[6] Sólo tres críticos[7] que yo sepa, han investigado el elemento expresionista en el drama lorquiano y solamente de modo parcial. Anderson, por ejemplo, en dos artículos, afirma la relación del granadino con el expresionismo. En su primer artículo sobre los dramaturgos españoles y el surrealismo francés, afirma concluyentemente que en *El Público* "la máxima deuda estructural es sin lugar a dudas la expresionista". En el segundo estudio se analiza detenidamente una lista de coincidencias tanto de situaciones y personajes como de estructura y estilo de la vanguardia europea y los tres dramas experimentales lorquianos. Según Anderson se trata de una mezcla de "influencia y coincidencia" antes que una deuda marcada. Quisiera proponer que nuestro poeta fue, aún en fecha tan temprana como 1919, año de la gestación de *El maleficio de la mariposa,* un artista expresionista. En este ensayo no me propongo sugerir una cuestión de influencias, dedicarme a la "crítica hidraúlica", aunque sabemos que se publicaron artículos sobre el Expresionismo y traducciones de la poesía expresionista alemana en las

6. D. R. Harris, *García Lorca. Poeta en Nueva York*, Critical Guides to Spanish Texts, Londres, 1978, p.14.

7. A. Anderson, "Los dramaturgos españoles y el surrealismo francés, 1924-1936", *Surrealismo español, Ínsula*, 515, (noviembre de 1989), pp. 23-25; *idem*, "*El público, Así que pasen cinco años* y *El sueño de la vida*, tres dramas expresionistas de García Lorca", en *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, 1992, pp. 215-226; Carlos Jerez Farrán, "La estética expresionista en *El Público* de García Lorca", *Anales de la literatura contemporánea*, II (1986), 1-2, pp. 111-127; Margarita Ucelay, Introducción" a la edición de *Así que pasen cinco años*, Madrid, 1995, pp. 42-46. De interés en este contexto son también los trabajos de Ofelia Kovacci y Nélida Salvador, "García Lorca y su *Leyenda del tiempo*", *Filología*, VII (1961), pp. 77-105 y Julio Huélamo Kosma, *Claves interpretativas de "Así que pasen cinco años"*, Memoria de Licenciatura, septiembre 1981, conservada en la Fundación García Lorca y su tesis doctoral, *Estructura y personajes de "El Público"*, 2 tomos, Universidad Autónoma de Madrid, 1989.

revistas entre 1920 y 1922 y es muy posible que García Lorca los hubiera leído. También, como sabemos, conocía el cine expresionista. De mayor interés es la indudable presencia de las estéticas expresionistas en la obra lorquiana desde el primer momento que, poco a poco, se iría matizando con otros aspectos y técnicas vanguardistas, incluso el surrealismo. Quizás todo esto sugeriría que el poeta granadino se había hecho consciente de los grandes experimentos llevados a cabo en Alemania y en Francia, aunque el necesario testimonio sólo se ha establecido de modo parcial. En cambio, prefiero sostener que sus experimentos estaban a la altura de los europeos. Por esta razón no citaré nombres o obras específicas. Antes examinaré las ideologías subyacentes que se esconden dentro de las ideas, recursos, técnicas y metáforas dramáticas del poeta granadino en el contexto de las teorías expresionistas y cómo se formulaban en Europa sin insistir en la cuestión de influencia, antes una coincidencia de actitudes estéticas y metafísicas. Sin desmentir sus raíces profundamente españolas, el poeta era completamente consciente de la dirección de su evolución estética. Sostengo, entonces, una coincidencia de dos condiciones simultáneas, una europea, la otra lorquiana. No olvidemos que el hermano Francisco nos asegura que su hermano "absorbía vivamente, más por intuición que por conocimiento reflexivo -por contaminación- las corrientes de la sensibilidad de su tiempo".[8] Según Raimundo Lida, Federico "se apoderaba de todos los *ismos*, adueñándose de ellos y transformándolos."[9]

Acabo de afirmar que el primer drama de García Lorca fue experimental. En él se establecen muy pocos eslabones con el tea-

8. Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, edición y prólogo de Mario Hernández, Madrid, 1980, p.188. Ver también la opinión de Angel del Río al hablar de "la complicada cuestión de las influencias de Lorca": "su facilidad extraordinaria para asimilar y aprovechar cualquier corriente literaria o artística que estuviera en aquel momento en el aire ... era como un sexto sentido, como un atributo físico", en su Prólogo-Introducción a *Poeta en Nueva York*, Madrid, 1989, p.37.

9. Raimundo Lida, citado en Claudio Guillén, "El misterio evidente en torno a *Así que pasen cinco años*", *F.G.L.*, núms 7-8 (1981), pp. 212-232 (223).

tro español antecedente, y se asientan, más bien, decisivos vínculos con los experimentos que se habían desarrollado en Europa. *El maleficio de la mariposa* conserva varios elementos del teatro poético de Martínez Sierra a la par que se presenta como vanguardista. Fue escrito a la vez que *Libro de poemas* donde se encuentran bastantes ecos de las poesía simbolista de las *Arias tristes* juanramonianas, las *Soledades* machadianas y *La paz del sendero* de Pérez de Ayala a la vez que encontramos varios efectos estéticos del más arraigado vanguardismo. Es común en las dos obras la combinación de elementos populares y tradicionales con los experimentos más noveles. Para dar consistencia a lo que vengo sosteniendo quisiera considerar este drama, y otros de su madurez, en el contexto de la gran revolución expresionista europea.

El Expresionismo fue, esencialmente, una rebelión frente a los conceptos tradicionales, frente a los valores que se identifican con el pensamiento clásico: contra la noción del hombre como figura céntrica en un universo estable y contra las formas artísticas esquemáticas y objetivas.[10] Dos tendencias complementarias caracterizan la relación del arte con el mundo externo en la época moderna. La primera es un alejamiento completo del mundo para crear un universo auto-suficiente (simbolismo, cubismo, surrealismo, arte abstracto); la segunda es el establecimiento de eslabones con el mundo real (naturalismo, neorrealismo) o con lo artificial (decadencia). Aquélla normalmente se evoluciona en la dirección de un retiro o separación casi mística del mundo material; ésta se adelanta hacia la aventura, la reforma social, el utopismo y el solipsismo. Entre 1885 y 1936 en España ambos aspectos plasmaban una actitud estética, espiritual y metafísica. Despúes de Mallarmé y Bergson, desa-

10. He consultado R. Shattuck, *The Banquet Years. The Origins of the Avant-Garde in France 1885 to World War I*, Londres, 1969; R. Samuel y R. H. Thomas, *Expressionism in German Life, Literature and the Theatre (1910-1924)*, Cambridge, 1939; W. H. Sokel, *The Writer in Extremis. Expressionism in Twentieth-Century German Literature*, Stanford, 1959; H. F. Garten, *Modern German Drama*, Londres, 1964; J. M. Ritchie (ed.), *Periods in German Literature. A Symposium*, Londres, 1966.

rrolladas las teorías del romanticismo alemán e inglés, se configuró la idea de que toda forma de conocimiento es subjetiva (el que conoce y lo que se conoce son idénticos). Cuando la literatura o la pintura cesan de representar o imitar la realidad externa (desarrollar una función mimética) para crearse mundos auto-suficientes que rivalizan con la realidad, la función artística se vuelve auto-reflexiva, narcisista. En el arte clásico el artista establecía un "marco" para circunscribir su obra, para efectuar un límite entre la realidad y su creación. El rechazo del "marco" (estilo, contenido, convenciones, etc.), la introducción de fragmentos de la realidad (el *collage*) y de avisos dramáticos del autor al auditorio (como en el caso de *El maleficio* y *La zapatera prodigiosa* por ejemplo), etc., todos tienen el efecto de poner al artista y a su público al mismo nivel. Esto, a su vez, introduce la intervención mutua de arte y realidad, la violación de los elementos que separan la obra del arte del mundo externo y conduce, por fin, a la subversión de la inmunidad artística. El artista "presenta" antes que "representa"; se preocupa de la creación y cómo se crea antes que de la mímesis o cómo se describe o imita. Ahora nos observamos a través del marco interior de la obra (un fragmento de la realidad) a nosotros mismos mirando la creación que nos contiene. Una vez minada la distinción entre arte y realidad nos incorporamos a la propia estructura de la obra. En el teatro, como veremos, el personaje se convierte en el público y viceversa.

Otro factor es la cuestión del rechazo de la unidad clásica. El arte clásico establecía claras conexiones entre los diversos componentes de la obra: sucesiones de eventos y relación de emociones y sensaciones con esos eventos; la lengua se basa en una gramática lógica; la función copulativa de la palabra crea una transición suave entre idea e idea. En el Expresionismo encontramos un arte de yuxtaposición antes que uno lineal, una obra fragmentada, difícil, inquietante, que no ofrece ni inicios ni fines completos o racionales. De vez en cuando el fin de la obra queda para completarse, nos ofrece sólo posibilidades antes que términos fijos, deseos incompletos antes que la satisfacción del anhelo ideal. El arte vanguardista expresa un sentido de elementos dispares, lo ilógico, lo brusco o lo quebrado, elementos que significan la ausencia de relacio-

nes, de conexiones, de eslabones, una discontinuidad universal. Es decir, un concepto vital que se arraiga en un desasosiego profundo, en lo absurdo o el desatino. El Expresionismo representa la forma moderna de expresar en una nueva lengua artística el dilema y las crisis espirituales que el siglo veinte heredó del Romanticismo.

El Expresionismo se preocupa, entonces, de la condición inquietante del hombre moderno, expresa "una sed inquieta" por la esperanza y por la fe perdidas. En este sentido, el expresionista reafirma el neorromanticismo del momento finisecular con su estética simbolista, su tendencia a la nostalgia, su empleo de los cuentos de hadas y de la leyenda, el desarrollo de sus potencias simbólicas y la posibilidad de acrecentar los efectos emocionales. Pero el Expresionismo emprende una actitud más agresiva y emocional hacia el arte y la vida desarrollando una dedicación total de la personalidad entera y mental hacia la obra de arte. Por eso el teatro expresionista suele emplear una lengua simbólica basada en metáforas y recursos poéticos audaces, ofrece estructuras que parecen llevar a los personajes a un fin imposible a través de caminos circulares y laberintos sin salida. La lengua expresionista se marginaba decisivamente de los criterios tradicionalistas y, así, se revelaba como disidente. Su irracionalismo, su ruptura con las convenciones clásicas se manifestaban como una protesta no sólo estética sino social frente a las clases directoras. La deconstrucción del arte clásico establecía un enfrentamiento con los poderes convencionales. García Lorca también rompió con las tradiciones decimonónicas para establecerse como un dramaturgo revolucionario, revolucionario tanto estético como político. Quizás la terapeútica del Arte le proporcionara el necesario equilibrio y distancia de su propia angustia -mejor *pena* (en el sentido que lo empleaba el propio poeta -ya que queda claro que García Lorca estaba profundamente inmerso en una crisis metafísica).[11]

11. Muchos ejemplos de la angustia vital, el miedo a la muerte, la creciente pérdida de la fe y la duda sobre su propia identidad se encuentran en la reciente publicación de las cartas, prosas y teatro incompleto inéditos del poeta: Christopher Maurer, (ed.), *Federico García Lorca. Epistolario*, Madrid, 1983, 2 vols.; *idem*, (ed.), "Federico García Lorca escribe a su familia desde Nueva York y La Habana (1929-1930)", *Poesía. Revista ilustrada de información poética*, Madrid, núms 22-

En una carta a Emília Llanos, escrita el día 28 de noviembre de 1920, le confesaba

> Yo, siéndole franco, estoy un poco triste, un poco melancólico; siento en el alma la amargura de estar solo de amor. Sé que estas melancolías pasarán [...] pero el rastro ¡queda siempre!... (p.42)[12]

En otra carta revelaba la naturaleza de su creciente angustia: el temor de una fuerza inexorable y ciega que le empujaba, la insinuación que, por el momento, ha rechazado la idea del suicidio, sus dudas sobre su propia identidad, el miedo de la herencia del pasado, el sentido de una profunda melancolía, no aliviada sino aumentada por su decisión de explorar su vida y el mundo en su alrededor por medio de la poesía, y, antes que nada, su profundo miedo de la muerte.

> El fantasma que vive en nosotros y que nos odia me empuja por el sendero. Hay que andar porque tenemos que ser viejos y morirnos, pero yo no quiero hacerle caso, ... y, sin embargo, cada día que pasa tengo una duda y una tristeza más. ¡Tristeza del enigma de mí mismo! [...] Yo creo que todo lo que nos rodea está lleno de almas que pasaron, que son las que provocan nuestros dolores y que son las que nos entran en el reino donde vive esa virgen blanca y azul que se llama Melancolía..., o sea, el reino de la poesía. [...] En él entré hace ya mucho tiempo. (p.121)[13]

23, (28 de diciembre de 1982); *idem*, (ed.), *Federico García Lorca, Prosa inédita de juventud*, Madrid, 1994; Christian de Paepe, (ed.), *Federico García Lorca, poesía inédita de juventud*, Madrid, 1994.

12. Christopher Maurer, (ed.), *Federico García Lorca. Epistolario*, Madrid, 1983, 2 vols. Siempre cito esta edición.

13. En su conferencia "El cante jondo (Primitivo cante andaluz)" comentó sobre el cante en estos términos: "No hay nada, absolutamente nada, igual en toda España, ni en su estilización, ni en su ambiente, ni en justeza emocional" y, a continuación, enfatizó la constante preocupación con el amor y la muerte, "la terrible pregunta que no tiene contestación". En su conferencia sobre el *Romancero gitano* y, precisamente, sobre "Romance de la pena negra", es posible adivinar las conexiones, es decir, que la pena del cante jondo andaluz, el poema y su comentario se emplearon como espejos al propio dolor del poeta: "La Pena de Soledad Montoya

Me parece que las estéticas lorquianas se arraigan en esta crisis espiritual tanto como el deseo de dar testimonio a la condición humana, especialmente en lo que a la mujer se refiere. Aquí me preocupo de establecer y explicar su disidencia estética. En otro lugar analizaré su deconstrucción dramática de la sociedad de su momento. Su dinamismo estético logró barrer los controles y las técnicas sofisticadas de la cultura de Occidente. En *El maleficio de la mariposa*, *Los títeres de Cachiporra* y *El teatro breve*, entre otros dramas, se encuentran elementos del teatro poético de los primeros años del nuevo siglo al lado de la influencia evidente del nuevo medio cultural, el cine y las vanguardias. El drama rompe con las reglas aceptadas: las aspiraciones humanas expresadas por insectos o figuras grotescas y poco edificantes, la mezcla del teatro popular de los títeres con representaciones vanguardistas simbólicas, escenarios y escenificaciones audaces, efectos de luz sorprendentes, atuendos cubistas o vanguardistas, distorsiones, violencia emotiva, utopismo, dimensión ética. Antes que el sentido romántico-simbolista de un Ser que busca al Otro, encontramos un protagonista que está formado y aún está por formarse, protagonista que crea y aún no crea ya que queda en el reino alucinante y seductor donde todo

---

es la raíz del pueblo andaluz. No es angustia porque con pena se puede sonreír, ni es dolor que ciega puesto que jamás produce llanto; es una ansia sin objeto, es un amor agudo a nada, con una seguridad de que la muerte (preocupación perenne de Andalucía) está respirando detrás de la puerta". En estas palabras notamos muchos ecos de lo que ya había dicho a sus amigos en forma epistolar. En lo que se refiere a su comentario sobre el reino de la Poesía como un encuentro con la Melancolía vemos cuán estrechamente el granadino estaba vinculado a las actitudes artísticas y el sesgo metafísico romántico que quedaba dentro de las estéticas finiseculares. Ver, por ejemplo, varios trabajos míos: "Darío and *El arte puro*: The Enigma of Life and the Beguilement of Art", *Bulletin of Hispanic Studies*, 48 (1970), pp. 37-51; "Juan Ramón Jiménez and the Decadence", *Revista de Letras* (Mayagüez, Puerto Rico) 23-24 (1974), pp. 291-342; "La belleza interior y la hermosura exterior: Alma y carne en *Azul...*", *Ibero-amerikanisches Archiv*, XIV (1988), 3, pp. 307-27; Ricardo Gil, *La caja de música*, critical edition and introduction, Exeter Hispanic Texts, University of Exeter Press, 1972, XXX+82pp.; Manuel Reina, *La vida inquieta*, critical edition and introduction, Exeter Hispanic Texts, University of Exeter Press, 1978, xiiii+63pp.; Manuel Machado, *Antología*, edition, selection and Introduction, Sevilla, 1989, lxxvi+100 pp. y los trabajos citados en la nota 3.

es posible y todo queda por realizarse. Me refiero específicamente a *Así que pasen cinco años*. El acto de materializar ese posible será la muerte o la aniquilación. El Prólogo de *El maleficio de la mariposa* demuestra estas tensiones contradictorias. García Lorca advierte a su público que "la comedia que vas a escuchar es humilde e *inquietante*, comedia *rota* del que quiere arañar a la luna y se araña su corazón"[14] (p.669). El drama es "humilde" (no interroga audazmente) pero, a la vez, es "inquietante" (permite la interrogación con un resultante desasosiego profundo); el drama es completo y, a la vez, no puede ser completo ya que está "roto"; el drama busca en el más allá un Otro (la luna con todas sus resonancias tradicionales de seducción y muerte) y termina con la perturbación del corazón del protagonista y una posible aniquilación. Descubrimos un contraste y una contradicción de deseos y convicciones. Tenemos, en efecto, la yuxtaposición de dinamismos anteriormente comentados antes que una tensión simbiótica. Mientras que en *Los títeres de Cachiporra* el ansia incumplida del Joven termina en el aburrimiento y la inacción, en El Prólogo de *El maleficio* García Lorca empieza por exponer un modelo vital que es continuo, no interrumpido, pastoral; modelo que expresa un tiempo pasado de inocencia y armonía no mermadas. Además es un modelo vital imbuído por una presencia divina providencial.

> Los insectos estaban contentos, ... El amor pasaba de padres a hijos como una joya vieja y exquisita que recibiera el primer insecto de las manos de Dios. Con la misma tranquilidad y la certeza que el polen de las flores se entrega al viento, ellos se gozaban del amor bajo la hierba húmeda. (p.669)

Pero con todo, ese modelo de una aparente armonía natural y cósmica, aunque sea un mundo tranquilo, se ve de pronto amenazado con toda la fuerza destructora del negativo "pero" lorquiano.

14. Siempre cito la decimotercera edición de las *Obras completas*, edición de Arturo del Hoyo, Madrid, 1967.

> Pero un día ... hubo un insecto que quiso ir más allá del amor. Se prendó de una visión que estaba muy lejos de su vida... (p.669)

El insecto lorquiano, como el propio poeta, es la víctima de la "sed inquieta", del deseo de saber, ese defecto que Byron llamó "the demon thought" and "the fruit of the Tree of Knowledge" en *Manfred*, defecto que tiene sus orígenes en la historia de nuestra Caída y la Expulsión del Edén en el libro del Génesis en la versión que le ofreció el romanticismo. Antes que la tentadora Eva, para García Lorca es el poeta quien busca el fruto prohibido. Y con esta transformación vemos cuán romántico y simbolista es nuestro poeta.[15] García Lorca, como el poeta moderno y como Curianito el Nene, "anda enamorado ... de algo que nunca tendrá". Curianita Silvia expresa de modo parecido sus propias ansias incumplidas -con ecos de la tradición poética popular-: "¿Dónde está el agua / tranquila y fresca / que calme / mi sed inquieta?". Junto a esta amenaza de una Caída, inicialmente profesa García Lorca una visión panteísta y romántica del universo, una visión que lleva resonancias tanto de Víctor Hugo como de Rubén Darío y Salvador Rueda, siempre matizado por las palabras de Jesucristo en el Sermón sobre el Monte: "Mientras que no améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el reino de Dios". El Prólogo mira en direcciones opuestas o, mejor, se contradice con un proceso que afirma y niega a la vez. De la misma manera el Amor puede ser la Muerte: "¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor!" "¡Cúantas veces el enorme esqueleto portador de la guadaña, que vemos pintado en los devocionarios, toma la forma de una mujer para engañarnos y abrirnos las puertas de su sombra!" (p.670). Naturalmente, aquí revela García Lorca sus propias obsesiones frente a la Muerte y a la amenaza de la Mujer seductora y destructora, la mujer que iría a aparecer nuevamente en "Romance de la luna, luna" del *Romancero gitano* y en otras obras. Encontramos a García Lorca mirando hacia atrás a una visión armónica, panteísta de la naturaleza que heredó del romanticismo y el fin de siglo y hacia el futuro con su propia versión van-

15. Ver mis estudios citados en las notas 3 y 13 y "Juan Ramón Jiménez and the Decadence", *Revista de Letras* (Mayagüez, Puerto Rico) 23-24 (1974), pp. 291-342.

guardista del tema tradicional del Amor/Muerte, tema que iría a dominar tanto en su poesía como en sus dramas. Dice la Mariposa, "Porque soy la muerte y la belleza". La veta romántica del pensamiento lorquiano se demuestra en la afirmación de Curianito cuando asocia la alegría con el pasado y su incerteza con el presente y futuro. Notemos el empleo de los tiempos que evocan muchos versos del romántico Espronceda, especialmente "A Jarifa en una orgía" y la Segunda Parte de *El estudiante de Salamanca.* Dice Lorca:

> *Era* el tiempo dichoso de mis versos *tranquilos*,
> pero a mi puerta *ha llegado* vestida de nieve trasparente
> para quitarme el alma.
> ¿Qué *haré* sobre estos prados sin amor y sin besos? (p.718)

Puede ser que tratara de recobrar la visión cósmica de su madre -"un mundo de alegría más allá de esas ramas, / lleno de ruiseñores y de prados inmensos"- pero siempre queda el temor de que la visión no tenga una base metafísica o absoluta.

> ¿Y si San Cucaracho no existiera? ¿Qué objeto
> tendría mi amargura fatal? Sobre las ramas,
> ¿no velan por nosotros aquel que nos hiciera
> superiores a todo lo creado? (p.719)

Hallamos en este drama ecos del *Libro de poemas* y sus mismas contradicciones y tensiones. Aunque el fondo filosófico y el punto de partida metafísico se revelan como completamente románticos, su nueva estética parece que se dirige en una nueva dirección. Como buen expresionista empleó el Arte como el vehículo más idóneo para expresar su condición espiritual en crisis. "El teatro", dice, "es una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar [...] normas eternas del corazón y del sentimiento."(A García Lorca, como a los Expresionistas, le ofrece el Arte -"el teatro del porvenir"[16]- una de las muy pocas

16. Christopher Maurer (ed.), "Federico García Lorca escribe a su familia...", p.78.

posibilidades para afirmar y expresar su independencia frente al universo, un universo donde la tradición y la permanencia parecen haberse quebrado a la vez que ese mismo sentido de permanencia había sofocado su sed de ideal. El arte simbolista finisecular emprendió la tarea de construir el Arte Puro, la mentira vital de la Belleza Absoluta que le proporcionara al artista una nueva base y nuevo valor metafísicos. El Expresionismo intentó desarrollar esta idea ya que trataba de hacer al poeta el dios de su propia creación, hacerle independiente de todas las normas tradicionales, tanto racionales como religiosas. No obstante, aunque el Expresionismo, como otras manifestaciones de las vanguardias, demuestra un optimismo en su rebeldía y su iconolasticismo, las imágenes pictóricas y verbales indican y revelan la presencia de acciones y fuerzas invisibles e incomprensibles, fuerzas que desbaratan lo establecido y el confortable estatus. Los ejemplos más convincentes son, naturalmente, *Poeta en Nueva York, Así que pasen cinco años* y *Bodas de sangre*. En aquél, los animales salvajes, los insectos, los elementos naturales, las formas mutiladas, borrachas e insomnes, los edificios abandonados y arruinados nos ofrecen una serie de correlativos objetivos de fuerzas anímicas que amenazan a una humanidad inocente, espiritual y sin defensa y, claro es, que amenazan al propio poeta. En *Así que pasen cinco años* las dobles muertes de El Niño y La Gata y la muerte final de El Joven. En *Bodas de sange* el Destino y la Luna/Muerte expresan el mismo sentido de fuerzas inexorables que conspiran para perder todas las fuerzas vitales y naturales en el drama. En *El maleficio* estas fuerzas se representan por la fragilidad del mundo de los insectos, el peligro de una repentina destrucción y lo efímero de la forma de la mariposa.

Alrededor y arriba del hombre no existe una estructura o fundamento protector. Se siente una hostilidad vasta que es incomprendida y que no comprende. Es el sentido que se encuentra en *Poeta en Nueva York*, escrito a la vez que *El Público* y *Así que pasen cinco años*. El Expresionismo, quizás más que cualquier otra manifestación de las vanguardias, expresa esta visión, de origen romántico, de agonía personal y de la vulnerabilidad personal en el cual el poeta está personalmente enredado. García Lorca, como sus con-

temporáneos expresionistas, reserva la cualidad del amor para esos seres que son, como él, torturados o atomizados por conflictos internos. La ausencia o la distancia de Dios se demuestra como un tema recurrente. Es éste el tema central de *El maleficio*, pero reaparece en la obra lorquiana y aún en los dramas cortos publicados en la revista granadina *Gallo* en 1928. En *El paseo de Buster Keaton* encontramos una mezcla del sentido de lo absurdo -el asesinato de los niños de Buster Keaton con una daga de madera- combinado con un serie de ilusiones infatigables que se expresan en el repetido "yo quisiera", su suspiro, "¡ay, amor, amor!" (p.894) y la extraordinaria yuxtaposición de frivolidad y amenaza. En *La doncella, el marinero y el estudiante* hallamos la misma falta de puntos fijos, aquí reflejados en el alfabeto que borda la Doncella. Este artificio le permite que se llame según el capricho de su amante, se deja una página en blanco en la cual él puede escribir lo que quiera. Ella no tiene identidad propia; la identidad que tiene se refleja según la máscara que le ponen los otros. En la búsqueda del amor ella se revela vulnerable al antojo de varias conversaciones que no tienen una línea o dirección racionales ni lógicas y que introducen, otra vez, una dimensión absurda. Citemos como ejemplo la breve conversación con el Estudiante:

ESTUDIANTE *(Entrando)*
Va demasiado de prisa.

DONCELLA
¿Quién va de prisa?

ESTUDIANTE
El siglo.

DONCELLA
Estás azorado.

ESTUDIANTE
Es que huyo.

DONCELLA
¿De quién?

ESTUDIANTE
Del año que viene. (pp. 900-L1)

De modo parecido en *Quimera* encontramos conversaciones que no se desarrollan, el empleo de monólogos simultáneos que se enmascaran como diálogos, las voces misteriosas que se escuchan entre bastidores, la naturaleza trivial de lo que se dice, todo esto sugiere que el mundo del lenguaje y de la comunicación se va desmoronando, que las conexiones racionales se han quebrado. De esta manera el hombre se reduce a un monólogo dentro de un ruido confuso de voces que se disfraza como una interacción humana. La evocación lorquiana de un universo amenazante, de fuerzas opuestas, de la incomunicación y del miedo y, en última instancia, el sinsentido de la existencia humana se sintonizan con la creación expresionista de una literatura intensamente personal. La vida se representa como inestable. En las acotaciones de *El paseo de Buster Keaton* Lorca yuxtapone su héroe cinematográfico al lado de una bicicleta que está definida en términos negativos y equívocos (no sabemos si los hombres malos quieren que Buster Keaton tenga una bicicleta acaramelada o la quieren para sí mismos) siempre con la posibilidad de la presencia condicional de Adán y Eva que, inexplicablemente, tienen miedo al agua.

> (Pausa. BUSTER KEATON cruza inefable los juncos y el campillo de centeno. El paisaje se achica entre las ruedas de la máquina. La bicicleta tiena una sola dimensión. Puede entrar en los libros y tenderse en el horno de pan. La bicicleta de BUSTER KEATON no tiene el sillín de caramelo y los pedales de azúcar, como quisieran los hombres malos. Es una bicicleta como todas, pero la única empapada de inocencia. Adán y Eva correrían asustados si vieran un vaso lleno de agua, y acariciarían, en cambio, la bicicleta de BUSTER KEATON.) (p.894)

Otras acotaciones expresan el mismo sentido de irresolución, de la falta de lógica, incluso de lo absurdo. Las palabras se presentan

como una forma de encubrimiento, como una barrera al entendimiento. El lenguaje actúa como una máscara a no ser que se rescate de su absurda progresión hacia el vacío del sentido por el proceso de socavar el uso consuetudinario. Si la lengua ha de recobrar su antigua calidad dinámica debe de liberarse de su propia organización en estructuras y asociaciones familiares, de la certeza de que una palabra o idea sigue automáticamente a otra cuando se la pronuncie o se la escriba, es decir, debe de liberarse de la esclavitud de la lógica y de la sintaxis. El "Manifiesto técnico de la literatura futurista" de Marinetti de 1912 se dirige frente a la sintaxis normal porque representa para el italiano un modo de pensar en compartimentos. Marinetti aboga por la abolición de todos los elementos que definen o conectan. Para él las ideas se ligan por asociación e intuición, y por analogía antes que por cualquier proceso lógico del pensamiento. Es decir, presentación antes que representación. Esta afirmación nos explicará la siguiente acotación de *El paseo de Buster Keaton.*

> (Sigue andando. Sus ojos, infinitos y tristes, como los de una bestia recién nacida, sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda. Sus ojos, que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos. Que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolía. A lo lejos se ve Filadelfia. Los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra de té frío. A lo lejos brilla Filadelfia) (pp.894-95)

Y si nunca sabemos dónde mantenernos en el *Teatro breve*, con todo el sentido lúdico y de disparate que expresa, nos encontramos aún más confusos al enfrentarnos con *El Público* que cuenta con una serie de identidades y máscaras que cambian constantemente. El drama se revela en parte como surrealista y principalmente como expresionista ya que representa la vida en cuanto un baile de máscaras. O, quizás, más relevantemente, el drama señala y analiza la verdadera e íntima naturaleza de las identidades y relaciones humanas. En nuestra vida, sostendrían los expresionistas, adoptamos

apariencias y máscaras con las cuales nos ocultamos y disfrazamos. La búsqueda romántica para la identidad se cambió en el expresionismo en una aventura casi existencial, la exploración del ser más íntimo del hombre aun cuando le llevara al artista a la angustia y al dolor. Cuando el Hombre 1° le dice al Director "Mi lucha ha sido con la máscara hasta que haya alcanzado a verte desnudo", García Lorca revela que se ha dedicado a buscar las últimas verdades humanas a pesar de los resultados. En el proceso de nuestra vida, nosotros, el público, somos actores tanto como lo son los actores en el escenario. En *El Público* no existe ninguna separación entre la acción y el auditorio. Recurro a lo que decía anteriormente en lo que a los límites entre mundo y obra se refieren. El artista ha quebrado el marco que delimita arte y realidad. Como dice el propio autor de *El Público*:

> - Pues ... es el espejo de el público. Es decir, haciendo desfilar en escena los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando, mientras está mirando, muchas veces sin fijarse, la representación. Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores en seguida se levantarían e impedirían que continuara la representación. (p.1731)

Y no olvidemos la irrupción del joven Lorca en el incompleto drama-trilogía, *Del amor* de 1919 donde trató de reproducir en vivo en el escenario, ante nuestros ojos y en nuestras imaginaciones, un proceso mental, es decir, en palabras del propio poeta, "nuestro mundo interior". Todo esto, aunque se arraiga en la obsesión simbolista con el reino interior de los sueños y la mente creadora, se relaciona mucho más con el expresionismo que con el surrealismo.[17]

17. En una conferencia que se dio por primera vez en Granada, 11 de octubre de 1928, decía Lorca: "Esta evasión poética puede hacerse de muchas maneras. El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. Pero esta evasión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos perfiles y misterio visible". Citado en Christopher Maurer, *Federico García Lorca, Conferencias*, Madrid, 1984, p.25.

En el drama expresionista alemán, por ejemplo, la vida se representa, literalmente, como un baile de máscaras, los hombres y las mujeres como títeres que actúan según los dictados de una imagen que es, a la vez, auto-impuesto e impuesto. Escondidos entre ellos se encuentran unos pocos - los poetas, los niños, los jóvenes - que llevan entre sí la promesa de una posible revolución. La actitud crítica de García Lorca frente a España y el teatro español exigía una forma dramática que presentara al público la verdad como lo formulaba el propio poeta, una verdad desnuda que había despojado las capas de desengaño para revelar la mentira y la hipocresía que hay debajo. Esta actitud explicaría la decisión de García Lorca de emprender una carrera teatral. Lo explicó así: "Yo he abrazado el teatro porque siento la necesidad de la expresión en forma dramática. [...] Quiero ... llevar al teatro temas y problemas que la gente tiene miedo de abordar".[18] Por eso presenta al Hombre 3° que insiste que "se sepa la verdad de las sepulturas", afirmación que repite esencialmente lo que ya ha dicho el Hombre 1° en lo que al "teatro verdadero, el teatro bajo la arena" se refiere (p.123)[19]. *El Público* nos revela y se enfrenta con verdades desagradables, aborda asuntos complejos, mira detrás de las fachadas. Los protagonistas se hacen personajes en la representación de su propio drama, testigos de la revelación de su propia verdad. En el Cuadro Tercero el Hombre 1° y el Director, ahora transformado en el Arlequín Blanco, empiezan un proceso de revelación y auto-revelación que indica un punto clave en el desarrollo de la trama. El Director muestra la forma que se esconde debajo de la superficie y sus afirmaciones sugieren que un nuevo proceso de revelaciones adicionales, de despojo de apariencias, está por empezar. Se trata de un proceso de desenmascaramiento, la búsqueda de una identidad última pero nunca asequible que se esconde debajo de los disfraces entre los cuales nos escondemos. Significativamente el poeta repite lo ante-

18. Citado en Armando de María y Campos, *Presencias de teatro*, México, 1937, p. 263.

19. Siempre cito de la edición de María Clementa Millán, *Federico García Lorca, El Público*, Madrid, 1991.

rior porque, cuando el Primer Caballo Blanco comenta "Ahora hemos inaugurado el verdadero teatro. El teatro bajo la arena" (p.155), el Caballo Negro responde, "para que se sepa la verdad de las sepulturas"(p.155). El drama lorquiano expresa lo que es esencialmente real, lo que hay más allá del encubrimiento y del enmascaramiento, la verdad despojada de todas las ilusiones confortantes, un mundo escueto, desnudo, ausente de cualquier elemento consolador. Al ritmo que los personajes se despojan de sus múltiples máscaras, sus atuendos descartados aparecen como en una secuencia fílmica, buscando o buscado por sus amantes. En este cuadro los personajes andan en vano no sólo por otros sino aún por sí mismos. En este espectáculo de búsquedas incompletas y deseos insatisfechos García Lorca nos revela una visión glacial, desolada. Todo es incierto: el amor, la identidad individual, las relaciones humanas, el habla, la palabra, las acciones. Las apariencias se revelan como engañosas, falsas, traicioneras; la realidad está en un flujo continuo; la comunicación por medio de la voz ofrece un vacío con ecos. Al terminar el cuadro sólo escuchamos el ruido de la lluvia y el cantar del ruiseñor. Y al desvanecerse los Trajes de Arlequín y de la Bailarina, resonancias de muerte se ofrecen en los gritos apagados y la figura con el rostro de huevo lo golpea incesantemente, figura que también aparecía en "Vuelta de paseo" de *Poeta en Nueva York*. El teatro de García Lorca, con todo su ambiente inhospitalario, sus ideas perturbadoras, su presentación de verdades desagradables, es típico de las estéticas expresionistas. La afirmación del Director que defiende que el verdadero drama es una acción en la cual el papel de los actores y el del público son inseparables sitúa a García Lorca en el centro de los desarrollos expresionistas europeos. Hablando de sus dramas experimentales confesó García Lorca que "[E]n estos dramas imposibles está mi verdadera intención" (p.1811).

El título de *Así que pasen cinco años* sugiere una preocupación por el fluir temporal, obsesión en la obra lorquiana. En el arte expresionista las estructuras o modelos del tiempo y del espacio, incluso la calidad de objetos inanimados y animados, sufren un cambio radical. La violencia de la compresión de las imágenes poé-

ticas induce una transformación de la realidad. En *Así que pasen cinco años* encontramos ejemplo tras ejemplo de este mismo tipo de recurso. En el Acto Primero El Amigo busca gozar en toda su intensidad los placeres del momento actual porque, para él, el presente se hace en el pasado y el pasado en el presente, es decir, la condición de intratemporalidad. El Amigo 2° representa la inocencia infantil pero también siente dentro de sí que ya le había entrado la misteriosa presencia de la vejez, incluso la muerte. Dice: "Dentro de cuatro o cinco años existe un pozo en que caeremos todos". Los personajes expresan distintas facetas de un solo individuo, personifican distintas actitudes frente a la vida. Ya que Los Amigos y El Joven y sus sendas actitudes frente al fluir temporal expresan las distintas etapas vitales encontramos no sólo una suspensión de lo temporal como una secuencia inexorable sino también la presentación del hombre en sus simultáneas y múltiples identidades vitales. En estos personajes nos vemos a nosotros mismos en el marco del drama. De igual modo como *El Público* se transforma en un espejo para los actores y los espectadores que contemplan el drama desde el auditorio. Por eso el espacio entre el escenario y el auditorio se reduce, aún desaparece, para permitir que nosotros, el público, seamos esos mismos personajes. Al final del Acto Primero, después del episodio de El Niño Muerto y la Gata Muerta, El Amigo 2° quiere permanecer joven para siempre. Reconoce que este deseo es imposible porque El Viejo ya le ha adelantado y ha llegado a ser el testigo del fluir temporal y vital. Siente dentro de sí todas las etapas que tendrá que experimentar y pasar:

> Pero mi rostro es mío y me lo están robando. Yo era tierno y cantaba, y ahora hay un hombre, un señor (AL VIEJO) como usted, que anda por dentro de mí con tres caretas preparadas. (Saca un espejo y se mira.) Pero todavía no, todavía me veo subido en los cerezos... con aquel traje gris... Un traje gris que tenía unas anclas de plata... ¡Dios mío! (Se cubre la cara con las manos.) (p. 1075)

En el Acto Tercero, encontramos elementos que se heredaron del simbolismo y el posromanticismo europeos, especialmente los Arlequines, los Payasos y las Máscaras siempre matizado paulati-

namente con el nuevo *clown* del cine como Buster Keaton. Estas figuras se arraigan en la tradición moderna de la representación del *clown* que empieza con Baudelaire, Banville y Verlaine, símbolo no sólo del juego grotesco que es nuestra vida sino también del sentido lúdico del arte. El poeta-payaso simboliza varias actitudes frente a la vida y al arte a la vez que expresa el sentido de lo absurdo frente a la existencia humana. La imagen y la metáfora del *clown* esconden una serie de intuiciones especulativas frente a la condición del artista como creador frente a su público y frente a sí mismo. Cualquier planteamiento crítico tiene que reconocer las consideraciones psicológicas del icono del artista metamorfoseado como *clown*, una figura que se ostenta a la vez que se esconde. De modo parecido, también, las consideraciones estéticas del *clown*-artista glorifican y cuestionan simultáneamente la naturaleza y la función de su arte, representan lo metafísico en su exploración de la relación entre la vida y el arte, entre la ilusión y la realidad y lo ontológico en su tentativa para comprender la relación entre el "ser" y el "otro".[20] Es decir, que para García Lorca el payaso representaba el hombre en sus múltiples facetas exactamente como dice el Amigo 2° en el Primer Acto del drama: "ahora hay un hombre [...] que anda por dentro de mí con dos o tres caretas preparadas" (p.1075). Y no olvidemos el tema obsesivo en la obra lorquiana y en su pintura de payasos, pierrots, arlequines y rostros desdoblados.

García Lorca nos presenta de nuevo la yuxtaposición de lo real y lo simbólico y metafísico en el encuentro de El Joven con La Mecanógrafa. Ésta es lo que fue él, inmersa en un mundo de ensueño y fantasía. Por eso El Joven asume su anterior papel, y el de El Amigo, y busca no el sueño sino la realidad del amor:

20. Ver Russell S. King, "The poet as Clown: Variations on a Theme in Nineteenth-Century French Poetry", *Orbis Litterarum*, 33 (1978), pp. 238-252. Ver también: Jean Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Génova, 1970; A. G. Lehmann, "Pierrot and Fin de Siècle" en *Romantic Mythologies*, ed. de Ian Fletcher, Londres, 1967; Frances Haskell, "The Sad Clown: Some Notes on a 19th- Century Myth", en *French 19th-Century Painting and Literature*, ed. de Ulrich Finke, Manchester University Press, 1972 y Richard A. Cardwell, "Picasso's Harlequin. Icon of the Art of Lying", *Symbol and Image in Iberian Arts*, ed M. A. Rees, *Leeds Iberian Papers*, Leeds, Trinity and All Saints College, VII (1994), pp. 249-81.

JOVEN

Te he de llevar desnuda,
flor ajada y cuerpo limpio,
al sitio donde las sedas
están temblando de frío.
Sábanas blancas te aguardan
Vamos pronto. Ahora mismo. (p. 1121)

Irónicamente el poeta presenta un reverso de los sendos papeles de sus personajes. Irónico también es el hecho de que la búsqueda de la ilusión o la realidad es vana porque los dos protagonistas son cambiados por el tiempo. Esta tensión se acompaña con otro ejemplo de yuxtaposición expresionista por medio de un *mise en abyme* dramático. El escenario del Acto Primero se evoca en la forma de un pequeño escenario similar que está en el centro de la escena principal. Cuando se abren las cortinas se presenta la biblioteca de El Joven según la acotación:

> (Las cortinas del teatro se descorren y aparece la biblioteca del primer acto, reducida y con los tonos pálidos. Aparece en la escena la MASCARA amarilla, tiene un pañuelo de encaje en la mano y aspira sin cesar un frasco de sales.) (p. 1123)

Esto, a su vez, permite la representación simbólica e intensificada del sentido de desasosiego existencial que yace en el centro de este drama. De la misma manera la presentación del bosque con sus grandes troncos, las sombras con caras blancas de yeso y el Arlequín con sus dos caretas de la acotación del Acto Tercero expresan el sentido de que el hombre está acosado por fuerzas inexorables que conspiran para perderle y destruir sus esperanzas vitales. Encontramos el mismo motivo en *Bodas de sangre.* Sugiere nuestro poeta que la humanidad es pequeña e impotente, frágil, la víctima inocente de sus ilusiones. Esta idea se demuestra en la reaparición de El Niño Muerto del Acto Primero y en la entrada de El Arlequín y El Payaso. Ellos desorientan y niegan a El Joven cualquier posibilidad de salida:

JOVEN. (*Estremecido.*)
Enséñame la puerta.

PAYASO. (*Irónico, señalando a la izquierda.*)
Por allí.

MECANOGRAFA.
¡Te espero, amor! ¡Te espero! ¡Vuelve pronto!
ARLEQUIN. (*Irónico.*)
Por allí. (p.1130)

El Acto Tercero, como el Primero, se presenta en el mismo sitio, la biblioteca de El Joven, evocando así un círculo cerrado sin salida. Lo único cierto es el fracaso de sus ilusiones simbólicamente representadas en la rota figura de El Maniquí. Termina la obra con la entrada de Los Tres Jugadores. En el romanticismo español el juego de naipes es empleado por Rivas y Espronceda como símbolo de la fuerza del sino que socava las ilusiones del hombre. Aquí García Lorca emplea el mismo símbolo pero con un atuendo completamente expresionista. La introducción de Los Jugadores sugiere tanto un sentido lúdico de la vida como de una existencia en la cual el azar juega con los hombres. Representan, en efecto, una nueva versión de los *clowns* pero, esta vez, con un acento mucho más amenazador. En el juego lorquiano, como para los románticos, el resultado es inevitable. Pero el poeta intensifica el drama del juego no sólo con elementos teatrales -las conversaciones preparatorias que postergan la acción, la lenta intensificación de la atmósfera, los intercambios lacónicos de Los Jugadores y sus apartes amenazantes e irónicos, las repeticiones enfáticas que intensifican el sentido de amenaza y temor, la tentativa de El Joven para postergar el final del juego al ofrecer licores, etc,- sino también con la introducción del episodio del juego de la última carta de El Joven. Citemos la acotación:

JOVEN.
Juego. (Pone la carta sobre la mesa.)

(En este momento, en los anaqueles de la biblioteca aparece un as de "coeur" iluminado. El JUGADOR PRIMERO saca una pistola y dispara sin ruido con una flecha. El as de "coeur" desaparece, y el JOVEN se lleva las manos al corazón.)

Tenemos la yuxtaposición de dos momentos, el tiempo de ilusión del Acto Primero que está por fracasar y el tiempo del Acto Tercero y último donde se reconoce que tal ilusión llevaba dentro de sí la verdad amarga de la desilusión. La vida no es una línea continua y consecuente, es circular, empieza donde acaba. Y el reconocimiento de tal condición se subraya con las risas de Los Jugadores y de El Arlequín, símbolos al mismo tiempo del dilema del propio poeta. La intensificación simbólica y emocional en este momento culminante dramático es completamente expresionista. Al haber terminado su papel Los Jugadores salen en silencio dejando a El Joven a una muerte solitaria, sus gritos haciendo eco en el escenario vacío. El poeta nos expresa por medios expresionistas una imagen última del hombre en su soledad y aislamiento. Rafael Martínez Nadal fue del todo correcto cuando decía que "estamos en presencia de uno de los dramas poéticos más originales del teatro moderno".[21] Quizás hubiera sido más correcto hablar del teatro moderno expresionista.

El choque de las distorsiones de la realidad que producen los dramas experimentales lorquianos se deriva de lo desconocido, lo poco familiar y lo extraño. Así, el proceso que hemos ido observando en el drama expresionista lorquiano no representa exclusivamente una destrucción de nuestro mundo familiar, de la dislocación de la lengua poética, sino que emplea un mecanismo mediante el cual el uso personal de imágenes y símbolos pertenece a la tradición literaria progresista del posromanticismo, del simbolismo y a su propia visión: arlequines, el azar, sentido lúdico, ausencia de marcos exteriores, yuxtaposición, frustración, amor, muerte. La representación simbólica adquiere una independencia de lo externo y de los criterios generales y se comprende sólo en sus propios términos

21. Rafael Martínez Nadal, *Lorca's "The Public"*, Londres, 1974, p. 99.

y con referencia entre sí. No es un proceso subjetivo ni arbitrario. Ni le falta disciplina ni forma. Esto no quiere decir, no obstante, que la disciplina en la forma exterior (clasicismo) fuese el factor decisivo. Lo esencial es que la necesidad del artista para construir de tal manera corresponda con sus propios deseos. El criterio de la obra lorquiana, tanto su drama como su poesía, entonces, se encuentra no en la aplicación de un sistema ético o estético sino en términos de su propio punto de vista vital y metafísico, su propia experiencia y su formulación de esta experiencia. En el caso de Federico García Lorca, sostengo, esta formulación entraba de lleno en el expresionismo europeo, quizás la "verdadera intención" dramática de la que hablaba nuestro poeta.

EL TEATRO ESPAÑOL, EN TIEMPOS DE FEDERICO

César Oliva
(Universidad de Murcia)

1. Aspectos sociológicos

La práctica escénica, en España, y durante el siglo XX, tiene como principal característica su escisión entre dos formas de producción: una, tradicional, sin apenas variaciones desde sus remotos orígenes, y otra, evolucionada, con muy diferentes intenciones y objetivos. Si la primera, y más habitual, trata de rentabilizar el esfuerzo artístico de manera comercial, la segunda pone en escena obras sin el exclusivo fin de ser contempladas por un amplio público. A finales del siglo XIX se comenzaron a producir experiencias escénicas nunca vistas en el mundo del teatro, y, a veces, provenientes de los propios autores y empresarios que practican la primera y tradicional vía. No es difícil comprobar que autores como Santiago Rusiñol, Jacinto Benavente, Ramón del Valle-Inclán, Gregorio Martínez Sierra, y hasta Federico García Lorca manejan por igual dos formas de producción escénica bien distintas.

Este fenómeno tiene su justificación en la aparición de las nuevas clases media y baja en nuestra sociedad, que constituyen la mayor parte de la población española de principios de siglo. Media, o plenamente burguesa, que definitivamente toma las riendas de la economía, y que construye teatros y casinos para su solaz y esparcimiento. En los primeros, aplaude las obras que quiere, y en los

segundos, dentro de sus actos sociales, juega a reproducir funciones teatrales, con el pretexto de cualquier beneficio o fiesta. En otras ocasiones, si los organizadores alcanzan la cota de la intelectualidad, realizan fenómenos de gran interés artístico e histórico, aunque escasa incidencia en la vida teatral nacional. Recordemos en este punto el caso de los *teatros íntimos*, que en Cataluña tuvieron una más que notable consideración, como veremos más adelante.

Las clases llamadas populares, que inundan los nuevos barrios de las grandes ciudades, se reúnen también en centros recreativos o culturales, muchas veces al amparo de parroquias o sindicatos. En los núcleos de población más desarrollados, estos centros logran un notable apogeo, confundiéndose a veces su labor cultural con otra de matiz político.

Son ejemplos del primer caso, los teatros construidos en el último tercio del siglo XIX, en ciudades en las que una pujante burguesía quiso sustituir los viejos corrales de comedia, mil veces transformados, por espacios aptos para ser un segundo e imprescindible lugar de encuentro de las gentes. Si las iglesias continuaban siendo el sitio para la cita espiritual, los teatros lo serían para la social. Ya no habría ciudad o pueblo que se preciase de tal que no dispusiera de un local en donde todo estuviese perfectamente diseñado para los nuevos fines: amplia sala, con anfiteatros estratificados en clases sociales, es decir, en precios, grandes pasillos y ambigú para departir, y un escenario capaz, en donde los artistas pudieran desarrollar todo su ingenio y bien hacer. La noche de teatro finisecular se había convertido en el momento social más importante de la vida cotidiana de las ciudades.

Del segundo caso bástenos constatar los numerosos y casi anónimos ejemplos de parroquias de Cataluña, en donde las tradiciones religiosas se rememoraban de manera regular. También en las nuevas organizaciones obreras tuvo cabida este tipo de fiestas teatrales, como derivación de aquellas otras y más piadosas costumbres. Fiestas que no pocas veces consistían en repetir, a modesta escala, grandes éxitos de la cartelera comercial, que habían representado compañías de paso.

2. Público y géneros

Es importante valorar lo que será el teatro en el siglo XX a partir del público. Parece evidente que si la escena de todos los tiempos guarda muy estrecha relación con sus espectadores, los años finales del XIX, que vieron el nacimiento de Federico, crearon un público que empezaba a marcar profundas diferencias con ese vulgo popular del que hablaba Lope. El talante democrático del teatro empezó a verse evolucionado con la consolidación de la comedia burguesa, que iba como anillo al dedo al espacio burgués que la sociedad burguesa había creado para su uso y disfrute. Sociedad que pagó la construcción de los nuevos teatros, y que reclamó un tipo de obras a las que se abonaba. Es una manera más o menos directa de decir que en el paulatino cambio del gusto del público de entresiglos influye decididamente el marco en donde se desarrolla. Que son sus preferencias las que impone lógicamente. Y sus actores. Sus divos. Y, por supuesto, sus poetas, mejor llamados dramaturgos. En un texto un poco tardío, pero que responde exactamente a este pacto entre creadores y público, Andrés González-Blanco decía que "las convenciones escénicas seguidas por estos autores (se refiere a Benavente y a Linares Rivas, dos claros ejemplos de la comedia burguesa del primer tercio del siglo XX) responden plenamente al gusto de la sociedad. Constituye su núcleo de diálogo cuyo tono convencional y finura ingeniosa invitaban al público a participar en un juego conceptual de alusiones irónicas y *piruetas retóricas*" (citado por Dougherty, 91-92). El mismo Dougherty (1984, 92) es más explícito cuando sigue diciendo: "Tanto los personajes elegidos como los conflictos planteados *olían a la realidad*, predominando los temas del adulterio, del dinero y de la felicidad doméstica".

Aquel otro espectador popular, evolucionado del ganapán o mosquetero áureo, tampoco pierde ocasión de subirse a las localidades más altas (y más baratas) de los nuevos teatros o, llegado el caso, a sus centros obreros o parroquiales. Las barreras sociales que le pone la comedia burguesa, que poco a poco dejará de entender, lo empuja a refugiarse en el género tradicional por antonomasia, el sainete, y en sus múltiples formas: desde la castiza zarzuela al astra-

cán inventado *ad hoc* por uno de sus más ilustres ingenios. De las varias descripciones de género y público y de la época, selecciono, por su precisión, ésta de José Carlos Mainer (1983, 161): "La constelación de personajes (se refiere, claro está, a los del sainete) era fija, como de plantilla (de elenco de compañía, añadiríamos): *el manolo* comúnmente calificado de "trabajador y honrao"; cuyo pecado es la timidez y la falta de iniciativa; el charrán donjuanesco; el chulo, que normalmente parasita a su madre viuda; el padre, bien humorado, un poco barbián y bastante zángano. Quizá sea más típica, sin embargo, la galería femenina en una estructura tan típicamente matriarcal como, de hecho, suele corresponder a una sociedad donde se dan los valores de *machismo* (...): la mujer que organiza con mano firma el hogar, la comadre celestinesca, la novia pizpireta y sensata, la inapelable sabiduría del "corazón de una madre", son elementos invariables en el sainete".

El espectador de "alta comedia" o *comedia burguesa*, en su vasta especificidad, hace suyo un tercer género: la *comedia poética*, último resto de una forma española venida a menos, despojada del vitalismo y frescura versal que la caracterizara, y anegada por una verbalidad sólo creíble en el tipo de actor que la produjo: aquél que procedía de la tradicional escuela declamatoria, para la que si la comedia (sea alta o burguesa) apenas si le daba ocasión para su lucimiento personal, rara vez se rebajaba a practicar el sainete, a no ser para el juego y beneficio de la compañía. Bien es cierto que, a veces, el teatro poético dio cobijo a algunas manifestaciones esporádicas de cierto valor (como los primeros dramas de Valle-Inclán, o la obra de Maeterlink o Claudel) pero, pese a manejar el anacrónico verso como materia dramática principal, partían de una consideración asimismo anacrónica y convencional que enriquecía, más que estorbaba. En cualquier caso, la comedia poética no deja de ser el resto de una forma española de arte venida a menos.

Alta comedia o comedia burguesa, comedia poética y sainete y sus derivados son, pues, los tres géneros dramáticos en los que se condensa las formas habituales del teatro español que vivió Federico García Lorca en sus años de formación. Por otro lado, sus contemporáneos asisten a un paulatino desglose del habitual siste-

ma de producción a otro, de nuevo cuño, que consistía en provocar el estreno para experimentar nuevos públicos o nuevas formas escénicas. Vamos a continuar por este camino, para volver después a aquellos géneros dramáticos, bien conocidos desde su perspectiva literaria, pero necesitados de un riguroso enfoque escénico que explique el campo de influencias de Federico.

3. Un periodo inquietante

Sin querer ahondar en referentes históricos de todos conocidos, no debemos olvidar que el proceso de desarrollo de nuestra escena que manejamos se produce en un país que apura un viejo modo de gobierno, como es la monarquía. Un país que no asienta cabeza desde los desastres de Ultramar, y cuya decadencia es algo más que letra impresa. Justamente por tales razones, los historiadores han encontrado acomodo al resurgir de las ideas, el arte y el pensamiento español de principios de siglo. Los intelectuales propiciaron un periodo de revisión crítica de viejos postulados, que dio como consecuencia la vuelta a un revisionismo nada conservador, animado más si cabe tras el Directorio Militar del General Primo de Ribera. Desde la consabida toma de partido por aliancistas o germanófilos, el carácter democrático de la intelecualidad española fue cerrando filas. Los años en los que Federico García Lorca aparece en la escena española son, precisamente, los de la llegada de Ortega a las tribunas públicas (en 1914 pronuncia su célebre discurso "Vieja y nueva política", y lo hace en el Teatro de la Comedia); los del lanzamiento del semanario "España" (de tanta trascendencia para el pensamiento nacional, y para el teatro, de 1915 a 1924); los del estreno de *La señorita de Trevélez* (1916), y ruptura definitiva de Valle-Inclán con el teatro comercial, ejemplo máximo de la escisión entre el teatro con público y el sin público. Desmoralizado quizá por el poco eco que tuvieron sus siete estrenos; don Ramón deja para 1920 el inicio de una era de escritura contra el teatro.

El tema de las mayorías y las minorías se empezaba a hacer efectivo en la escena española. Ortega es, precisamente, quien, en 1925, recoge este sentimiento de arte minoritario, en su célebre

libro *La deshumanización del arte*. Intuye aquí una moderna división del público en dos: aquéllos que entienden las obras contemporáneas y los que no. Su aplicación al teatro del momento es evidente, y tanto Valle-Inclán como García Lorca, por caminos bien distintos, son rotundos ejemplos del concepto orteguiano. Un público mayoritario, que seguía yendo a los teatros, y llenándolos, con sus géneros preferidos, y un público minoritario, que vivía en las catacumbas de los teatros íntimos y privados, y que se producía para solaz de sus practicantes.

El público mayoritario no quiso conectar con el teatro de los pensadores del 98, pues prefirió abiertamente el cotilleo benaventino, la elegancia de Martínez Sierra (o doña María), la pasión poética de Eduardo Marquina, la gracia de don Carlos Arniches o el desparpajo de Muñoz Seca. Un público (nuestro público del primer tercio del siglo XX) que pagaba su entrada para ver lo que quería ver, dando la espalda a toda tentativa que forzara el pensamiento. Valle-Inclán, con esa sinceridad que le caracteriza, lo definió con estas críticas palabras: "El autor dramático con capacidad y honradez literaria hoy lucha con dificultades insuperables, y la mayor de todas es el mal gusto del público. Fíjese usted que digo el mal gusto y no la incultura. Un público inculto tiene la posibilidad de educarse, y ésa es la misión del artista. Pero un público corrompido con el melodrama y la comedia ñoña es cosa perdida. Vea usted el público de la Princesa". (Entrevista con El Caballero Audaz –José María Carretero–, *La Esfera*, 6 de marzo de 1915).

Con unos espectadores, pues, que requerían formas escénicas muy concretas, y que no aceptaban cualquier intento de renovación, pronto se llegó a un teatro agotado en sus planteamientos, dentro de los cuales era poco menos que imposible romper esquemas convencionales, porque eso supondría obviar las taquillas de un negocio que sólamente vivía de ellas. Sin embargo, y como decimos, intentos hubo de renovación, y bueno será estudiarlos en su justa medida, no obstante Federico dedicó a ella pocos esfuerzos y proyectos.

Junto al inmovilismo que surge de la práctica escénica durante este periodo, el citado espíritu renovador no dejará de aparecer camuflado en diversas máscaras. El caso de Valle-Inclán es el pri-

mer y más conocido ejemplo, al que bien se pueden añadir otros que perfilan, con toda precisión, un inquieto estado de opinión, que contrasta con la indiferencia del gran público. Todos ellos dan buena prueba de la falta de adecuación entre la realidad de nuestra escena y el ansia de reforma. Veamos ahora en qué consistía la renovación de nuestra escena en sus aspectos literarios, escénicos y empresariales.

4. Aspectos temáticos y literarios

La escena europea había incidido en la aportación de soluciones temáticas que reflejaban el cambio social con que se dibujaba el mapa europeo del siglo XX. También España había puesto su granito de arena, en una serie de manifestaciones que no hacían sino socializar el género que más y mejor conectaba con las capas populares: el sainete. Es lo que podríamos llamar renovación temática, o incluso social. Joaquín Dicenta lo hizo con su *Juan José* (1895), y Ricardo de la Vega, con la conocida zarzuela *La verbena de la Paloma* (1894). Otros autores, como Unamuno, lo intentaron desde perspectivas intelectuales más serias y rigurosas. El autor de *La regeneración del teatro español* escribía al respecto, en 1896: "Ahora se agita eso que llaman tendencias nuevas y se revuelve en el teatro el realismo, y se vuelve a la tesis y al simbolismo dramático. ¡Tendencias nuevas!, sí, nuevas... y no nuevas, porque tan verdad es que nada hay tan nuevo bajo el sol como que no metemos dos veces los pies en el mismo arroyo" (Unamuno, 1959, 1141). Y pasa lista a novedades como el realismo, la tesis, la moralidad, e incluso la "irrupción" del psicologismo. En cuanto a la manera de hacerlo, Unamuno propugnará la "desnudez" de los primitivos trágicos, la supresión de toda ornamentación artística, y consiguiente valoración de las palabras, circunstancias que deben de conducir a la contemporaneidad.

Valle-Inclán es otro de los renovadores de palabra y obra. Conocida es su trayectoria como para incidir en aspectos comunes a su estética. Pero sí es conveniente recordar la visión pictórica que procura desde sus primeras acotaciones, el planteamiento de una temática de lugares múltiples de acción, todo ello envuelto en los

míticos paisajes de sus no menos míticos personajes. En este área de renovación fundamentalmente verbal, se produjeron los siete estrenos comerciales que hizo hasta la ruptura con las empresas más destacadas (María Guerrero/ Díaz de Mendoza, y Teatro Español dirigido por Pérez Galdós). Tras dichos enfrentamientos, Valle tuvo que optar por un teatro para leer, o para producir dentro de parámetros absolutamente atípicos en ese momento.

Otros autores de la llamada "generación del 98" vienen a acentuar la difícil relación entre ellos y la escena de principios del siglo XX. Ni Baroja, pese a sus curiosas experimentaciones (*El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* a la cabeza), ni *Azorín*, lograron un marco escénico adecuado a sus vocaciones rupturistas. El autor de Monóvar decía en 1927: "La fórmula teatral de los treinta últimos años está exhausta, repitámoslo una vez más. Cuando una modalidad estética ha dado ya cuanto tenía que dar, la receta, el formulismo nuevo, estéril, sucede a la vida" (ABC, 1-9-27). Eso era cierto, pues ese clima se respiraba en los ambientes habituales presididos por la intelectualidad. Pero las fórmulas empleadas para su remedio eran ociosas. El público siempre les dio la espalda. No olvidemos que por estas mismas fechas, una de nuestras más celebradas obras de la renovación escénica de principios de siglo, *El señor de Pigmalion* (1921), de Jacinto Grau, hubo de buscar su estreno en el Théâtre de l'Atelier de Charles Dullin, dos años después, y cuatro, en el Teatro Nacional de Praga, con puesta en escena del también dramaturgo checo Karel Kapec. No lejos de Grau, la consideración vanguardista por excelencia de esos años se llamaba Ramón Gómez de la Serna, que entre 1909 y 1912 había publicado diecisiete obras, la mayor parte de pequeño formato. Sin embargo, la que le daría más fama fue, en 1929, *Los medios seres*, estrenada en el Teatro Alcázar de Madrid, con un público que mostró división de opiniones. Con todo, tampoco el teatro de Gómez de la Serna dispone de una sólida línea de expresión vanguardista, pues las novedades estaban más en las intenciones –y en alguna caracterización de personajes– que en la expresión escénica propiamente dicha. El mismo autor habló de "el calvario del teatro" que suponía la representación, de la que siempre intentó huir pues, decía, que

"no hay público más ilegible que el del teatro..." (Ruiz Ramón 1975, 161).

En este resbaladizo terreno de la renovación literaria situemos, con todas las prevenciones que el caso requiere, las aportaciones de Carlos Arniches, que con su "tragedia grotesca", y utilizando una estrategia escénica habitual, da un significativo paso en la tonalidad pedestre y chabacana del teatro popular de ese tiempo. Los casos de *La señorita de Trevélez* (1916) y *¡Que viene mi marido!* (1918) son los más conocidos y citados.

Todos los creadores del momento intentaron inventar caminos por donde el público español nunca hubiera transitado, o incidir en otros de sobra conocidos por él, aunque tratados con el moderno barniz de la contemporaneidad. Algo así, salvando las distancias, como habían hecho los nórdicos de la época: profundos renovadores temáticos, en un tipo de escenario que pudiera recordar al de la "alta comedia". "La ventaja de Ibsen (he pensado alguna vez) es que, por no haber en su país arraigada tradición teatral, ha podido llevar al teatro, no un extracto de éste, sino la vida misma", justificaba Unamuno (1959, 1159).

Uno de los campos en los que apenas se innovó en lo relativo a la concepción de la obra dramática fue en la estructuración en actos. Si desde una perspectiva actual, el tema del corte convencional de la comedia en tres, dos o una parte aparece como un modo de comportamiento social del espectáculo, qué duda cabe que también tuvo su importancia en la propia concepción del texto. Los autores han ido manejando durante siglos el concepto de tres tramos en los que exponer sus conflictos. No es ocioso pensar en que reglas como las de la estructuración en planteamiento, nudo y desenlace tuvieron mucha más influencia dramatúrgica que estética. Desde el Siglo de Oro, el atrevimiento de reducir los cinco clásicos episodios en tres se hizo norma. Tal es así, que hasta los primeros grandes renovadores de entre siglos presentaron una estructuración clásica. Tan clásica en los franceses que retrocedieron a los cinco actos en, por ejemplo, *Ubú rey* (1896), de Jarry, o *El pájaro azul* (1908), de Maeterlinck. En otro lugar dijimos que "llegando al siglo XX, los tres actos aparecen sin otra trascendencia que servir al lugar común

de los comunes descansos. Insistimos en ver más una solución sociológica que estética, aunque las influencias sean mutuas. No podremos, pues, hablar de evoluciones estéticas simplemente por la división externa de las obras (Oliva, 1989, 44). A lo que hoy añadiría que no simplemente, pero sin duda que su influencia es evidente.

Todo lo cual prueba que los intentos de cambio en la concepción de la obra dramática fueron más formales que profundos. Se alteraron los temas, buscando asuntos cada vez más atrevidos, se empezó a concebir el personaje dramático como algo más que un esqueleto al que sumar atributos, el lenguaje literario, de la mano del Modernismo, cargó tintas tanto en diálogos como en acotaciones, pero los escenarios continuaron poblándose de mecanismos tan convencionales como lo eran los dispositivos escénicos del momento. Quizá por ello dramaturgos como Jardiel Poncela, o Miguel Mihura, se quedaron en las puertas de la renovación, al no encontrar tampoco marco necesario en donde desarrollar sus primeras atrevidas propuestas.

No podríamos concluir este epígrafe sin comprobar que el propio Federico García Lorca desempeñó un doble papel en lo relativo a la escena habitual y a la renovadora. Como nuevo Jano, el poeta de Fuentevaqueros procuró hacer un teatro que incidiera en el gusto del público, buscando al mismo tiempo posiciones alternativas. Alejado siempre del esquema de una comedia burguesa que deploraba buscó en la tragedia rural su campo de expresión más sobresaliente, sin olvidar las formas populares de la farsa. Pero por otro lado, y en la necesidad de explorar el escenario como fuente de inspiración, ofreció los textos más fronterizos del primer tercio de siglo: *Así que pasen cinco años* (1931), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1931), *El público* (1936) y *Comedia sin título*. La grandeza de Federico está en que, pese a la perfecta distinción de público que estableció en su obra dramática, integró sus dos teatros en una única concepción plástica, muy acorde con su idea de totalidad escénica. Como tal veía el teatro, y así lo hace constar en sus acotaciones: suma de elementos expresivos en donde el color y la plástica juegan un papel esencial.

5. Aspectos técnicos y escénicos

"La decoración tradicional parece haber llegado a su fin, sus procedimientos son considerados por los innovadores como usados y periclitados, sus artífices pueriles y antiartísticos (...) Devolver al teatro la dignidad de arte, volver a hacer de él un hecho cultural, un arte vivo y que participe en su evolución, es el objetivo de los renovadores, se quiere, pues, renovar el teatro dándole calidad y valor artístico real", dice Subirá, a propósito de la innovación escenográfica que se persigue a principios de siglo XX. Innovación que, como veremos a continuación, se quedó tan corta como la literaria, aunque tampoco en este caso faltaron esfuerzos.

El mismo Subirá, casi a continuación del párrafo citado, da la clave de por qué no se logró esa superación: "Por exigencia de la renovación se llamara a los pintores, y Lugné-Poe, Paul Fort, Reinhardt, Meyerhold o Rouche buscarán la colaboración de los pintores, cuya valía está oficialmente reconocida, su participación aporta muchos elementos positivos que se bifurcan en dos direcciones: la de la renovación del decorado y la de la creación del espectáculo (Subirá, citado por Arias de Cossío, 1991, 254).

Plásticos tan conocidos como Gordon Craig, Adolph Appia o el colectivo de la Bauhaus dejaron asimismo testimonios de una renovación mucho más teórica que práctica, pues pocas de sus ideas pasaron a los escenarios al uso.

En España, mientras, se contó también con los pintores. Era lo habitual. A principios de siglo, los escenógrafos más importantes de Madrid seguían siendo Amalio Fernández y Luis Muriel y López. Estaban llamados a sustituir a los famosos talleres de Bussato y Bonardi, que prácticamente hacían todas las decoraciones convencionales que se solicitaban de los escenarios de Madrid y provincias. Como si el tiempo no hubiera pasado por nuestro teatro, la escenografía seguía viviendo de artistas italianos.

Amalio Fernández fue famoso por su cuidado dibujo de arquitecturas y por el sentido de verdad como estaban resueltos los "detalles". Seguían pintando paisajes e interiores en perspectiva, hablando de "términos" del escenario, y manejando un vocabulario

propio de teatro pretérito. Fernández planteaba los efectos con sumo cuidado, pues bien sabía que eran "el verdadero secreto de la escenografía". Una de sus grandes aportaciones fue partir la escena en el *Don Juan Tenorio*, de 1881. Suyas fueron también las decoraciones de los tres dramas que consagraron a Galdós: *Electra* (1901), *Alma y vida* (1902) y *El abuelo* (1904), siempre bajo los efectos de la prolongación del realismo naturalista decimonónico. Quizá en la ópera obtuvo las cotas de atrevimiento más importantes, como fueron los telones que pintó para *Parsifal* (1914).

Luis Muriel, partiendo de planteamientos estéticos muy similares, logró pronto llegar hacia un cierto concepto de simbolismo, con su escenografía de Madame Butterfly, estrenada en Madrid en 1907. Julio Blancas y Manuel Amorós, con *Los intereses creados* (1907), continuaron fijando en la telas las acotaciones del autor.

José Martínez Gari, que trabajó y se formó en talleres madrileños, volvió después a su tierra valenciana, en la que había iniciado una considerable tradición de telones y decorados pintados.

Los escenarios españoles, pues, tampoco fueron yunque adecuado en donde forjar un nuevo tipo de comedia. Proponían un molde tan artificioso y rígido que pocas obras se podían sustraer del mismo. Por otro lado, y como sucedía con los textos, era lo que el público pedía.

En el caso concreto de las escenografías, los ejemplos antes citados suponen situaciones privilegiadas, en locales (como el Teatro Real) en donde estaba previsto el cambio de decoración, y se disponía de maquinaria y dinero suficiente para rentabilizarlo. Pero ésta no era la norma. Lo habitual era que los teatros inaugurados en el último tercio del siglo XIX contaran con la dotación de "decoraciones" suficientes para que las compañías no tuvieran que viajar con bultos de más. Estas llegaban a los locales, y pedían telones de interiores (nobles o pobres), exteriores (jardines, cementerios...) o paisajes específicos que por su continuo uso no envejecían en los anaqueles de la guardarropía.

Mayores y mejores resultados lograron las compañías catalanas en este terreno. Adrià Gual, sobre todo, completo hombre de teatro, había propuesto un abandono de las formas realistas habituales,

sustituyendo las pesadas y viejas decoraciones por espesos cortinajes en donde el valor simbólico del color alcanzara originales extremos. Con su *Teatre Intim*, inició en 1898 una línea de evidente matiz simbolista, montando textos de Maeterlinck, Rusiñol, Puig i Ferrater, Ibsen o Hauptmann. Junto a Gual preciso es recordar la labor en pro de la renovación escénica de Ignasi Iglesias y Felip Cortiella.

En el teatro comercial madrileño, y como sucediera en el caso de los textos dramáticos, también los renovadores de la escenografía no pasaron de ser pintores aventajados que, según con qué empresas y figuras trabajaban, se permitían licencias imposibles en los escenarios al uso. Es el caso de Dalí, circunstancial decorador de *Mariana Pineda*, que estrenó Margarita Xirgu en Barcelona (1930), y los más permanentes de Sigfredo Burmann, autor de las escenografías de *La zapatera prodigiosa* (1930), *Yerma* (1934) y *Doña Rosita la soltera* (1935). Burmann se acomodaba muy bien al tipo de propuesta que Federico requería, con enmarcaciones en primer término, que posibilitaba el cambio de foro con rapidez y plasticidad. Es lo que hizo también con *Fermín Galán* (1930), de Rafael Alberti, e incluso con *La sirena varada* (1933) y *Otra vez el diablo* (1935), ambas de Casona.

Las relaciones entre textos e imágenes escénicas fueron vistas por Arias de Cossío (1991) de esta manera: "La escena española entra en nuestro siglo en lucha con el naturalismo y en una oposición rotunda al siglo XX, cuyos postulados tanto en la pintura de escena, como en cualquier otra rama de las artes plásticas, se consideraban caducos. Ocurre sin embargo que desterrar esos postulados no resulta fácil, pues de la misma manera que la pintura arrastra un lastre académico frío y reiterativo, las más veces, alimentado continuamente por la importancia de las Exposiciones Nacionales, en el teatro la preferencia por Echegaray y dramaturgos de las distintas fórmulas teatrales que van desde la alta comedia benaventina al cuadro de costumbres andaluzas o del sainete a la comedia de astracán, impedía la aparición de una pintura de escena que presentara una alternativa válida a una escenografía anquilosada en un realismo cada vez más rígido." (págs. 296-297)

Las innovaciones poco se salieron de la tradición. Apenas si alcanzaron el empleo de nuevos materiales. A lo más, era el uso expresivo del color, sobre todo tras recibir los buenos ejemplos que de su uso dieron los ballets rusos que actuaron en el Real, en 1916. Stravinsky aunó la música, la pintura y la coreografía en un sistema expresivo que, pasados los años, influyó en los jóvenes escenógrafos. Tiempo después, Burmann, junto a Emilio Burgos, propusieron escenografías con diferentes niveles, a modo de las experiencias de Meyerhold o Reinhardt, merced a sofisticados sistemas de practicables.

6. Compañías y sistemas de producción

A principios de siglo, las compañías teatrales españolas se rigieron por sistemas de funcionamiento muy tradicionales. En torno a una (o dos) primeras figuras se organizaba una empresa. El esquema de producción se basaba en un empresariado que ponía en marcha un negocio al comprar los derechos de unos textos (o libretos) para ser llevados al escenario mediante intérpretes contratados que formaban la compañía, con unos aditamentos (vestuario y decoraciones) que debía confeccionar o alquilar. Este esquema tuvo como máximo exponente, a principios de siglo XX, al matrimonio María Guerrero-Fernando Díaz de Mendoza que, junto a otros célebres elencos (Prado-Chicote, Ricardo Calvo, Enrique Borrás...) constituían la práctica escénica del momento.

Estas compañías atendían la demanda de un público teatral que, como hemos visto, iba constituyendo el filtro que seleccionaba modas y títulos. Dicha demanda estaba formada básicamente por: a) altas comedias, o sus derivados, la comedia burguesa de ingenio y chispa, cuyo más notable representante era Jacinto Benavente; b) tragedias rurales, en las que las anteriores obras se podían transformar; c) dramas modernistas en verso; d) clásicos refundidos; y e) sainetes y sucedáneos.

Pese al insistente concepto de crisis que se manejó durante muchos años en el primer tercio del siglo XX, las salas se llenaban, y los teatros todavía podían considerarse como un saludable negocio. Sin embargo, el reinado de los primeros actores, que se mante-

nía desde todo el siglo XIX, empezó a declinar, bien porque las estrellas del cine iban a hacerle competencia, bien porque los modos de interpretación fueron cambiando mucho más rápidamente que nuestros actores, o bien porque los directores empezaron a separar sus funciones de las de la mera actuación. Tampoco los discípulos de las cabeceras de cartel salían con pujanza parangonable a sus maestros. Unos y otros apenas si mostraron en España curiosidad alguna por las nuevas tendencias, los nuevos modos de interpretación, o las experiencias que renovaban la escena allende nuestras fronteras.

Esta falta de originalidad marcó de manera más notoria las inquietudes de quienes querían romper con comportamientos artísticos tradicionales. Sólo alguna excepción puede citarse en la historia de las compañías teatrales nacionales de este tiempo, y más por la personalidad que la ejemplifica que por el sistema de producción empleado, tradicional como el que más. Nos referimos a la compañía de Margarita Xirgu (de tanta importancia en los estrenos de Federico), con su estancia de ocho años en el Teatro Español, y a la presencia a su lado, como director artístico, de Cipriano de Rivas Cherif, uno de nuestros nombres imprescindibles de la historia de la escena de preguerra. Fuera de eso, tampoco la compañía de la Xirgu rompió esquema alguno en su funcionamiento centrado, como el resto de las compañías, en la personalidad de la primera figura.

No obstante, el más claro ejemplo de compañía profesional española con comportamiento netamente comercial, pero decidida vocación de renovación escénica, fue el Teatro de Arte de Gregorio Martínez Sierra. Martínez Sierra, dramaturgo de equívocos perfiles y discutida entidad, fino hombre de teatro, importante editor, es el más claro exponente de la contradicción en el tema que nos compete. Su larga estancia al frente del Teatro Eslava, con la actriz Catalina Bárcena, demuestra una notable coherencia de programación, al tiempo que un incansable esfuerzo por dotar al teatro de un nivel cultural y humanístico de primera línea. Sus constantes viajes a París, la información que pudo generar de sus propuestas escénicas, la moderna concepción de una compañía como "equipo de trabajo", hizo de su labor un modelo que, por desgracia, nadie siguió,

dado el elevado nivel altruista que suponía. Por otra parte, decíamos, no deja de ser un capítulo en la historia de las contradicciones de nuestra escena, pues, a falta de una mayor profundización en el tema, no parece existir correspondencia alguna entre el interés del Teatro de Arte de Martínez Sierra como concepto, su propia contrastada valía como director escénico, y la pobre aportación que al teatro han dejado sus textos, blandos y convencionales. La compañía estrenó a Concha Espina, Alberto Insúa, Julio Vallmitjana, Luis de Tapia, Manuel Abril, Jacinto Grau, Luca de Tena, nuestro Federico García Lorca, entre un largo etcétera. Sus escenógrafos fijos eran Burmann, Fontanals y Pérez Barradas, los cuales pudieron practicar un sistema de síntesis en la concepción de la moderna decoración, el estudio y uso del color, una consciente preocupación por la luz, todo ello dentro aún de la evidente tendencia pictórica al uso.

Fuera del teatro comercial, otros ejemplos nos hablan de un cierto tono renovador en los hábitos de producción. Es el caso de las experiencias de "El Mirlo Blanco", especie de teatro experimental o íntimo, a modo de los catalanes, alentado por la familia Baroja-Caro Raggio, en cuyos salones se montaron obras de Valle-Inclán, el propio Ricardo Baroja (autor de casi todos los decorados), de su hermano Pío y de Rivas Cherif, que era el conductor artístico de la empresa. Se trataba de un teatro de corte casero, con escenografías muy esquemáticas, las más veces reducidas al teloncito de fondo, en donde Ricardo realizaba uno de sus peculiares grabados.

Al inaugurar el Círculo de Bellas Artes, en 1926, aquella iniciativa se trasladó a los nuevos locales, con el nombre de "El cántaro roto". Poco duró, pues sólo dio lugar a que Valle-Inclán dirigiera *La Comedia Nueva*, de Moratín. También "El Caracol" llevaba el sello de Cipriano de Rivas Cherif, uno de los hombres inquietos del teatro español del momento, director de escena en el más moderno sentido del término, y autor de un curioso manual titulado *Cómo hacer teatro*, de póstuma y reciente publicación.

De Rivas Cherif viene a ser el Unamuno o el Valle-Inclán de la práctica escénica de preguerra. Dirigió el teatro más comprometido del momento, en empresas en donde por primera vez no primaba el rendimiento de taquilla. Introdujo a Cocteau y Pirandello, y puso en

escena a Chejov e Ibsen. De 1911 a 1914 trabajó cerca de Gordon Craig, del que tomó sus deseos innovadores. En 1919 viajó a París, y permaneció casi dos años con Copeau. Entre otros proyectos, fundó el Teatro de la Escuela Nueva. Como intelectual, tuvo un destacado papel durante la República, merced también a su relación de parentesco con el Presidente Azaña.

Otras empresas de indudable interés en el marco de la producción, y de la renovación, en la escena española de las primeras décadas del siglo XX son las nacidas a la sombra de la II República, en las que Federico jugó ya un importante papel. Entre ellas, las más notables y conocidas son el Teatro de la Misiones Pedagógicas y los Teatros Universitarios La Barraca y El Búho. Estos grupos, de carácter vocacional y vida esporádica e itinerante, supusieron una estilización en las formas escénicas utilizadas, por un lado, por la propia entidad de sus propuestas, pero también, porque el citado carácter itinerante obligaba a una cierta movilidad de los decorados, transportados en camiones. Los montajes de La Barraca de *La vida es sueño* (auto), *El Burlador de Sevilla*, *El caballero de Olmedo* y *Fuenteovejuna*, debidos el primero a Benjamín Palencia, segundo y tercero a José Caballero, y el cuarto al escultor Alberto tuvieron unos decididos planteamientos surrealistas.

Por consiguiente, y como conclusión de urgencia, podemos afirmar que el teatro español en el que se crió y desarrolló Federico García Lorca aporta los primeros síntomas de deterioro estético. Pese a los esfuerzos de sus poetas más notables, en la irremedibale división entre mayorías y minorías, fue la victoria de la facción convencional o populista la que empezó a condenar a la escena española a un viaje hacia la evasión y simpleza de las décadas siguientes.

BIBLIOGRAFÍA UTILIZADA

- ARIAS DE COSSÍO, Ana Mª (1991) *Dos siglos de escenografía en Madrid*, Mondadori, Madrid.

- DOUGHERTY, Dru (1984) *Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20*, Universidad de Murcia.

- MAINER, José Carlos (1983) *La edad de plata*, Cátedra, Madrid.

- OLIVA OLIVARES, César (1989) *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid.

- RUIZ RAMÓN, Francisco (1975) *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, 2ª ed., Cátedra, Madrid.

- UNAMUNO, Miguel de (1959) *Teatro completo*, Aguilar, Madrid.

LOS NIÑOS Y EL TEATRO DE LORCA. PERSPECTIVAS DIDÁCTICAS

Antonio García Velasco
(Universidad de Málaga)

1. Introducción

> "*Muy lejos de nosotros, el niño posee íntegra la fe creadora y no tiene aún la semilla de la razón destructora. Es inocente y, por tanto, sabio. Comprende mejor que nosotros, la clave inefable de la sustancia poética*".
> (Federico García Lorca, *Las nanas infantiles*)

Esta ponencia se inscribe en la sesión monográfica "Didáctica de la teatralidad lorquiana", lo que plantea, de inmediato, una serie de interrogantes:

a) ¿Hemos de hablar de lo que enseña el teatro de Lorca?
b) ¿Es válido el enfoque didáctico para el estudio del teatro de un autor como Lorca?
c) ¿Didáctica de la teatralidad de Lorca?
d) ¿La didáctica y el teatro lorquiano?
e) ¿Aprovechamiento para la enseñanza del teatro de Lorca...?

Hemos de reconocer que en este marco, las perspectivas desde las que podemos realizar el acercamiento a la obra dramática de nuestro autor son múltiples y, por tanto, es necesario acotar, selec-

cionar, trazar un camino claro con independencia de que se apunten otros posibles.

Si la enseñanza es dirigida a los niños y jóvenes en edad de escolarización obligatoria, creo que procede, en primer lugar, conocer la relación entre los niños y el teatro de Lorca. Y si la enseñanza es considerada en general, en abstracto o dirigida a estudiosos y a estudiantes universitarios, el estudio de dicha relación supondrá un acercamiento a la obra de Lorca que, en cualquier caso, nos ayudará a conocerla mejor y constituirá en sí mismo, como tal acercamiento, uno de los aspectos de la "perspectiva didáctica" desde la que podemos abordar el teatro lorquiano. Una vez clarificado nuestro punto de partida, veremos, también, además de la anunciada, otras perspectivas didácticas.

2. Primera parte: El niño en el teatro de Lorca

Podemos contemplar el niño como personaje del teatro lorquiano, el niño como espectador y, posteriormente, el niño como actor, o sea, las posibilidades de representar obras de Lorca con niños o alumnos de enseñanza obligatoria.

2.1. *El niño personaje*

La escena lorquiana está llena de niños: el niño en función de coro, el niño como mensajero, el niño como elemento intensificador del dramatismo, el niño ausente y deseado como fuerza temática y el niño como causa de desenlaces trágicos (naturalmente, cuando decimos niño o niños estamos usando el másculino con valor genérico para significar indistintamente niño o niña). Veamos los ejemplos de cada una de estas presencias.

a) *El niño en función de coro*

En el prólogo de *Mariana Pineda, Romance popular en tres estampas* (1925) aparece, en forma de telón, un paisaje urbano de

Granada: "el desaparecido arco árabe de las Cucharas, una perspectiva de la plaza Bibarrambla, encuadrado en un margen amarillento, como una vieja estampa iluminada en azul, verde, amarillo, rosa y celeste, sobre un fondo de paredes negras. Una de las casas que se vean estará pintada con escenas marinas y guirnaldas de frutas. Luz de luna. Al fondo, las niñas cantarán con acompañamiento el romance popular":

¡Oh, qué día tan triste en Granada,
que a las piedras hacía llorar
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar!
Marianita sentada en su cuarto
no paraba de considerar:
"Si Pedrosa me viera bordando
la bandera de la Libertad".

¡Oh, qué día tan triste en Granada,
las campanas doblar y doblar!

Y más adelante, aparece una de las niñas y canta:

Como lirio cortaron el lirio,
como rosa cortaron la flor,
como lirio cortaron el lirio,
más hermosa su alma quedó.

¡Oh, qué día tan triste en Granada,
que las piedras hacía llorar!

Como vemos, en esta escena prólogo, las niñas cantando actúan como un coro que adelanta el final trágico de la obra. Tal función coral va a estar realizada por otros personajes en distintos momentos de esta obra y en otras. Naturalmente nos detendremos sólo en los niños.

El final de esta obra es, igual que al principio, un coro de niños que canta:

¡Oh, qué día triste en Granada,
que a las piedras hacía llorar,
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar!

Y, con el final del canto, cae el telón, lentamente. El desarrollo de la obra queda así como ilustración de un romance popular cantado por los niños. Ello explica, por supuesto, el subtítulo de la obra: "Romance popular en tres estampas".

También, en el desarrollo de la acción, los niños de Mariana aparecen junto a Clavela, la criada y niñera, y recitan un romance cuyo argumento es paralelo al de la propia historia representada.

NIÑA.
¡Ay duque de Lucena! ¿Cómo dice?

NIÑO.
Olivarito, olivo..., está bordado.
(*Como recordando.*)

Están tratando de recordar y de invitar a Clavela a que les recite o ayude a recitar el romance. Sigue:

CLAVELA.
Os lo diré; pero cuando se acabe,
en seguida a dormir.

NIÑO.
Bueno.

NIÑA.
¡Enterados!

CLAVELA. (*Se persigna lentamente, y los NIÑOS la imitan, mirándola.*)

Bendita sea por siempre
la Santísima Trinidad,-
y guarde al hombre en la sierra
y al marinero en el mar.
A la verde, verde orilla
del olivarito está...

NIÑA. (*Tapando con una mano la boca a CLAVELA y continuando ella.*)

Una niña bordando.
¡Madre! ¿Qué bordará?

CLAVELA. (*Encantada de que la NIÑA lo sepa*)

Las agujas de plata,
bastidor de cristal,
bordaba una bandera,
cantar que te cantar.
Por el olivo, olivo,
¡madre, quién lo dirá!

NIÑO. (*Continuando.*)

Venía un andaluz,
bien plantado y galán.

CLAVELA

Niña, la bordadora,
mi vida, ¡no bordar!,
que el duque de Lucena
duerme y dormirá.

NIÑA

La niña le responde:
"No dices la verdad:
el duque de Lucena

me ha mandado bordar
esta roja bandera
porque a la guerra va."

NIÑO.

Por las calles de Córdoba
lo llevan a enterrar,
muy vestido de fraile
en caja de coral.

NIÑA. (*Como soñando.*)

La albahaca y los claveles
sobre la caja van,
y un verderol antiguo
cantando el pío pa.

CLAVELA. (*Con sentimiento.*)

¡Ay duque de Lucena,
ya no te veré más!
La bandera que bordo
de nada servirá.
En el olivarito
me quedaré a mirar
cómo el aire menea
las hojas al pasar.

NIÑO.

Adiós, niña bonita,
espigada y juncal,
me voy para Sevilla,
donde soy capitán.

CLAVELA.

Y a la verde, verde orilla
del olivarito está
una niña morena
llorar que te llorar.

(*Los niños hacen un gesto de satisfacción. Han seguido el romance con alto interés.*)

De nuevo los niños, tal el coro griego, contribuyen con su canto o recitación a crear el clima de tragedia, comentar el desarrollo de la acción o acentuar alguno de los elementos argumentales.

b) "*La zapatera prodigiosa*"

En *La zapatera* (Acto II) los niños también cantan las coplas con las que el pueblo acusa a la Zapatera:

La señora Zapatera
al marcharse su marido,
ha montado una taberna
donde acude el señorío.

¿Quien te compra, Zapatera,
el paño de tus vestidos
y esas chambras de batista
con encaje de bolillos?
Ya la corteja el Alcalde,
ya la corteja Don Mirlo.
¡Zapatera, Zapatera,
Zapatera, te has lucido!

La copla se escucha cuando ya en escena hemos visto la taberna y han aparecido algunos de los clientes que cortejan a la Zapatera. Pero, igual que el coro clásico intensifica el dramatismo de los acontecimientos y, a la vez, constituye un factor de economía escénica, pues, en este caso, las coplas, si bien no vemos el coro, ponen en evidencia la opinión del pueblo sobre las visitas que recibe la Zapatera en su taberna. En este sentido, la pregunta *¿Quien te compra, Zapatera,/ el paño de tus vestidos/ y esas chambras de batista / con encaje de bolillos?* resume la malicia con la que el pueblo observa el modo de vida de la inocente Zapatera y, por supuesto, la acusación. Justifica, por otra parte, el "sufrimiento" de la protagonista al quedarse sola, abandonada por su marido.

c) *"Amor de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín"*

Como hemos reseñado, el coro en el teatro griego cumplía diferentes funciones, una de ellas era la de aclarar a los espectadores aspectos de la acción que se representaba. En *Amor de Don Perlimplín* la escena queda en penumbra mientras se supone que, en la noche de bodas, Perlimplín duerme y Belisa recibe a sus cinco amantes; dos duendes, que según la acotación del autor *deben ser dos niños*, aparecen y mantienen un diálogo que, entre otras funciones, tiene la misma misión que el coro griego: aclarar aspectos de la acción, al mismo tiempo que ponen en evidencia la dimensión del engaño que sufre Don Perlimplín y la falta de novedad de la conducta de Belisa al recibir a sus amantes. Los duendes, al protagonizar una escena, no prescinden tampoco de un juego más basado en palabras y gestos que en movimientos. Así:

> (Se oyen más fuertes los cinco silbidos y destapa la cama. Dos DUENDES, saliendo por los lados opuestos del escenario, corren una cortina de tonos grises. Queda el teatro en penumbra. Con dulce tono de sueño, suenan flautas. Deben ser dos niños. Se sientan en la concha del apuntador, cara al público.)

DUENDE 1°.
¿Y cómo te va por lo oscurillo?

DUENDE 2°
Ni bien ni mal, compadrillo.

DUENDE 1°
Ya estamos.

DUENDE 2°
¿Y qué te parece? Siempre es bonito tapar las faltas ajenas.

DUENDE 1°
Y que luego el público se encargue de destaparlas.

DUENDE 2°

Porque si las cosas no se cubren con toda clase de precauciones...

DUENDE 1°

No se descubren nunca.

DUENDE 2°

Y sin este tapar y destapar...

DUENDE 1°

¿Qué sería de las pobres gentes?

DUENDE 2° (*Mirando la cortina*)

Que no quede ni una rendija.

DUENDE 1°

Que las rendijas de ahora son oscuridad mañana. (*Ríen.*)

DUENDE 2°

Cuando las cosas están claras...

DUENDE 1°

El hombre se figura que no tiene necesidad de descubrirlas...

DUENDE 2°

Y se va a las cosas turbias para descubrir en ellas secretos que ya sabía.

DUENDE 1°

Pero para eso estamos nosotros aquí. ¡Los duendes!

DUENDE 2°

¿Tú conocías a Perlimplín?

DUENDE 1°

Desde niño.

DUENDE 2°

¿Y a Belisa?

DUENDE 1°

Mucho. Su habitación exhalaba un perfume tan intenso, que una vez me quedé dormido y desperté entre las garras de sus gatos. (*Ríen.*)

DUENDE 2°

Este asunto estaba...

DUENDE 1°

¡Clarísimo!

DUENDE 2°

Todo el mundo se lo imaginaba.

DUENDE 1°

Y el comentario huiría hacia medios más misteriosos.

DUENDE 2°

Por eso, que no se descubra todavía nuestra eficaz y socialísima pantalla.

DUENDE 1°

No, que no se enteren.

DUENDE 2°

El alma de Perlimplín, chica y asustada como un patito recién nacido, se enriquece y sublima en estos instantes. (*Ríen.*)

DUENDE 1°

El público está impaciente.

DUENDE 2°

Y tiene razón. ¿Vamos?

DUENDE 1°

Vamos. Ya siento un dulce fresquillo por mis espaldas.

DUENDE 2°

Cinco frías camelias de madrugada se han abierto en las paredes de la alcoba.

DUENDE 1°

Cinco balcones sobre la ciudad. (*Se levantan y se echan unas grandes capuchas azules.*)

DUENDE 2°

Don Perlimplín. ¿Te hacemos un mal o un bien?

DUENDE 1°

Un bien..., porque no es justo poner ante las miradas del público el infortunio de un hombre bueno.

DUENDE 2°

Es verdad, compadrillo, que no es lo mismo decir: "Yo he visto" que: ''Se dice".

DUENDE 1°

Mañana lo sabrá toda la gente.

DUENDE 2°

Y es lo que deseamos.

DUENDE 1°

Comentario quiere decir mundo.

DUENDE 2°

¡Chist!...

(*Empiezan a sonar las flautas.*)

DUENDE 1°

¡Chist!...

DUENDE 2°

¿Vamos por lo oscurillo?

DUENDE 1°

Vamos ya, compadrillo.

DUENDE 2°

¿Ya?

DUENDE 1°

Ya.

(Corren la cortina. Aparece DON PERLIMPLÍN en la cama, con unos grandes cuernos dorados. O sea, aparece de manera simbólicamente explícita lo insinuado por los duendes. BELISA, a su lado. Los cinco balcones del foro están abiertos de par en par; por ellos entra la luz blanca de la madrugada.)

d) "*Bodas de sangre*"

En el tercer acto, planteada la trágica persecución del Novio y sus familiares a Leonordo y la Novia, aparecen estos dos personajes, tiene lugar un diálogo "violento y lleno de sensualidad", el escenario se vuelve azul, se escuchan gritos y aparece la Mendiga o la Muerte; cae el telón. Los espectadores, o lectores, podemos adivinar lo ocurrido, pero el escenario del cuadro siguiente es una habitación blanca con arcos y gruesos muros en los que dos muchachas y una niña y, posteriormente, la Mendiga, van actuar de nuevo como un coro clásico comentando, en tonos líricos, lo ocurrido en la boda y adelantando la noticia de la tragedia: dice la Niña asomándose a la puerta:

Como en un primer anuncio:

El hilo tropieza
con el pedernal.
Los montes azules

lo dejan pasar.
Corre, corre, corre,
y al fin llegará
a poner cuchillo
y a quitar el pan.

Y, poco después, volviendo a asomarse a la puerta:

Corre, corre, corre,
el hilo hasta aquí.
Cubiertos de barro
los siento venir.
¡Cuerpos estirados,
paños de marfil!

La muerte de Leonardo y el Novio queda después confirmada por la misma Mendiga, que con delectación confiesa:

Yo los vi; pronto llegan: dos torrentes
quietos al fin entre las piedras grandes,
dos hombres en las patas del caballo.
Muertos en la hermosura de la noche.
Muertos, sí, muertos.

Por último, antes de la escena final que expresa toda la tragedia en el encuentro y las declaraciones de la Novia, la Mujer y la Madre, la Niña aparecerá diciendo:

Sobre la flor del oro
traen a los novios del arroyo.
Morenito el uno,
morenito el otro.
¡Qué ruiseñor de sombra vuela y gime
sobre la flor de oro!.

e) "*Yerma*"

En *Yerma*, los niños aparecen para aclarar que son "El demonio y su mujer" las máscaras populares, una como un macho y otra como hembra, que protagonizan una danza ancestral con "un sentido de pura tierra", según dice el autor. También es un niño el que interviene en el recitado que acompaña la danza:

Y en seguida vino la noche.
¡Ay, que la noche llegaba!
Mirad qué oscuro se pone
el chorro de la montaña.

O, más adelante, el que pedirá a los danzantes: *¡Dale ya con el aire!*

2.2. *El niño en función de mensajero*

El ejemplo más claro y también más extenso lo tenemos en *La Zapatera prodigiosa.*

Entra el Niño y anuncia a la Zapatera que viene a decirle una cosa que nadie quiere decirle:

> *Yo venía a decirte una cosa que nadie quiere decirte. Ve tú, ve tú, ve tú, y nadie quería, y entonces: "Que vaya el niño", dijeron..., porque era un notición que nadie quiere dar.*

La Zapatera se intriga: *Pero dímelo pronto, ¿qué ha pasado?*

El niño la tranquiliza: *No te asustes, que de muertos no es.* Pero tampoco se atreve y retrasa la noticia con la excusa de que entra una mariposa y quiere cazarla. Incluso trata de escapar sin comunicar su mensaje. Por fin:

ZAPATERA.
¡Vamos! ¿Quieres decirme lo que pasa? ¡Pronto!

NIÑO.

¡Ay! Pues mira..., tu marido, el Zapatero, se ha ido para no volver más.

ZAPATERA. (*Aterrada.*)

¿Cómo?

NIÑO.

Sí, sí, eso ha dicho en mi casa antes de montarse en la diligencia, que lo he visto yo..., y nos encargó que te lo dijéramos y ya lo sabe todo el pueblo...

ZAPATERA. (*Sentándose desplomada.*)

¡No es posible, esto no es posible! ¡Yo no lo creo!

NIÑO.

¡Sí que es verdad, no me regañes!

La Zapatera se pone hecha una furia. El niño, cumplida su función, sale y la escena continúa con la llegada del Alcalde que justifica al marido alegando que su marcha se debe a que ella no lo quería. Naturalmente, la Zapatera aclara que sí lo quería, que le habrán contado mentiras, que ella rechazó por él a otros pretendientes buenos y muy riquísimos.

También la niña que anuncia desde la puerta la llegada del Novio y de Leonardo muertos puede ser considerada mensajera de malas noticias, sin que ello sirva para contradecir que es parte de un coro que comenta los acontecimientos y contribuye a crear en los espectadores la tensión del desenlace trágico.

2.3. *El niño como elemento intensificador del dramatismo*

En la escena que ya hemos comentado en la que los niños de Mariana recitan junto a Clavela un romance paralelo al argumento de la obra, durante tal recitado, aparece aquélla, Mariana, que escucha el romance. Los niños le piden que los acueste y Mariana

renuncia a ello con una excusa. En verdad, está esperando a Pedro y a los conspiradores. Por la causa liberal y por el amor a Pedro o por el amor a Pedro y la causa liberal, renuncia a sus hijos. En este sentido, los niños y su presencia en escena, además, como se ha dicho, de poner un comentario a la manera del coro griego, tienen como objetivo intensificar el "mérito" del sacrificio de Mariana. Ésta, al marcharse los niños con Clavela y quedarse sola expone sus sentimientos, que adquieren pleno sentido, precisamente, por servir de broche a la escena comentada:

Dormir tranquilamente, niños míos,
mientras que yo, perdida y loca, siento
quemarme con su propia lumbre viva
esta rosa de sangre de mi pecho.
Soñar en la verbena y el jardín
de Cartagena, luminoso y fresco,
y en la pájara pinta que se mece
en las ramas del verde limonero.
Que yo también estoy dormida, niños,
y volando por mi propio sueño,
como van, sin saber adónde van,
los tenues vilanicos por el viento.

Inmediatamente aparece Angustias que anuncia la llegada de Pedro y Mariana sale corriendo a recibirlo sin poder contenerse.

En *Así que pasen cinco años*, la presencia en escena del niño muerto, o mejor dicho, del alma del niño que acaba de morir, junto a un gato, una gata que ha sido matada a pedradas por una pandilla de niños, parece recordar a todos, en medio de la tormenta, que la muerte puede sorprender en cualquier edad y es preciso vivir el presente y no permanecer siempre esperando que pasen cinco años y que las cosas sean exactamente a nuestro gusto personal. Deseos que, sin duda, no se cumplirán jamás.

No cabe duda, pues, de que el niño y la gata, en su fabulario diálogo en escena, en ese clima de tormenta, protestando de la llegada indeseada de la muerte, contribuyen a intensificar el dramatismo del

contraste de pareceres y actitudes vitales simbolizadas por el joven, el viejo y el amigo.

En la obra corta *Quimera,* los niños, cuyas voces sólo se escuchan, y la niña que aparece en escena, acentúan el desgarro del que tiene que marchar abandonando a su mujer y a sus hijos. Que como decían los duendes en *Amor de don Perlimplín...* no es lo mismo "Se dice..." que "Yo he visto" y, en la escena, se representa para que se vea el desgarro de una despedida.

En *Bodas de sangre*, la Suegra aparece, en el cuadro segundo, con un niño en brazos y entre ella y la Mujer (de Leonardo) cantan una nana de contenido trágico (*caballo que se pone a llorar, que lleva dentro de los ojos/ un puñal de plata, que a los montes duros/ solo relinchaba/ con el río muerto/ sobre la garganta...*). Aparte de los elementos corifeos de esta nana, la presencia de un niño en la escena acentúa la tensión dramática que supone el abandono de la mujer y del hijo: si la Novia deja al Novio el día de la boda, Leonardo deja a su familia, así, la pasión que arrastra a ambos queda igualada.

Con la misma función, aún podemos encontrar otros niños en la escena lorquiana: en *El paseo de Buster Keaton*, éste sale con sus cuatro hijos de la mano y, como medio de poner en evidencia el absurdo, la locura, el disparate, en la primera escena "saca un puñal de madera y los mata".

2.4. *El niño ausente y deseado como fuerza temática*

Yerma, ante todo, desea un hijo, cuando otras doncellas llegan al matrimonio con temor, ella cantaba porque el encuentro con el hombre supondría ser madre.

Dice:

> *Yo conozco muchachas que han temblado y que lloraban antes de entrar en la cama con sus maridos. ¿Lloré yo la primera vez que me acosté contigo? ¿No cantaba al levantar los embozos de holanda? ¿Y no te dije: "¡Cómo huelen a manzanas estas ropas!"?*

Y después: *Mi madre lloró porque no sentí separarme de ella. ¡Y era verdad! Nadie se casó con más alegría. Y sin embargo...*

pese a los deseos de ser madre, el embarazo no se produce. Resulta, pues, que la fuerza temática que origina el desarrollo de la obra y da lugar al desenlace trágico es, fundamentalmente, un hijo, un niño deseado que no llega.

Como es evidente, en *Yerma*, igual que en las demás obras dramáticas de Lorca, aparece el tema recurrente del "individuo" frente a los convencionalismos sociales, pero no es el momento de "perdernos" por tales vericuetos. Ya tocaremos esta temática después.

2.5. *El niño como causa de desenlaces trágicos*

Pasemos a la quinta forma de presencia del niño en la obra lorquiana.

Es el niño, no deseado y que aparece como consecuencia de incontenidas pasiones amorosas, la causa de finales trágicos. Cuando Lorca nos presenta una sociedad que aprisiona al individuo con estrictos convencionalismos, morales hipócritas y rígidas normas, el embarazo de una mujer que ha vivido su pasión con libertad es la prueba de un delito que la condena inevitablemente. *La casa de Bernarda Alba* nos muestra ejemplos de tal aseveración que resultan patéticos e irrefutables.

Veamos la escena última del acto segundo:

La Poncia anuncia que *"La hija de la Librada*[1]*, la soltera, tuvo un hijo no se sabe con quién. Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras, pero unos perros con más corazón que muchas criaturas lo sacaron, y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las trochas y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.*

1. El simbolismo de ciertos nombres en la obra dramática de Lorca resulta evidente. Así, *Yerma*... en este caso Librada...

La propia Bernarda anuncia: *Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.*

Y después: *Y que pague la que pisotea la decencia.* O: *¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!*

Todas las hijas, menos Adela, quieren participar en el linchamiento. Adela, consecuentemente, dadas sus relaciones "ilícitas" con Pepe el Romano, es partidaria de dejarla libre o, que al menos, no salgan su madre ni sus hermanas. Termina el acto con Adela gritando "*¡No! ¡No!*" y cogiéndose el vientre en un gesto sumamente significativo, en contraste con el grito de Bernarda: *¡Matadla! ¡Matadla!*

Este final de acto prepara y explica el final de la obra: Adela vive su pasión con Pepe el Romano, pese al compromiso de éste con Angustias y la rivalidad de Martirio que también lo pretende. Cuando sus relaciones son descubiertas y Pepe el Romano es tiroteado por Bernarda, Adela se ahorca y Bernarda sentencia: *...¡Descolgarla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella. ¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores de campanas. [...] Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! ¡A callar he dicho! ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija ménor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!*

El insinuado embarazo de Adela, el niño no deseado acusador de pasiones que la moral imperante condena, es la causa de un desenlace trágico.

Hay otro ejemplo un poco menos patético que el anterior, aunque igualmente significativo. En el *Retablillo de don Cristóbal*, se presenta de nuevo la boda de Rosita y Don Cristóbal. Rosita es, en este caso, una descarada que lo mismo se entiende con el poeta que con el enfermo. Naturalmente, como Don Cristóbal es un abusón, un avaro, un personaje malvado que todo lo quiere conseguir por la fuerza de su cachiporra o por dinero, los "pecadillos" de Rosita quedan perdonados. Pero, Rosita se pone de parto y don Cristóbal no se explica el hecho. Tiene nada menos que cinco niños, como si

cada niño, siguiendo la creencia de una tradición ancestral y, por supuesto, hoy, inaceptable[2] fuese fruto de una relación con un hombre distinto. Por ello pregunta el marido ultrajado *¿De quién son los niños?* y por más que lo pregunta y golpea para obtener respuesta siempre recibirá la misma: *Tuyos, tuyos.*

2.6. *El niño espectador*

Hemos visto la presencia del niño en el teatro de Lorca. Pero tal reiterada presencia no significa que el niño haya de ser espectador de la representación de sus obras o lector de las mismas. Y, no obstante, no hay ningún inconveniente en que el niño vaya al teatro a ver las obras de Lorca. Ello, como es natural, suponiendo que tenga ocasión.

Si tuvieramos que seleccionar algunas de esta obras como más apropiadas, optaríamos, sobre todo, por las piezas de guiñol o gran guiñol, por las poéticas y de carácter histórico y por las farsas.

No nos detendremos mucho en este apartado, ya que sólo procede señalar algunos de los casos en los que Lorca presupone que su obra está siendo vista por niños. Es lo que hacemos a continuación:

Por ejemplo, en *Los títeres de cachiporra* o *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*, al principio, como presentación, sale el Mosquito que se dirige al público. *¡Hombres y mujeres! Atención. Niño, cierra esa boquita, y tú, muchacha, siéntate con cien mil de a caballo...*

En *Diálogo del poeta y don Cristóbal*, éste declara que recuerda la primera vez que Federico lo sacó a escena: la casa estaba llena

2. En el relato medieval del finales del XIII o comienzos del XIV, *La gran conquista de Ultramar*, aparece un extraordinario relato *Leyenda del Caballero del Cisne*, en el que se cuenta la historia de la infanta doña Isomberta, que casada con el Conde Eustacio, estando este ausente y ella embarazada, parió siete infantes y fue condenada a morir ya que en "ese tiempo toda mujer que en un parto pariese más de una criatura, era acusada de adulterio". Es cierto que los niños recibieron al nacer el collar de plata de manos de un ángel, lo cual exculpaba a la madre, pero la mala suegra que no quería a la esposa de su hijo, se las arregló para condenarla... La leyenda continúa...

de niños... *"Todavía recuerdo las caras sonrientes de los niños vendedores de periódicos que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos..."*

Por otra parte, pensemos en *El maleficio de la mariposa*, obra cuyos personajes son insectos, y comparémosla con ciertos dibujos animados de la televisión, *La abeja maya*, por ejemplo, u otros más recientes. Tras realizar tal comparación, y recordar la conexión de este "maleficio" con las tradicionales fábulas, a nadie escaparía las posibilidades de montar un espectáculo para niños con esta obra de Lorca o basado en la misma.

2.7. *El niño actor*

Se pueden representar las obras o ciertas obras de Lorca con niños. Quien esto escribe, por ejemplo, ha montado con alumnos de primer curso de BUP obras como *La zapatera prodigiosa* o *Títeres de cachiporra*. La primera llegó a ponerse en escena y la segunda quedó en los primeros ensayos por razones de exámenes, que, dicho sea de paso, son siempre los tiranos de todos los estudiantes.

3. Segunda parte

Tras esta visión de los niños y el teatro de García Lorca, insisto en la propuesta didáctica de leer las obras de éste u otros autores, buscando unos temas determinados, señalados o no de antemano. Lo dicho en la parte anterior constituye un ejemplo de tal lectura. Y, tras esto, veamos algunos otros aspectos relacionados con la didáctica.

Federico García Lorca estaba convencido del poder del teatro como instrumento de "educación" popular. Así, por ejemplo, declara en "Charla sobre teatro":

"El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años

la sensibilidad del pueblo y un teatro destrozado donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacanar y adormecer una nación entera.

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama "matar el tiempo."

Convencido de ello, realiza una magnífica labor como director de "La Barraca" y, por supuesto, escribe teatro.

Naturalmente esta primera aseveración nos plantea en la actualidad varias interrogantes:

a) Tal poder educador del pueblo que Lorca atribuye al teatro, ¿continúa vigente o la televisión y la popularización del cine y el vídeo-cine dejan el arte dramático en total desventaja y reducido a minorías?

b) Lo que hemos dado en llamar "poder educador" del teatro, ¿no ha sido una creencia constante entre los clásicos y neoclásicos puesto que tal manifestación constituía una de las pocas "diversiones de masa"?

c) ¿Procede actualmente hablar de aspectos didácticos del teatro o nos quedamos sólo con el aspecto artístico y dejamos la educación exclusivamente para la familia, la escuela y... la publicidad?

d) ¿En qué sentido podemos hablar de didáctica de la teatralidad lorquiana?

No vamos a discutir el poder educador del teatro, ni, por supuesto, aportar ahora los testimonios de algunos clásicos que tienen la misma opinión que nuestor autor. Tampoco trataremos el sentido de las palabras de Lorca ni la valoración actual de las mismas. Nos plantearemos únicamente el esbozo de algunas propuestas para

"enseñar" el teatro de Lorca o para enseñar con el mismo. Posamos, por tanto, a:

Propuestas metodológicas para el estudio (enseñanza-aprendizaje) del teatro lorquiano

El teatro puede ser un instrumento eficaz para la enseñanza-aprendizaje de la representación escénica, del ritmo, de los matices de la dicción, del uso simbólico del espacio, de la expresión corporal, de las diferencias entre formas de expresión (narrativa, expositiva y activa o dialogada), de la propiedad léxica, de la eficacia comunicativa, de la expresión realista y la expresión poética, etc., etc.

Ante un texto literario del género dramático hemos de tener en cuenta cuatro elementos fundamentales: tema, personajes, escena y rasgos estilísticos. Veamos una propuesta metodológica para cada uno de tales elementos.

3.1. *El tema*

El gran tema, el elemento temático recurrente del teatro de Lorca es el individuo frente a la sociedad, el individuo apresado por las circunstancias sociales, entendiendo por tales circunstancias: convencionalismos, moral imperante, normas de conducta interiorizadas o impuestas, necesidades vitales y, por supuesto, temores personales al qué dirán los demás. Cuando decimos individuo queremos decir sueños, deseos, afanes individuales. Por ello, el tema se prodría enunciar de manera más abstracta como "libertad frente a norma" o, como establece Ruiz Ramón, "principio de autoridad" enfrentado al "principio de libertad"[3].

Bastaría poner algunos ejemplos de otras tantas obras y hacer la "invitación" correspondiente a buscar nuevos casos. Esta es una propuesta metodológica de estudio y/o enseñanza-aprendizaje que suele dar buenos resultados. Veamos los ejemplos.

3. Francisco Ruiz Ramón, *Historia del Teatro Español. Siglo XX*, 3ª edición, Cátedra, Madrid, 1977.

En el *Maleficio* podemos apreciar el planteamiento del referido tema con sólo leer el prólogo. Se nos dice que *"...Los insectos estaban contentos, sólo se preocupaban de beber tranquilos las gotas de rocío y de educar a sus hijuelos en el santo temor de sus dioses. Se amaban por costumbre y sin preocupaciones. [...] Pero un día... hubo un insecto que quiso ir más allá del amor"*.

No es preciso recordar el argumento: lo esencial ya queda planteado: había una norma de conducta, una moral, unas formas de amar y un miembro de la sociedad quiso ir más allá. Las consecuencias son trágicas.

En *Títeres de cachiporra*, Rosita y su padre viven en la penuria, apresados, pues, por las necesidades. En tal situación es imposible o muy difícil la realización de elevados sueños personales. Por ello, traicionando sus deseos, Rosita se casa no con quien quiere, Cocoliche, sino con quien teóricamente solucionaría sus problemas económicos, con Cristobita, que tratará de imponer sus normas. En este caso, el amor, la libertad personal ejercida, vivida frente a la norma de un Cristobita ganapán y borracho, que ni siquiera es humano, acabará por hacer morir al tirano.

No siempre va a ocurrir lo mismo. En *Mariana Pineda* las normas, aunque injustas, van a acabar con quien vive en deseo de alcanzar la libertad y el amor. En efecto, como ya hemos visto, Mariana muere en el cadalso por ocultar a los liberales y por bordar la bandera de la Libertad. Es decir, por no someterse a las normas imperantes, más poderosas, por supuesto, que el individuo.

En *La zapatera...* ésta ha accedido a casarse con el Zapatero, mucho mayor que ella. Las razones podrían ser varias o quedar resumidas en una: era la forma de solucionar el problema de su sustento diario. Ello trae consigo unas exigencias que ella, por su carácter, no cumple: habla con todos los mozos que pasan por la calle, dice lo que piensa, discute... Las vecinas la critican, levantan infundios basados en el hecho de que la conducta de la Zapatera no se corresponde con la norma... Las consecuencias son conocidas. Más tarde, cuando la realidad de los sentimientos de Zapatera se impone, y, en cierto modo, prescinden del qué dirán de los demás, Zapatero y Zapatera vuelven a unirse.

En *Bodas de sangre* el conflicto surge también por el enfrentamiento de deseos y pasiones personales (libertad) a intereses y convencionalismos sociales. No vamos a entrar en detalles, como tampoco en el caso de *La casa de Bernarda Alba*, donde las normas sociales adquieren tintes absolutamente negros y la moral imperante roza los límites de la máxima aberración.

Y terminemos este capítulo anunciando que obviamos otros ejemplos y con un breve comentario a *Yerma*.

El personaje Yerma no sólo está en conflicto con la sociedad, representada en el marido, las hermanas, las gentes del pueblo, sino consigo misma: ella tiene unas normas de conducta interiorizadas, unos valores morales interiorizados aunque no se correspondan más que con la apariencia de los aceptados socialmente. Es víctima de tales normas interiorizadas. Me explico.

Muchas mujeres aparentemente estériles acuden a la romería y, en contra de las normas morales oficiales, tienen relaciones con otros hombres y el milagro se produce: quedan embarazadas. Tales mujeres cumplen sus deseos personales transgrediendo la norma moral y viviendo la norma secreta de la libertad. Pero Yerma ha asumido plenamente sus compromisos de casada y no está dispuesta a caer en la infidelidad. No está dispuesta a transgredir las normas morales interiorizadas:

Cuando, durante la romería, la Vieja le propone que vaya al encuentro de su hijo que "está sentado detrás de la ermita esperándote", Yerma le contesta:

¡Calla, calla, si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ¿Te figuras que puedo conocer otro hombre? ¿Donde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete. Por el camino que voy seguiré. ¿Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ¿Que yo vaya a pedirle lo que es mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco.

Dada la actitud de Yerma, las consecuencias serán inevitablemente trágicas.

3.2. *Los personajes*

El estudio de los personajes del teatro de Lorca puede abordarse desde numerosas perspectivas. Así, podemos partir de las clásicas divisiones principales/secundarios, cómicos/trágicos, individuales/colectivos y estereotipos/caracteres hasta pormenorizar uno por uno para señalar peculiaridades y, posteriormente, diferencias y coincidencias.

Desde la temática que he señalado como recurrente podemos también hablar de personajes soñadores con afanes de libertad y de personajes que representan la norma o la norma y la fuerza impositiva de la misma: pensemos en don Cristóbal o Cristobita, pensemos en Bernarda Alba como representates de estos últimos y pensemos en Curianito, Mariana Pineda, Rosita, Zapatera, Yerma, Adela... para los primeros.

Podemos, en consecuencia, proponer el estudio de los diferentes caracteres de los personajes que encarnan los sueños de libertad, poesía y vida propia en contra de los convencionalismos sociales. Podemos proponer el estudio de los personajes que representan la norma y la fuerza que la impone.

Sería interesante también diferenciar las características de los personajes de farsas o guiñol frente a los personajes de tragedias, dramas históricos o líricos.

Por supuesto que ocuparnos ahora de poner ejemplos sería alargar este trabajo más allá de los límites razonables. Por ello, sólo nos detendremos en un aspecto del que el teatro de Lorca ofrece un ejemplar modelo. Me refiero al hecho de tomar unos tipos y de acuerdo con el carácter de los mismos escribir obras diferentes.

Lorca recoge el tipo llamado don Cristóbal o don Cristobita y, junto a él, la muchacha coqueta y con ganas de casarse, un poco soñadora, rebelde y, en ocasiones, lírica y siempre de familia pobre. Con tales tipos y similares argumentos escribe las obras *Títeres de cachiporra* y *Retablillo de don Cristóbal.* En el aspecto didáctico que nos ocupa, podemos tomar este hecho como ejemplo para enseñar/aprender técnicas de escritura creativa, y en el género teatral, a partir de modelos dados. El análisis de ambas obras nos reporta cla-

ras noticias sobre las coincidencias y las divergencias y, en consecuencia, de cómo conseguir originalidad partiendo de modelos y tipos, o sea, personajes dados, plenamente definidos.

En este caso, la iniciación a la literatura comparada y al estudio de variantes cuenta con un singular *corpus*. Tampoco vamos a entrar en detalles en este trabajo: estamos en el capítulo de sólo sugerencias.

Interesante sería también la comparación que el propio Lorca sugiere entre el Cristobita andaluz, el Bululú gallego, la tía Norica de Cádiz, Monsieur Guiñol de París y el tío don Arlequín de Bérgamo.

3.3. *La escena*

Leyendo con un poco de atención el teatro de Lorca nos damos cuenta del paralelismo de muchas escenas de obras distintas. Ello nos da motivos para estudiar algunas de ellas y enseñar a que los alumnos busquen las escenas paralelas. Personalmente me han interesado las primeras escenas de las obras, la parte que inicia la presentación. Un recorrido por el teatro lorquiano nos pone en evidencia que nuestro autor siempre, o casi siempre, da cuenta en las primeras escenas de un elemento dramático fundamental y extraordinariamente significativo en el desenvolvimiento del argumento. Un par de ejemplos sólo: el de la última obra, *La casa de Bernarda Alba* y el de la primera *El maleficio de la mariposa.*

a) En *La casa de Bernarda Alba* aparecen hablando las dos criadas, Criada y La Poncia. En el diálogo se ponen en evidencia aspectos de las relaciones familiares (Magdalena es la única que quería al padre, que acaba de morir y están en pleno duelo, hay que limpiar por temor a Bernarda...) y el carácter tiránico y malvado de ésta: *Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara... [...] Ella, la más aseada: ella, la más decente; ella, la más alta...*

b) En *El maleficio* aparecen hablando doña Curiana y Curiana Nigromántica y en tal diálogo ya se pone en evidencia el contraste

entre amor, poesía, sueños y realidad. El amor y la poesía son causas de tristeza, por ello, aunque ya en la segunda escena, dirá doña Curiana con indignación:

Aquí sois todos poetas
y mientras pensáis en eso
descuidáis vuestras haciendas,
tenéis vuestras casas sucias
y sois unas deshonestas
que dormis fuera de casa,
sabe Dios con quién.

Observemos que en los dos ejemplos, aparecen personajes secundarios hablando y en la conversación manifiestan al público elementos fundamentales en el argumento de la obra y, por tanto, en el desarrollo de los acontecimientos.

Quedará como tarea de clase buscar otros ejemplos, que se encontrarían con facilidad, sólo con leer otras primeras escenas.

Esta misma estrategia metodológica podría emplearse para la enseñanza-aprendizaje del valor de otras escenas puntuales en el teatro del autor que estamos ahora estudiando.

3.4. *Los rasgos estilísticos*

Cuando hablamos de rasgos estilísticos nos referimos tanto a lenguaje como a técnica. Respecto al primero, el teatro de Lorca nos ofrece muestras de los más variados matices: de la prosa al verso, del habla directa y denotativa pero usada con propiedad hasta la expresión metafórica, elevada, cargada de lirismo.

El estudio de determinadas figuras literarias puede ilustrarse con deliciosos ejemplos tomados del teatro de Lorca. Pensemos por ejemplo en la magnífica y poética hipérbole con la que Cocoliche expresa su indignación y su deseo de olvidar lo que cree traición de Rosita, cuando esta se va a casar con don Cristobita. Dice Cocoliche: *Espantanublos, danos vino hasta que se nos salga por los ojos.* Antes, en la escena anterior, el Joven ofrece otros ejemplos

de exageración con altos valores líricos: *Encuentro el pueblo más blanco, mucho más blanco. Cuando lo vi desde la Sierra, me entró la luz por ojos y me llegó hasta los pies* (primer ejemplo). *Los andaluces van a pintarnos con cal hasta las carnes* (es el ejemplo segundo).

Y en esta línea de ejemplos de hipérboles, y por no salirnos de *Los títeres de cachiporra*, para poner en evidencia la glotonería de Cristobita, Lorca le hace decir a éste: *Me gustaría ser todo de vino y beberme yo mismo. ¡Jooo! Y mi barriga un pastel, un gran pastel rosado, con ciruelas y batatas...* Y más adelante: *Cuando yo era niño, me dieron un pastel más grande que la luna y me lo comí yo solo. ¡Jooo! Yo solo.*

No no vamos a salir tampoco de esta obra para ilustrar un diálogo de enamorados deliciosamente cursi y romántico, cargado de lirismo. Rosita decide, por fin liberar a Cocoliche del armario donde está encerrado para no ser visto por Cristobita:

Rosita: ... *¡Corazoncillo mío! ¡Arbolillo de mi jardín!* Cocoliche abrazándola: *¡Clavel disciplinado! ¡Manojito de canela!* Y cuando ella le exhorta que se vaya a su casa por temor a Cristobita, él responde: *Es imposible, Rosita entre las flores. En aquella estrella te haré un columpio y un balcón de plata. Desde allí veremos cómo tiembla el mundo vestido con la luna.* Rosita, plena de felicidad, olvidada de todo, reconoce: *¡Qué romántico eres, primor mío! Creo que soy una flor, y me deshojo sobre tus manos.* Cocoliche, deshecho también en felicidad, contesta: *Cada día me vas pareciendo más rosada; cada día parece que te arrancas un velo, y surges desnuda.* Ella entonces, reclinando la cabecita sobre el pecho de su novio, como en éxtasis, dice: *En tu pecho han levantado el vuelo miles de pájaros; amor mío, cuando te miro me parece que estoy ante una fuentecilla.* Naturalmente el estado de felicidad no es duradero y, en este instante, irrumpe Cristobita.

Baste el botón de muestra.Y pasemos a la técnica.

Hemos de recordar que toda obra artística constituye un sistema secundario de modelización, es decir, ofrece un modo de representación de la realidad, una nueva perspectiva desde la que contemplar e interpretar la naturaleza, la vida o algún aspecto de las mismas, suponiendo que naturaleza y vida sean dos cosas diferentes. El

arte es mímesis (o *mimesis*), imitación. simbolización y toda corriente artística tiene sus propias reglas. Por ejemplo, el realismo y el naturalismo tratan de reproducir fielmente sus modelos, la mímesis queda exacerbada. En el polo opuesto, algunas corrientes vanguardistas ofrecen alardes de imaginación en un también exagerado distanciamiento simbólico.

El teatro de Lorca, aunque siempre desde un estilo más simbólico que realista. ofrece claros ejemplos de distintas técnicas de representación de la realidad. Pensemos en el tema recurrente, individuo frente a sociedad, y repasemos las diferentes obras en las que lo desarrolla. La diferencia entre, pongamos por caso, *El maleficio de la mariposa,* en la que incluso los personajes son insectos y en la que el emplea el verso, y *La casa de Bernarda Alba*, ya escrita en prosa y presentando en escena a los personajes no bebiendo gotas de rocío como en la anterior, sino comiendo chorizo con pan y protestando por las tareas tan cotidianas como limpiar el polvo o fregar suelos.

Cuando un autor o crítico quiere resaltar las excelencias del verso o las técnicas poéticas frente a la prosa y el realismo, encuentra sus argumentos alegando mezquinas restricciones del teatro realista frente a la contemplación de lo imaginativo que permite olvidar los problemas cotidianos. El mismo Lorca habla de teatro de alas frente a teatro de pezuña. Por otra parte, la representación naturalista, o simplemente realista, encuentra su apoyo en la necesidad de hacer reflexionar al espectador, de hacer que tome conciencia de los problemas reales de la vida para que así se mueva a tomar partido y buscar soluciones. O, tal vez, para que le sirva de consuelo para su propia vida por aquello de "mal de muchos, consuelo de... todos".

Lorca como autor pasa por momentos diversos y, en su última obra, *La casa de Bernarda Alba*, pretende un realismo que destierra el empleo del verso, por más que la obra siga llena de elementos simbólicos y podamos justificar, con ciertos críticos, la idea o etiqueta de un realismo mágico, o realismo simbólico.

En este sentido, como en otros ya mencionados, la obra teatral de García Lorca nos invita como profesores a adoptar una "pedagogía de proyectos", que, como su nombre indica, basa el proceso

de enseñanza/aprendizaje en la realización de tareas orientadas a un fin concreto. En nuestro caso sería dilucidar las diferencias entre técnicas poéticas y técnicas realistas en el teatro de Lorca, función del verso y función de la prosa en ciertas obras (*Bodas de sangre*, por ejemplo), lenguaje elaborado, en prosa o verso, frente a lenguaje cotidiano, el lenguaje exageradamente naturalista del cine actual frente al lenguaje literario del teatro lorquiano, etc. Por supuesto, tal estrategia didáctica exige al profesor la creación de unas condiciones de ambiente estimulante en la clase, de trabajo en grupos, de espera positiva, de ayuda y respuesta "improvisadas" a las exigencias puntuales de los alumnos...Y, por otra parte, la búsqueda de textos adecuados, capítulo que, en este caso, lo tendremos resueltos con las propuestas concretas que venimos haciendo. Y no continuemos por este camino que el tiempo es limitado.

3.5. *Otras*

Ya, pues, para terminar, no me resisto a dejar de comentar una actividad que enlaza con el teatro dentro del teatro, la literatura en la literatura y, por supuesto, lo que ahora quisiera resaltar, con la enseñanza de aspectos de literatura popular, literatura juglaresca, romances de ciego, cancioneros estudiantiles y otras formas de literatura tradicional, además de servir de ejemplo de como transformar los acontecimientos de la vida en literatura. Estoy hablando de *La zapatera prodigiosa* y, en concreto, de la llegada del Zapatero disfrazado de titiritero.

Ya conocemos los acontecimientos: el Zapatero se ha marchado de casa porque no puede aguantar las habladurías de las gentes en relación con el carácter de su mujer, pero quiere probar la verdad. Para ello se finge titiritero y recitador de romances y llega a la taberna que ha puesto la Zapatera para presentar sus coplas al pueblo.

Tales coplas constituyen el ejemplo de la literatura popular que recrea sucesos reales de interés general y de la difusión de la misma en los tiempos pasados. Veamos la transformación: el zapatero se transforma en talabartero y la zapatera, por tanto, en talabartera. Como la historia real no ha terminado, en la recreación literaria se

busca un final mucho más trágico, pero que, por otra parte, coincide con el final presuntamente temido por el Zapatero:

ZAPATERO.

Respetable público: Oigan ustedes el romance verdadero y sustancioso de la mujer rubicunda y el hombrecito de la paciencia, para que sirva de escarmiento y ejemplaridad a todas las gentes de este mundo. (*En tono lúgubre.*) Agudizad vuestros oídos y entendimiento.

El Zapatero abre un cartelón y va señalando las escenas:

En un cortijo de Córdoba,
entre jarales y adelfas,
vivía un talabartero
con una talabartera.

Ella era mujer arisca,
él hombre de gran paciencia,
ella giraba en los veinte
y él pasaba de cincuenta.

¡Santo Dios, cómo reñían!
Miren ustedes la fiera,
burlando al débil marido
con los ojos y la lengua.

Cabellos de emperadora
tiene la talabartera,
y una carne como el agua
cristalina de Lucena.

Cuando movía las faldas
en tiempos de Primavera
olía toda su ropa
a limón y a yerbabuena.

¡Ay, qué limón, limón
de la limonera!
¡Qué apetitosa
talabartera !

Ved cómo la cortejaban
mocitos de gran presencia
en caballos relucientes
llenos de borlas de seda.

Gente cabal y garbosa
que pasaba por la puerta
haciendo brillar, adrede,
las onzas de sus cadenas.

La conversación a todos
daba la talabartera,
y ellos caracoleaban
sus jacas sobre las piedras.

Miradla hablando con uno
bien peinada y bien compuesta
mientras el pobre marido
clava en el cuero la lezna.

Esposo viejo y decente,
casado con joven tierna,
¡qué tunante caballista
roba tu amor en la puerta!

Un lunes por la mañana
a eso de las once y media,
cuando el sol deja sin sombra
los juncos y madreselvas;
cuando alegremente bailan
brisa y tomillo en la sierra,-
y van cayendo las verdes

hojas de las madroñeras,-
regaba sus alhelíes
la arisca talabartera.

Llegó su amigo trotando
una jaca cordobesa
y le dijo entre suspiros:
Niña, si tú lo quisieras,
cenaríamos mañana
los dos solos, en tu mesa.

¿Y qué harás con mi marido?
Tu marido no se entera.
¿Qué piensas hacer? Matarlo.
Es ágil. Quizá no puedas.
¿Tienes revólver? ¡ Mejor !
¡tengo navaja barbera!
¿Corta mucho? Más que el frío.
Y no tiene ni una mella.
¿No has mentido? Le daré
diez puñaladas certeras
en esta disposición,
que me parece estupenda:
cuatro en la región lumbar,
una en la tetilla izquierda,
otra en semejante sitio
y dos en cada cadera.
¿Lo matarás en seguida?
Esta noche cuando vuelva
con el cuero y con las crines
por la curva de la acequia.

El ejemplo queda así servido y, por supuesto, se podrían aducir otros casos. Por otra parte, como serían interminables las posibilidades de sacar partido didáctico a las obras de Lorca, dado que estamos en el capítulo de sugerencias y dada la ya extrema extensión de esta ponencia, ponemos aquí el punto final. Muchas gracias.

FEDERICO GARCÍA LORCA EN ESCENA (UNA INVITACIÓN AL TEATRO)

Antonio Sánchez Trigueros
(Universidad de Granada)

La obra dramática de Federico García Lorca, como la del resto de los autores de nuestra historia teatral, se ha estudiado sobre todo desde la perspectiva literaria, como fenómeno textual; ha sido un trabajo brillante y cuantioso de filólogos, hermeneutas, críticos e investigadores de su literatura dramática que sin apenas traspasar los límites del texto, se instalan fundamentalmente en el estudio de su narratividad, su poeticidad, sus simbolismos, la caracterización de personajes, sus nudos de relaciones, etc.; repito que ha sido un trabajo brillante pero, eso sí, casi siempre dominado por una clara voluntad de aferrarse al texto dramático como componente definitivo y decisivo de lo que en realidad es ante todo y sobre todo espectáculo. Claro que el problema no es que se estudie de esa manera el teatro de García Lorca (lo que obviamente debe hacerse y no sólo para el mejor conocimiento del texto como tal, sino por los indudables beneficios que de ello se derivan para la propia escenificación del texto), el problema es que esta sea la única o casi la única manera de estudiarlo, porque ello llevaría a un nuevo ejemplo de secuestro de una obra teatral por parte de la historia literaria.

La cuestión se inserta en la ya larga polémica animada por tantos estudiosos del teatro que, fascinados por la palabra, siguen anclados en una posición logocéntrica frente a la que ha sido la evolución del arte teatral en su propio espacio, el espacio escénico

(Sánchez Trigueros, 1992). Por cierto que para argüir contra este logocentrismo no sería necesario recurrir a los estudios, testimonios y estrategias de la moderna semiótica; ya entre nosotros Ortega y Gasset (1946, 37), después de un razonamiento absolutamente impecable, afirmó con claridad que el "teatro es por esencia, presencia y potencia *visión* –espectáculo–, y en cuanto público, somos ante todo espectadores" . La cuestión, pues, hay que centrarla en que, debido a un cierto absolutismo derivado de nuestra pertenencia a la cultura del texto o culturas del libro, se olvida que en el estudio del teatro lo verdaderamente decisivo es la perspectiva escénica, y ello significa la necesidad de abandonar la concepción según la cual el texto se erige en control de la representación, porque ésta ni consiste en conseguir sencillamente que un texto se diga y se oiga bien, como algunos siguen pretendiendo, ni consiste simplemente en ponerlo de pie siguiendo las pautas escénicas marcadas por el autor en el propio texto dramático. Desde hace más de un siglo, al menos en gran parte de Europa, lo más interesante de la escena teatral, lo que le ha dado vida, no ha venido de la repetición de modelos de representación anteriores, sino de la más libre e imaginativa dirección escénica, una institución que en su sentido más auténtico es también creación, como es también una forma de hermenéutica, una manera de interpretar los textos.

En este sentido, el texto teatral admitiría, según sus efectos, al menos dos tipos de interpretación: la que da como resultado otra escritura, es decir, la crítica del texto con su revelación de claves, redes de significados, repertorio de símbolos, etc.; y la que da como resultado la representación escénica, que produce otro tipo de signos finales, donde el texto pasa a ser un elemento entre un conjunto de elementos que lo relativizan, lo potencian, lo minimizan, lo hacen desaparecer o lo proyectan hacia muy diversas posibilidades de sentido. De esta manera la representación, en sus formas extremas, puede o bien seguir escrupulosamente las pautas marcadas por el propio texto, o bien aplicar libremente a dicho texto la investigación escénica más arriesgada. Esta segunda posibilidad viene legitimidada por la propia naturaleza creadora de la dirección teatral, entendida ésta como construcción de imágenes escénicas que pue-

den iluminar un texto y proyectarlo más allá de los modelos de representación establecidos para ella.

Y este es el sentido de mi invitación, una propuesta, sobre la que ya se viene trabajando aunque esporádicamente, que trata de reivindicar que la crítica académica (entiéndase en su sentido más inequívocamente meliorativo) incorpore de una manera sistemática a su ámbito de estudio las experiencias de la representación teatral como interpretaciones que pueden enriquecer los sentidos del texto y que, en todo caso, hay que tener necesariamente en cuenta por la propia naturaleza espectacular del fenómeno teatral. Es una demanda general de recuperación y estudio de las distintas puestas en escena de un texto, la relación de éstas con el contexto ideológico y político y su recepción por parte del público y crítica, todo ello dentro del proyecto ideal más amplio de construir la otra historia del teatro en España, la historia del espectáculo teatral, que completaría la tan desarrollada historia de los textos dramáticos; éste a su vez sería parte de un proyecto más ambicioso, ni más ni menos que el propuesto muy acertadamente por Andrés Amorós (1992) para la investigación teatral del primer tercio de este siglo y ampliable a cualquier época.

El teatro vive en sus representaciones y no en el ilustre panteón de los textos, "el fantasma del papel" que decía Max Aub, sobre el que ya Calderón advertía a los lectores de sus obras: "el papel no puede dar de sí ni lo sonoro de la música ni lo aparatoso de las tramoyas". En este sentido la obra dramática de Lorca como literatura vive en los textos, pero como teatro vive en la escena y sólo en ella; la verdadera Bernarda Alba de Lorca, la del teatro, no es la de la letra dormida que vive (muerta o nonnata para la escena) en el libro, sino la de Juan Antonio Bardem, la de Ángel Facio, la de José Carlos Plaza, la de Alfonso Zurro, la de Pedro Álvarez Osorio o la de Gustavo Cañas, por citar sólo la gran (aunque corta) serie que he podido ver en los escenarios españoles en los últimos treinta y cinco años. Con palabras muy directas lo afirmó tajantemente García Lorca: "El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse habla y grita y llora y se desespera" (Soria, 239); y a la pregunta que se le formula sobre la actividades de *La*

Barraca contesta el granadino: "ahora andamos a vueltas con los versos de Calderón, de Cervantes y de Lope de Rueda. Los sacamos del fondo de las bibliotecas, se los arrebatamos a los eruditos, los devolvemos a la luz del sol y al aire de los pueblos" (García Lorca, 510); por eso afirmará con contundencia en otra ocasión: "Yo no imprimo mis piezas: las doy para que se representen. Las comedias están hechas para oírlas en el teatro" (Soria, 205).

He ahí unas primeras muestras de su decidida defensa por la representación y la escena, la cual le proporcionó los auténticos grandes éxitos de su vida y la posibilidad, que tanto necesitaba personalmente, de liberar su economía de la protección paterna. Así, en 1935 hay un momento en que se están representando simultáneamente en Madrid tres obras suyas: la reposición triunfal de *Bodas de sangre* (después del gran éxito en Buenos Aires, que hizo olvidar su casi fugaz estreno en Madrid en 1933), *Yerma*, estrenada a finales de diciembre del año anterior, y el reestreno de *La zapatera prodigiosa;* meses después en Barcelona se estrenan *Yerma* y a finales de año *Doña Rosita la soltera*, precedida por la quinta reposición de *Bodas de sangre*. Pero Lorca no era pura y simplemente un autor de textos dramáticos, Lorca era por encima de todo un hombre de teatro situado en el escenario, en el lugar de la representación (cfr. Sáenz, 1976; Ucelay, 1986; Gibson, 1987; Oliva, 1992; y Vilchez/Dougherty, 1992), y como tal fue considerado en su época incluso antes de que una parte importante de sus obras fueran conocidas y llevadas a la escena. En este sentido son muy interesantes las palabras con que el historiador y crítico teatral italiano Silvio D'Amico introducía su entrevista a Federico García Lorca en Santander en septiembre de 1935, publicada once años más tarde en la revista *Il Dramma;* en ellas no se arredra en colocar al granadino entre los grandes de la escena europea, a los que en su escogida enumeración va aplicando un identificador: Edward Gordon Craig es *apóstol*, Constantin Stanislavski *maestro*, Max Reinhardt *mago*, Jacques Copeau *asceta*, Erwin Piscator *demonio*, definiendo finalmente a García Lorca como *il ragazzaccio*, es decir, el *enfant* terrible, el niño malo, el provocador del teatro contemporáneo (García Lorca, 637; Soria, 200).

En efecto, Lorca dirigía o participaba en la dirección de espectáculos sobre textos propios y ajenos con una conciencia artística muy moderna. Una lectura atenta de sus declaraciones a la prensa nos permite apreciar, por ejemplo: su alta valoración de la figura del director de escena, esa figura, entonces de reciente aparición en España, aquí representada por Adriá Gual, Gregorio Martínez Sierra y sobre todo por Cipriano Rivas Cherif: "Un teatro es, ante todo, un buen director", afirmó Lorca (Soria, 84), y en otro lugar dice: "En lo concerniente a la forma, a la forma nueva, es el director de escena quien puede conseguir esa novedad, si tiene habilidad interpretativa" (*ib.*, 194); su idea creativa de la escenografía teatral: "la arqueología, no me interesa. Cuando la hagamos, será sólo de una manera intencional y estilizada" (*ib.*, 86); los términos con que afirma su libertad de director frente al texto y frente a la tradición y la posibilidad de construir distintos espectáculos a partir del mismo texto: "Si tuviera dinero me gustaría hacer varias versiones de la misma obra: una antigua; otra, moderna; una, fastuosa; otra, muy simplificada" (*ib.*, 86); su conocimiento, seguramente a través del mismo Rivas Cherif –el hombre más informado entonces de los caminos de la escena europea–, de las nuevas propuestas de los maestros Gordon Graig, Reinhardt y Piscator, por ejemplo; su extremada preocupación por el ritmo de la representación y la escenografía: "El problema de la novedad del teatro está enlazado en gran parte a la plástica. La mitad del espectáculo depende del ritmo, del color, de la escenografía" (*ib.*, 194); la incorporación y presencia de la música y las canciones en sus espectáculos; y su revalorización de la expresión del cuerpo humano en escena, "la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro" (García Lorca, 582). Creo que estas manifestaciones lorquianas son suficientes para avalar el estudio de las que han sido las representaciones más relevantes de sus obras y empezar así a reconstruir la historia de los espectáculos lorquianos, muchos de los cuales, como se verá, han conseguido dar una proyección a su teatro que va más allá de lo que era la poética teatral de su autor.

En este sentido habría que distinguir entre teatralidad expresa y teatralidad posible. Así, en la obra de García Lorca se cuenta, por una parte, con una poética escénica explícita plasmada verbalmente en las entrevistas que concedió y en las acotaciones de sus textos dramáticos, y con una poética activa aplicada en su propia participación en sus estrenos, y, por otra parte, sus textos cuentan con unas posibilidades escénicas abiertas que, como se ha demostrado en la escena, van más allá de esas poéticas explícitas y activas, a las que trascienden. En otro sentido hay que distinguir también entre dos Lorcas: uno experimentador vanguardista, absolutamente crítico desde la escena y contra la escena tradicional, y otro realista de inspiración popular, cuya tradición enriquece; son dos teatros que coexisten, porque en García Lorca no se produce un proceso lineal de depuración estética desde el realismo a la vanguardia, sino simultaneidad de tentativas: "Yo comprendo todas las poéticas; podría hablar de ellas si no cambiara de opinión cada cinco minutos –dice el poeta–. No sé... Quemaré el Partenón por la noche, para empezar a levantarlo por la mañana y no terminarlo nunca". En efecto, el mismo año (1930) en que termina *El público* acaba también la primera versión de *La zapatera prodigiosa;* al año siguiente finaliza *Así que pasen cinco años* (1931), y después *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1934) y *Doña Rosita la soltera* (1935); y finalmente, del año de su muerte (1936) son *Comedia sin título* y *La casa de Bernarda Alba.*

De estas dos estéticas simultáneas en García Lorca me interesa en este momento centrarme sobre la serie virtual que forman *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, un conjunto de textos que intencionadamente van desde el realismo poético hasta el realismo más puro. Son obras que el poeta trata de afirmar en la realidad, en la vida, en la tierra española, como fuerzas inspiradoras; obras que su autor define con insistencia como realistas, al tiempo que marca el realismo de su representación. En una entrevista de 1933 Lorca declaró que *Bodas de sangre* "es la parte primera de una trilogía dramática de la tierra española" (Soria, 71); y en una manifestación posterior añade: "Amo a la tierra. Me siento ligado a ella en todas mis emociones. [...] La tierra, el campo, han hecho gran-

des cosas en mi vida. [...] De lo contrario, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*. [...] Hay en mi vida un complejo agrario, que llamarían los psicoanalistas. Sin este amor a la tierra, no hubiera podido escribir *Bodas de sangre*. Y no hubiera tampoco empezado mi obra próxima: *Yerma*" (*ib*., 162-3). Ya a propósito del estreno de la primera en Nueva York había contestado: "La versión será fidelísima... Irene Lewinson conoce España a fondo..." (*ib*., 107). Cuando se refiere a estas obras, el poeta las relaciona con su preocupación por mostrar la verdad de la tierra española, por reproducir fielmente la vida y presentarla en toda su crudeza: "el teatro ha de recoger el drama total de la vida actual" (*ib*., 194), pues "el gran público va [al teatro] a ver su vida y sus problemas", dice en un par de ocasiones. En este mismo sentido Lorca se defiende de los que afirman que estas obras están fuera de la realidad: "De la realidad son fruto las dos obras *[Bodas de sangre* y *Yerma]*. Reales son sus figuras; rigurosamente auténtico el tema de cada una de ellas... Primero notas, observaciones tomadas de la vida misma, del periódico a veces... Luego, un pensar en torno al asunto. Un pensar largo, constante, enjundioso. Y, por último, el traslado definitivo de la mente a la escena" (*ib*., 198). En otra ocasión afirma que los personajes deben llevar "un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos" (*ib*., 239).

Ahora bien hablar de realismo en lo que se refiere a *Bodas de sangre* y *Yerma* es hablar en puridad de realismo poético, un realismo voluntariamente alejado de la mímesis pura, con claras intenciones de trascender la representación plana de la vida y que en su desarrollo textual despliega unas dimensiones poéticas que cobran todo su relieve en escena con la adecuada utilización del verso, el ritmo, la música, el canto y la escenografía; así, a la pregunta de qué momento le satisface más en *Bodas de sangre*, Lorca contesta: "aquel en que intervienen la Luna y la Muerte, como elementos y símbolos de fatalidad. El realismo que preside hasta ese instante la

tragedia se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética" (*ib.*, 65). Es lo que quiso significar cuando afirmó: "yo salto de lo real a lo real simbólico" (Ucelay, 1989, 37). Sería, pues, el suyo un realismo en profundidad que se proyectaría hacia el simbolismo, al dar cabida a lo onírico, a la tragedia íntima y cotidiana, a la aplicación del principio de que "todo tipo real encarna un símbolo" (*ib.*, 37) y a ese misterio al que se refería Lorca cuando decía que "la poesía es el misterio que tienen todas las cosas" (Soria, 237), una frase que acerca sus intenciones teatrales a aquella afortunada definición que Maeterlink ofreció (y que traduzco) del simbolismo en el teatro: "un paso hacia el misterio para mirar cara a cara los terrores de la vida" (Maeterlinck, 1920, 161). Pero si bien es cierto que estas últimas palabras podrían constituirse en una buena definición de *La casa de Bernarda Alba*, en este caso hay que plantearse la cuestión de otra manera, porque esta obra es anunciada, presentada y explicada por Lorca de una forma muy distinta a las dos anteriores de la serie a la que me estoy refiriendo. No quiero entrar a hablar de los porcentajes de verdad y ficción existentes en los hechos dramatizados por Lorca en esta ocasión; algo que Gibson (1987), con la minuciosidad que lo caracteriza, ya ha dejado practicamente resuelto a favor de la segunda; pero lo que sí me interesa es recordar el punto de vista del autor del texto. Está claro que Lorca, por una parte quiere depurarse de elementos localistas y regionalistas y dar una proyección más amplia a su obra subtitulándola "drama de mujeres en los pueblos de España", pero, por otra parte, advierte en el mismo texto que sus "tres actos tienen la intención de un documental fotográfico", lo que, si bien quiere decir claramente que no *son* un documental (sólo la intención), sí es una expresa voluntad de adscribirla con rotundidad al ámbito del realismo teatral más seco, donde fotográfico significa ausencia de colorido, restricción al blanco y negro y representación no estilizada. No han quedado manifestaciones escritas del poeta en las que se refiera a esta obra, pero sí contamos con algunos testimonios coincidentes de amigos. Mucho se ha repetido, por ejemplo, lo que contó el musicólogo Adolfo Salazar de un García Lorca entusiasmado que con el manuscrito de la obra en la mano exclamaba: "¡Ni una gota de poesía!

¡Realidad! ¡Realismo puro!"; o el comentario que le oyó Manuel Altolaguirre: "He suprimido muchas cosas en esta tragedia, muchas canciones fáciles, muchos romancillos y letrillas" (Gibson, 1987, 438, 439); o el relato que Carlos Morla pone en boca de Lorca sobre la viuda tiránica y sus hijas prisioneras, espiadas por el poeta en su infierno y sepultura desde el pozo medianero entre dos casas de un pueblo de la vega de Granada (Morla, 1959, 489). Pero lo de menos es que en mayor o menor medida se puedan documentar los personajes y situaciones del texto, lo importante es que ahora Lorca no quiere hablar de poesía, lo importante es su voluntad verista, lo verdaderamente significativo es que se empeñe en reafirmar el realismo del drama, probarlo, justificarlo y aún señale las pautas para su adecuada representación. Pues bien la obra en la que busca ese realismo más puro, se nos presenta hoy como la más simbólica de la serie, la más abierta, la que ha resistido los más duros retos que se pueden proponer a un texto. Progresivamente la serie comentada se ha ido abriendo sin quererlo hacia el espacio de la experimentación e investigación escénica, porque su teatralidad, sus posibilidades escénicas, sin necesidad de tocar una palabra de estos textos, van mucho más allá del realismo poético o realismo a secas que proponen; y aún se podría decir que cuanto más se separa la representación de sus intenciones e indicaciones expresas, más se universaliza el texto. Esa es una de las grandezas del teatro de García Lorca, y esa grandeza se nos revela en la representación, en el espectáculo.

El material gráfico conocido y los testimonios de testigos y protagonistas de las representaciones de obras de García Lorca en vida del poeta (sobre los montajes hechos en vida de Lorca cfr. Hernández, 1979; Gibson, 1985; Martín, 1985; Fernández Cifuentes, 1986; Gibson, 1987; Vilches/Dougherty, 1992a) nos permiten sacar la conclusión de que la estética teatral aplicada a las mejores escenificaciones de *Bodas de sangre* y *Yerma* responde a esos principios del realismo poético, donde a los actores se les dirigía hacia una interpretación realista al par que se les rodeaba de toda una serie de elementos que aportaban la orientación poética a los espectáculos: utilización selectiva del verso, música, canciones, bailes, color del vestuario, escenografía. Teniendo en cuenta la par-

ticipación de Cipriano Rivas Cherif en esos estrenos o reestrenos, así como sus ideas sobre "cómo hacer teatro" (1991), pienso que su aportación debió ser decisiva por cuanto que su concepción escénica coincide con la forma en que se llevó a cabo la puesta en escena de estas obras; así en efecto Rivas, por una parte, exigía que el actor se identificase con su personaje encarnando en su trabajo el "ejemplo vivo de la verdad" e inspirándose en la "escuela de la vida", considerada ésta como el verdadero lugar de aprendizaje del intérprete, y, por otra parte, defendía la presencia de todos esos elementos a los que nos acabamos de referir, y en concreto un tipo de escenografía que, si bien para los interiores se mantenía en el ámbito de la reproducción verista, en exteriores y paisajes se regía por los principios de una estilización que reducía el decorado a sus términos esenciales, llegando a utilizar, como en el caso de *Yerma*, los telones pintados de Fontanals con claras intenciones irrealistas de ambientación poética e ilustración artística, con lo que quería que el espectáculo estableciese distancias de las puras pretensiones de representación de la realidad. De todas maneras lo que sí me parece claro es que la forma realista y a la vez poética de representar estos textos de Lorca, siempre de acuerdo con las indicaciones e intenciones del autor, no dejaba de mantener una relación más que evidente con las formas populares de nuestro teatro clásico, con las formas estilizadas del folklore y con la cercana tradición de la tragedia rural, todo lo cual daba a estos espectáculos una caracterización precisa en su tiempo y muy localizada en el espacio (España, Andalucía), un sello inconfundible y revelador que se identificaba facilmente con la "tierra española", a la que se refería Lorca en sus manifestaciones.

Pues bien, ese fue el modelo sobre el que se montaron las primeras reposiciones de estas dos obras, llevadas a cabo en España después de la guerra civil, ya en los años sesenta. Así ocurrió, por ejemplo, con la de *Bodas de sangre* que dirigió José Tamayo en octubre de 1962 en el Teatro Bellas Artes de Madrid, para la que José Caballero diseñó una escenografía de síntesis entre el realismo y la abstracción sobre el planteamiento general realista de un espectáculo de frecuente sobreactuación actoral, reforzada por la elec-

ción de una de las intérpretes más significadas de la canción española para el papel de la Novia: Paquita Rico. Pero el modelo inmediato de estas *Bodas de sangre* fue sin duda la *Yerma* de Luis Escobar, que, presentada con gran éxito en el Festival de Spoleto, se estrenó en octubre de 1961 en el Teatro Eslava de Madrid con Aurora Bautista en el papel protagonista y con escenografía, también entre abstracta y realista, de José Caballero, precedente directo de la de *Bodas de sangre*, compuesta de grandes paneles de colores muy contrastados de simbolismo fácil (rojos, negros, blancos) y de líneas violentas y quebradas (rectas y ángulos cerrados). Era un espectáculo brillante de reconocimiento de lo consabido español: popularismo, folklore, colorido, violencia, junto a una cierta retórica declamatoria muy persuasiva. Era un espectáculo que respondía bastante bien a los principios lorquianos del realismo poético y a la representación viva de lo hispánico.

Fue diez años después cuando tuvo lugar el montaje más arriesgado de *Yerma*, que descubrió todo un mundo de nuevas posibilidades para el teatro lorquiano y que abrió el texto hacia un territorio situado más allá de sus intenciones y pautas precisas. El acontecimiento empezó a finales de noviembre de 1971 en el Teatro de la Comedia, con la dirección de Víctor García y la interpretación de Nuria Espert; un montaje que se paseó triunfalmente por medio mundo y que fue repuesto con el mismo éxito quince años después, en 1986. El impacto sobre el espectador se producía desde el mismo momento en que entraba a la sala y se encontraba con aquella gran maquinaria ideada por Fabiá Puigserver ; ésta consistía en una gran lona negra hexagonal montada sobre una estructura metálica (al modo de una gigantesca cama elástica), que, saliendo del escenario como una enorme lengua burlona, ocupaba una parte del patio de butacas y a la que un complejo sistema de muelles, poleas y cables dotaba de elasticidad, movilidad y formas cambiantes: a ratos se presentaba flexible, a ratos tensa, siempre adaptable a los cuerpos frente a la dureza y rigidez del escenario tradicional, y a la vez era plataforma de la inseguridad y contingencia, que exigía a los actores un esfuerzo físico no menor que el psíquico. No había decorados realistas, ni trajes de época ni de región; era un espacio escéni-

co insólito y de formas oníricas que, transformándose a la vista del espectador, podía hacer las funciones de casa, barranco, prado, arroyo, cueva y el lugar de la romería, en el que finalmente el Macho, desnudo y colgado de la lona, fundía su figura orgiástica con la de un Cristo agonizante. El escenario, desnudo de elementos, había cobrado relieve, se había vuelto expresivo, hablaba por sí mismo, se movía, estaba vivo, era un personaje más de la representación, exactamente lo que había soñado Edward Gordon Craig con *The Steps* (1905). Finalmente la vieja retórica actoral se veía desplazada por una Nuria Espert que rebajando el tono hasta lo conversacional, desteatralizaba el verbo con una voz de muchísimos matices: dulce, cálida, expresiva, intensa y contenida. Así, pues, el texto de Lorca era proyectado, más allá de sus referencias, su tipismo, su época y su localización, desde la tragedia, en buena parte arqueológica, de una mujer estéril hacia la concepción más general de un poema dramático y simbólico sobre la esterilidad de una sociedad.

A partir de aquí *Yerma* quedó abierta a la imaginación de los directores más creativos. Cito sólo tres ejemplos: Ricardo Salvat en el Festival de Sitges de 1980 (el mismo en el que la cubana Berta Martínez presentó una *Bodas de sangre* calificada de brechtiana) la construyó con el Teatron Kaissarianis como una tragedia griega en relación con los ritos mediterráneos de la fecundación. Roberto Blanco en el Festival de La Habana de ese mismo año hizo de *Yerma* una síntesis de danza, interpretación y música, proyectando sobre ella lo que algunos llamaron "el camino de Africa" con la utilización de rituales negros, afrocubanos y orgiásticos. En 1991, dentro del Festival de Teatro de Motril, Francisco Ortuño y Faouzi Ben Saidi presentaron una *Yerma* en árabe clásico, montada con un grupo de alumnos del Instituto Superior de Arte Dramático de Rabat, que en un escenario lleno de objetos pero completamente desnudo de escenografías lo confió casi todo a la plasticidad y expresividad de los cuerpos, lo que dio como resultado un magnífico espectáculo donde, respetando absolutamente el texto lorquiano, se fundía el teatro-danza europeo y la tradición de la danza oriental con elementos vivos de las culturas magrebíes y mediterráneas.

Pero el caso de *La casa de Bernarda Alba* es más espectacular si cabe porque aquí las sujeciones escénicas son indudablemente mayores. Como se sabe la obra fue estrenada en marzo de 1945, en el Teatro Avenida de Buenos Aires, por Margarita Xirgu, que era la actriz preferida de Lorca y en la que el poeta había estado pensando desde que empezó a escribirla. Por lo que sabemos, la escenificación se atuvo estrictamente a las coordenadas realistas indicadas por el autor en su texto, tanto en la interpretación de los actores como en la ambientación escénica diseñada por Ontañón, que, junto con Fontanals, había sido ya el escenógrafo de *Bodas de sangre* en su estreno madrileño. Santiago Ontañón relató a Antonina Rodrigo (1994, 469) los problemas que tuvo para plasmar con perspectiva realista el espacio del segundo acto de *La casa de Bernarda Alba*, cuyos tres decorados respondieron absolutamente a las indicaciones del texto hasta en sus mínimos detalles (puertas en arco, cortinas con madroños, cuadros mitológicos con "ninfas y reyes de leyenda", etc.), teniendo siempre como referencia –dice Ontañón– una "Andalucía imaginada". Por cierto, la crónica teatral del estreno, aparecida en el diario *La Nación* apunta una interesante observación a propósito de la luminosidad del espectáculo: "Los decorados de Santiago Ontañón, muy claros y con luz muy blanca, menos el último, parecían desentonar con la lóbrega vida de esta casa y de estas almas, pero así lo indican las acotaciones, y así lo habrá querido el poeta, en busca de mayor contraste" (*ib.*, 470).

He querido recoger este último testimonio porque precisamente en el estreno comercial en España de *La casa de Bernarda Alba*, en enero de 1964 (sobre el verdadero estreno, casi clandestino y en sesión única, en marzo de 1950 por "La Carátula", cfr. De Quinto, 1986), la utilización de la luz en los dos primeros actos se distanció de esa luminosidad aludida por el cronista argentino a través de una iluminación estática que servía lo mínimo para ver y que daba una sensación continua de oscuridad. La responsabilidad de este estreno correspondió a la Compañía de Maritza Caballero, que propuso la dirección a Juan Antonio Bardem "con la certeza de que él *visualizaría* el fotográfico drama de Lorca" (Caballero, 1963, 7), los decorados al pintor Antonio Saura y el papel protagonista a

Cándida Losada, que bordó en matizaciones realistas el personaje: "fría, astuta, inteligente, despótica al mismo tiempo que refinada", en palabras de Ricardo Domenech con las que coincido (Caballero, 1963, 16) . En este montaje se había eliminado todo lo accesorio con una intención general de realismo estilizado en el que habían desaparecido puertas de cuarterones, cortinas de madroños, cuadros, acumulación realista de muebles (sólo alacena, espejo y mesa respectivamente para cada uno de los actos, con las imprescindibles sillas de anea), y además ahí estaban unos muros blancos, desnudos, gruesos y altos, como enterrando en un pozo a estas mujeres sin escapatoria, aisladas del mundo exterior, en una concentración del espacio sólo abierto por los huecos indispensables, muy alargados, de entrada y salida a escena. El tratamiento de depuración que dio el figurinista Carlos Viudes al vestuario, apuntaba en el mismo sentido: evitar referencias temporales, localistas, folklóricas sin perder el tono declaradamente realista.

Una vuelta a los orígenes del drama y a un realismo sin estilizaciones significó diez años después, en noviembre de 1984, la puesta de escena de José Carlos Plaza en el Teatro Español, con Berta Riaza haciendo de Bernarda. Este es uno de esos espectáculos que puede ser definido como ejemplo perfecto de naturalismo puro, y que en esa línea dio la versión de tragicomedia cotidiana que, alejada en su totalidad de cualquier referencia a la España negra, aliviaba con equilibrio las situaciones dramáticas más tensas abriendo un portillo a la comicidad, lo que inevitablemente desembocaba en un desinflamiento de la tensión que en las otras versiones se ha procurado sea creciente en el espectador. Este montaje minuciosamente construído, como sólo lo podía hacer un director como Plaza, era el resultado de un estudio detenido y profundo de la sociología y psicología de cada uno de los personajes en relación con el conjunto y con la vida andaluza del periodo de entreguerras, la época natural de la obra, como natural era revelar no sólo el evidente lado trágico sino también el posible lado cómico del texto, con lo que se pretendía conseguir un espectáculo tan real como la vida misma, según los principios, como ya he dicho, del naturalismo más puro y brillante. En este sentido Bernarda era presentada no

como un ser de una pieza sino como personaje complejo, que bajo la apariencia de verdugo descubría su papel de víctima, algo en lo que también indagó con acierto Pedro Alvarez Osorio en la puesta en escena que dirigió para el Centro Andaluz de Teatro en 1992, donde se hacía sentir que el verdadero poder era ejercido en ausencia por el hombre más allá de la escena. El precioso espacio escénico del montaje de Plaza, debido a Andrea D´Odorico, reproducía con precisión arquitectónica y suavidad de colores el interior completísimo y luminoso de una casa tradicional de la clase acomodada rural. El vestuario de Pedro Moreno, por su parte, respondía escrupulosamente a los principios del más primigenio y estricto naturalismo teatral en cuanto que, por ejemplo, quiso que los vestidos de luto de las hijas de Bernarda no estuvieran hechos con tela negra sino con telas de colores teñidas de negro para reproducir con exactitud lo que había sido una costumbre auténtica y generalizada.

Pero entre estas dos versiones del realismo escénico, tan distanciadas estéticamente, estrenó Angel Facio su puesta en escena de *La casa de Bernarda Alba,* primero (1972) en Portugal con el Teatro Experimental de Oporto, al que se le permitieron dos representaciones en España (Salamanca y Valladolid), y años después con reparto español en el Teatro Eslava de Madrid (septiembre de 1976). Aquí se presentaban importantísimas novedades que situaban la obra de Lorca en un ámbito muy distinto: el ámbito del expresionismo; ya Domenech había entrevisto la cuestión en 1964: "De muchas maneras puede montarse *La casa de Bernarda Alba* –por ejemplo, estilizando sus valores poéticos o bien haciendo más patentes unas ciertas cualidades expresionistas" (Caballero, 1963, 16). Como siguiendo la incitación de la *nouvelle critique* francesa en lo referente a la defensa y legitimidad de la interpretación abierta pero rigurosa de los textos, Facio se propuso hacer una lectura freudomarxista del texto teatral de Lorca, a la luz de los escritos de Wilhelm Reich. El resultado escénico fue un espectáculo fascinante sobre la libertad y la opresión en el que todo se hacía girar alrededor de un eje: el ejercicio violento de la represión sexual entendida como origen y fin primero de toda represión, ejecutada en este caso desde distintas instancias dentro del seno familiar por un poder

ciego pero real (social, religioso, ideológico); la agente de este poder, situado más allá de la escena, con el que no se puede discutir y que tiene carácter absoluto, estaba representado por una Bernarda Alba que no es madre, ni siquiera sólo mujer, sino una especie de animal asexuado, monolítico, rígido, inflexible, implacable, destructivo y constante; así mismo se subraya en escena que la verdadera antagonista de ese mundo de dominio, la única que de verdad lo pone en entredicho no es Adela, la más pequeña de las hijas, sino María Josefa, la loca madre de Bernarda. Esta concepción del personaje de Bernarda es la que justifica la elección de un actor para encarnarla (Julio Cardoso en Portugal e Ismael Merlo en España) con el rostro maquillado como máscara, con toca de monja y sayal negro, con su envergadura, sin disimular ni su voz de hombre ni sus brazos velludos y permaneciendo siempre en escena, adorado y vigilante en una hornacina cuando el texto indica su salida. No era menos sorprendente el espacio escénico de José Rodrígues, que convirtió el escenario a la italiana en una caja completamente cubierta y acolchada de goma espuma blanca y luminosa, sujeta por un entramado de sogas y cuerdas, metáfora de un ámbito que era casa, celda carcelaria, tumba o gran útero, que engulle o vomita a los personajes, que se arrastran, se deslizan en un silencio de desplazamientos que contrasta con la violencia expresiva de los cuerpos y las palabras. Angel Facio actuó como un crítico de interpretación que aplicaba una lente de muchos aumentos a algo que, estando en el texto de Lorca, esperaba un adecuado subrayado escénico; un crítico de interpretación que, por ejemplo, convierte en símbolo escénico visible y expresivo a un objeto que en el texto no aparece a la vista del público, la soga de la ahorcada, esa soga permanente con la que Bernarda tiene atadas a sus hijas y a las paredes de su casa. Muy atrás ha quedado aquel realismo que reivindicaba el autor para esta obra y que muchos críticos, demasiados, seguían reivindicando contra Facio con una indignación que negaba al texto sus mejores posibilidades. Pero el éxito de público fue muy importante con las dos compañías: Portugal, España, Italia, Yugoslavia. Los datos referentes a Madrid, que he conseguido reunir, son muy elocuentes: cinco meses de permanencia en cartel a dos funciones

diarias, 308 representaciones, un total de 74.522 espectadores y una recaudación media diaria de 169.366 pesetas.

Con esta puesta en escena se había demostrado que este texto de Lorca podía convertirse también en un reto para la imaginación escénica. Así, en 1986, diez años después del montaje de Facio y dos después del de Plaza, Alfonso Zurro con el grupo "La Jácara" de Sevilla se atrevió, también con bastante rigor y éxito, a someter el texto de Lorca a una nueva vuelta de tuerca. A semejanza del procedimiento utilizado por Peter Weiss en su *Marat/Sade*, obra emblemática de los sesenta y hoy ya un clásico contemporáneo, nueve reclusos, encerrados entre rejas y constantemente vigilados por sus guardianes, montan ante el público *La casa de Bernarda Alba* dentro de un plan de reinserción social del Ministerio de Justicia. Otra vez la forma de representación del texto lorquiano le da una dimensión nueva, inusitada, insólita, que lo despega del realismo rural de origen y de las represiones femeninas para transformar los sentidos del texto en un discurso cada vez más universal sobre el poder, la autoridad, la represión, la libertad y el hombre; paradógicamente ahora la cárcel no es el resultado de una metáfora, sino una realidad vivida, visible y palpable (para la relación de estos cinco montajes con el contexto político cfr. Monleón, 1986).

Aún podía hablar de la propuesta escénica que presentó el año pasado (1995) Gustavo Cañas, llevada a cabo con "Teatro La Liorna", un grupo entusiasta de jóvenes universitarios granadinos que han tenido la suerte de empezar a formarse con este interesante director colombiano. Sólo quiero señalar una cuestión de este montaje: la rotación de papeles, que son interpretados por distintos actores o actrices en cada uno de los tres actos. Era un nuevo reto, parecía dificil que funcionara, pero funcionó, y las sugestiones que el espectador recibía según quién representaba a quién, enriquecían de novedad distanciadora el texto de Lorca.

Definitivamente la universalidad y la fuerza del teatro de Federico García Lorca se prueba en la representación, en la escena, en el encuentro de sus textos con los otros signos; la representación lo abre al mundo. La pura lectura del texto y la poética concreta que propone, lo limita a una lectura cerrada, localizada en el tiempo y

en el espacio; su universalidad la adquiere cuando se le obliga a salir de sí mismo, de sus propias limitaciones textuales de orientación realista; de esta manera obras de precisa identidad, de referentes claros, se convierten en universales, admiten distintas estéticas, resisten distintos lenguajes escénicos, es más, los incita. Monleón lo dijo a propósito de la *Yerma* de Víctor García: "Los directores que buscan textos que permitan superar las convenciones del falso realismo escénico, han recurrido muchas veces a Lorca como soporte de las nuevas poéticas" (Monleón, 1971, 15).

Probablemente el gran futuro de la obra dramática de García Lorca va a estar en sus textos de vanguardia, pero la escena ha demostrado que hasta sus obras de intención más realista han admitido ser convertidas también en espectáculos de auténtica vanguardia. Así, el menosprecio de este Lorca realista que algunos se atreven a plantear en beneficio del Lorca vanguardista, sólo es fruto del desconocimiento del juego que aquel puede seguir dando en el escenario; en este sentido me atrevo a afirmar que si no fuera por la valentía de los directores teatrales sus obras más realistas estarían en buena parte periclitadas para la escena.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA Y REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMORÓS, Andrés (1992): "Problemas para el estudio del teatro español del siglo XX". En: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, coordinación y edición, Dru Dougherty y María Francisca Vilchez de Frutos, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, Madrid, pp. 19-22.

BARDEM, Juan Antonio (1964): "Observaciones y notas de dirección". En: Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, Aymá, Barcelona.

CABALLERO, Maritza, *et al.* (1964): "Lorca y *La casa de Bernarda Alba*", *Primer Acto,* Madrid, (1963), 50, pp. 7-16.

DE QUINTO, José María (1986): "Sobre el verdadero estreno en España de *La casa de Bernarda Alba*", *Ínsula*, Madrid, 476-77, pp. 8 y 26.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1986): "García Lorca y el éxito: el caso de *Bodas de sangre*". En: *Lecciones sobre Federico García Lorca,* edición de Andrés Soria Olmedo, Comisión Nacional del Cincuentenario, Granada 1986, pp. 79-98.

GARCÍA LORCA, Federico (1986): *Obras completas*, Aguilar, Madrid, t. III.

GIBSON, Ian (1985): "En torno al primer estreno de Lorca (*El maleficio de la mariposa*)". En: Ricardo Domenech (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca,* Cátedra, Madrid, pp. 57-75.

GIBSON, Ian (1987): *Federico García Lorca*, Grijalbo. Barcelona, 2 vols.

HERNÁNDEZ, Mario (1979): "Cronología y estreno de *Yerma*, poema trágico de García Lorca", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* Madrid, (abril-junio,) 2, pp. 289-315.

MAETERLINCK, Maurice (1920): *Le trésor des humbles*, Mercure de France, París.

MARTÍN, Eutimio (1985): "*Yerma* o la imperfecta casada". En: Ricardo Domenech (ed.), *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca,* Cátedra, Madrid, pp. 93-121.

MEDINA, Miguel A. (1976): "A pesar de los pesares: *La casa de Bernarda Alba*", *Reseña*, Madrid, 99, pp. 16-17.

MONLEÓN, José (1971): "Estreno, reposición y, en medio, la muerte". En: Federico García Lorca, *Bodas de sangre*; Introducción de..., Aymá, Barcelona, pp. 51-63.

MONLEÓN, José (1971): "Con Víctor García y Nuria Espert", *Primer Acto*, Madrid, 137, pp. 14-21.

MONLEÓN, José (1986): "Cinco imágenes de la historia política española a través de otros tantos montajes de *La casa de Bernarda Alba*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 433-34 (Homenaje a García Lorca), vol. I, pp. 371-83.

MORLA, Carlos (1959): *En España con Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid.

OLIVA, César (1992): "Federico, poeta y director". En: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*; coordinación y edición, Dru Dougherty y María Francisca Vilchez de Frutos, CSIC, Fundación Federico García Lorca, Tabacalera, Madrid, pp. 147-9.

ORTEGA Y GASSET, José [1946]: *Idea del teatro*, Revista de Occidente, Madrid, 1958.

PÉREZ COTERILLO, Moisés (1973): "Estreno de *La casa de Bernarda Alba* en España: Entrevista con Angel Facio", *Primer Acto,* Madrid, 152, pp. 13-6.

RODRIGO, Antonina (1994): *Margarita Xirgu*; Prólogo de Ricard Salvat, Círculo de Lectores, Barcelona.

RIVAS CHERIF, Cipriano de (1991): *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español,* Pretextos, Valencia.

SAÉNZ DE LA CALZADA, Luis (1976): *"La Barraca" teatro universitario*, Revista de Occidente. Madrid.

SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (1992): "La poética del silencio", *Teatro. Revista de Estudios teatrales,* Univ. Alcalá de Henares, 1, pp. 75-86.

SORIA OLMEDO, Andrés (1989): *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*; selección, introducción y notas de..., Aguilar, Madrid.

UCELAY, Margarita (1986): "Federico García Lorca y el Club Teatral Anfistora: El dramaturgo como director de escena". En: *Lecciones sobre Federico García Lorca,* edición de Andrés Soria Olmedo, Diputación Provincial, Granada, 1986, pp. 49-64.

UCELAY, Margarita (1989): "La problemática teatral: testimonios directos de Federico García Lorca", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca,* Madrid, (1989, diciembre) 6, pp. 27-58.

VV. AA. (1984): *"La casa de Bernarda Alba", de Federico García Lorca,* Los libros del Teatro Español. Madrid.

VÍLCHEZ DE FRUTOS, María Francisca, y DOUGHERTY, Dru (1992): "Federico García Lorca como director de escena". En: *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939),* coordinación y edición, Dru Dougherty y María Francisca Vilchez de Frutos, CSIC / Fundación Federico García Lorca / Tabacalera, Madrid, pp. 241-51.

VÍLCHEZ DE FRUTOS, María Francisca, y DOUGHERTY, Dru (1992a): *Los estrenos teatrales de Federico García Lorca (1920-1945),* Tabapress, Fundación Federico García Lorca, Madrid.

LAS RELACIONES FAMILIARES Y EL COMPÁS DEL VALS: DOS FACETAS DESAPERCIBIDAS DE *DOÑA ROSITA LA SOLTERA*

Andrew A. Anderson
(Universidad de Michigan)

Doña Rosita la soltera se ha estudiado desde varias perspectivas y con distintos énfasis, entre ellos las influencias literarias y el entroncamiento con la tradición, el simbolismo y el tema del tiempo, la representación de una sociedad en decadencia y la posición circunscrita de la mujer, el concepto y fenómeno de lo cursi y el ambiente granadino finisecular. Aquí quisiera hacer hincapié en dos facetas de la obra que han pasado desapercibidas o, por lo menos, infravalorizadas en su comentario crítico.

Vamos a empezar con los nombres de los personajes que, como en todas las obras teatrales de Lorca, merecen nuestra atención detenida. El Tío, la Tía y el Sobrino[1] nos recuerdan la importancia de las relaciones familiares que también se observa en *Bodas de sangre*, mientras que la misma Rosita, quien es a la vez sobrina y prima, y cuyo nombre lleva además una fuerte carga simbólica, podría compararse con Leonardo, quien desempeña diversos papeles simultáneamente, como ex-novio, amante y marido, y ha recibido un nombre igualmente polisémico.

1. Así se llama en la lista de personajes y en la escena con la Tía en el Acto I; al final de este acto, cuando se despide de Rosita, figura como Primo.

La situación familiar de Rosita es, aparentemente, clara y sencilla: es huérfana, y por ende vive con sus tíos. Pero si nos ponemos a indagar un poco más, y si seguimos ciertos rastros textuales, la situación tiende a enmarañarse. ¿Cómo y cuándo murieron ambos padres de Rosita?; ¿era su padre o su madre hermano o hermana del Tío o de la Tía?; ¿cuáles son, exactamente, los vínculos sanguíneos que hacen a Rosita prima del Sobrino?; ¿por qué vive la familia del Sobrino en el extranjero y él no?

Aunque Lorca no nos ofrece la respuesta a todas estas dudas, no obstante bosqueja, entre referencias explícitas e insinuaciones veladas, una historia familiar bastante detallada. Repasaremos rápidamente algunas de las citas pertinentes, donde podemos apreciar la destreza del autor en la manera de que integra los elementos imprescindibles de la exposición en el despliegue de la acción del drama. Primero descubrimos que Rosita es huérfana: «TÍA. Claro es que nunca me ha gustado contradecirla, porque ¿quién apena a una criatura que no tiene padres?» (p. 73), y luego que sus padres están muertos desde hace mucho tiempo: «TÍA. Rosita se crió conmigo...» (p. 80).[2] Por consiguiente, Rosita vive con sus tíos, quienes deben de ser sus tutores: «AMA. Ni padre, ni madre, ni perrito que le ladre, pero tiene un tío y una tía que valen un tesoro» (p. 74), y, evidentemente, la Tía de Rosita tiene una gran devoción por ella: «AMA. Usted le ha sacrificado su vida» (p. 113).

En cuanto a Rosita, primero nos enteramos de que tiene novio: «ROSITA (*Asomando la cabeza.*). Voy con las manolas. / AMA. Y con el novio» (p. 79), y luego que ella y su novio son primos: «AMA. No sé quién me gusta más, si el novio o ella. [...] Un par de primos para ponerlos en un vasar de azúcar» (pp. 79-80). A continuación aprendemos que Rosita y su novio/primo son hijos de hermanos de la Tía: «TÍA. A los dos los quiero como sobrinos» (p. 80), afirmación a la cual contesta el Ama con una frase enigmática:

2. Todas las citas de la obra provienen de la edición preparada por Luis Martínez Cuitiño, colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1992. Cuando recibe la noticia de la partida del Sobrino, exclama el Ama: «Otra vez vienen los llantos a esta casa» (p. 86), posible referencia a la muerte de los padres de Rosita.

«Uno por la manta de arriba y otro por la manta de abajo» (p. 80). Gracias a Isabel García Lorca, la hermana del poeta, quien amablemente nos ha explicado el giro idiomático, sabemos que esto quiere decir que uno de los sobrinos es vástago de un hermano de la Tía («la manta de arriba») y el otro de una hermana de la Tía («la manta de abajo»). Esta duda se resuelve unas páginas más tarde, cuando la Tía reprende al Sobrino: «Piensa que tu padre es hermano mío» (p. 84); Rosita es, entonces, hija de una hermana de su Tía.

La familia de la Tía es, en efecto, bastante extensa. Ella tenía otro hermano, aparte del padre del Sobrino, quien, en la época que corresponde al Acto III, es decir los años justo antes de la Primera Guerra Mundial, ya es difunto: «TÍA. Mi hermano, que en gloria esté, era farmacéutico» (p. 164). También tenía otra hermana, aparte de la madre de Rosita: dice ésta a su Tía: «Ya sé que se está usted acordando de su hermana la solterona... solterona como yo. Era agria y odiaba a los niños y a toda la que se ponía un traje nuevo...» (p. 177). Otra pariente de la familia es la «prima Esperanza», prima de la Tía (p. 170), cuyo nombre tiene, acaso, tintes simbólicos. Sobre los varones de la familia de la Tía hace el Ama estas observaciones generales y algo impertinentes: «En la familia de ustedes no hay hombres guapos»; «Son todos bajos y un poquito caídos de hombros» (p. 109).[3]

En cuanto al Sobrino, primo y novio de Rosita, descubrimos que sus padres viven en la Argentina, y el día en que transcurre el Acto I él acaba de recibir una carta en que escriben que debe abandonar Granada e irse para vivir con ellos: «TÍA. Ya sabía que más tarde o más temprano te tendrías que marchar con tus padres. ¡Y que es ahí al lado! Cuarenta días de viaje hacen falta para llegar a Tucumán» (p. 83). Además «Son muchas leguas de hacienda y tu padre está

3. Estos comentarios críticos podrían recordarnos la caracterización positiva, hecha por la Criada, de los varones de la familia del Novio, que encontramos en el Acto II de *Bodas de sangre*. Más tarde en *Doña Rosita la soltera*, al descubrir el engaño del Sobrino, la Tía asevera que «no es de mi familia ni merece ser de mi familia» y expresa su deseo «que pagara con sangre lo que sangre ha costado, aunque toda sea sangre mía» (p. 154).

viejo» (p. 83). Cuando el Sobrino, bastante desanimado, propone dos posibles «soluciones» al apuro en que se encuentra –o quedarse en España, o casarse rápidamente con Rosita y llevarla con él a la Argentina (pp. 83-84)–, su Tía reacciona violentamente. Si unos minutos antes ella le aseguraba al Ama que «a los dos los quiero como sobrinos» (p. 80), ahora le recrimina a él por haber entrado en relaciones con Rosita, se reprocha a sí misma que lo haya permitido, y rechaza contundentemente los «remedios» presentados por el Sobrino: «¡Quedarte! ¡Quedarte! Tu deber es irte» (p. 83); «¿Casarte? ¿Estás loco? Cuando tengas tu porvenir hecho. Y llevarte a Rosita, ¿no? Tendrías que saltar por encima de mí y de tu tío» (p. 84).

Quizás nos sorprenda la actitud de la Tía, de repente tan empeñada en impedir el lazo. ¿Cuáles podrían ser los motivos de su oposición absoluta, ya que, como sabemos, el futuro suegro de Rosita sería nada menos que otro tío suyo? ¿Tendría miedo de quedarse sin gente joven en la casa? Otra respuesta parece ofrecerse, si sólo veladamente, en el próximo intercambio entre ellos, el cual, curiosamente, no ha merecido ninguna atención crítica. Cuando el Sobrino afirma que volverá pronto, la Tía reacciona amargamente:

> TÍA. Si antes no pegas la hebra con una tucumana. La lengua se me debió pegar en el cielo de la boca antes de consentir tu noviazgo; porque mi niña se queda sola en estas cuatro paredes, y tú te vas libre por el mar, por aquellos ríos, por aquellos bosques de toronjas, y mi niña aquí, un día igual a otro, y tú allí: el caballo y la escopeta para tirar al faisán (pp. 84-85).

Ante este ataque frontal, el Sobrino no puede contenerse, y contesta con igual acritud:

> SOBRINO. No hay motivo para que me hable usted de esa manera. Yo di mi palabra y la cumpliré. Por cumplir su palabra está mi padre en América y usted sabe...

TÍA. (Suave.) Calla.

SOBRINO: Callo. Pero no confunda usted el respeto con la falta de vergüenza (p. 85).

Caben varias preguntas. ¿Por qué tuvo que dar su palabra el padre del Sobrino?, ¿a quién dio su palabra?, ¿por qué consistía esta promesa en que se fuera a América?, ¿qué puede haber ocurrido que haría forzosa esta emigración involuntaria? Lorca no nos ofrece ninguna pista, pero no es difícil sospechar que esto tenga algo que ver con la resistencia de la Tía a que Rosita se case y vaya a Argentina: de hecho, los puntos suspensivos y la necesidad de callarse sugieren que se trata de algún secreto familiar, oscuro y probablemente vergonzoso, que nunca debe nombrarse, incluso entre parientes cercanos.

Otras dudas, menores, surgen a la zaga de este misterio principal: ¿por qué, en el curso de quince años –el lapso de tiempo entre los Actos I y II (pp. 107, 134)–, no se le presenta al Sobrino la oportunidad de volver ni una sola vez?; ¿le obligaba su padre a quedarse a su lado durante todo este tiempo o es que, estando tan lejos, se le esfumó rápidamente su cariño por Rosita? Luego, ¿exactamente por qué aguarda el Sobrino estos quince años antes de proponer la boda por poderes? Descubrimos en el Acto III que se casó con una mujer argentina sólo dos años después de hacer esta propuesta;[4] si ya tenía una novia en Argentina en el momento de mandar la carta, ¿por qué dar esperanzas falsas a Rosita?, y si proponía el matrimonio en serio, ¿por qué no celebrarlo pronto? ¿Culpabilidad?, ¿indecisión?, ¿mala fe?, ¿debilidad?, ¿cobardía?, ¿vergüenza?, ¿interés personal? Mientras el Ama echa la culpa en su avaricia –«Allí encontró la rica que iba buscando y se casó» (p. 155)– y la Tía achaca el engaño a la «falsedad del corazón» del Sobrino (p. 154), otra vez parece que el turbio caso tuviera algo que ver con sus relaciones con su padre:

4. El lapso de tiempo entre los Actos II y III es diez años (p. 151), y el Sobrino y su esposa argentina llevaban ocho años casados cuando finalmente se comunicó la noticia a Granada, sólo un mes antes del día en que transcurre el Acto III (p. 155).

TÍA. Ocho años lleva de matrimonio, y hasta el mes pasado no me escribió el canalla la verdad. Yo notaba algo en las cartas; los poderes que no venían, un aire dudoso..., no se atrevía, pero al fin lo hizo. ¡Claro que después que su padre murió! (p. 155)[5].

En efecto, cuando sus padres emigraron a la Argentina, ¿por qué se quedó él en Granada para ser, como le llama su Tía, «un paseante de los jardinillos» (p. 84)?; ¿para poder recibir una educación española, o porque el traslado se efectuara bajo circunstancias difíciles, penosas o improvisadas? ¿Tiene miedo de su padre?, como podría sugerir el hecho que sólo se atreve a comunicar la noticia después de la muerte de éste, o ¿tiene un sentido perverso del honor familiar? ¿Podría haberse casado en secreto? Esto parece muy poco probable, pero si, por otro lado, sus padres sabían que se había casado, ¿por qué no se encargaron ellos de comunicar la noticia inmediatamente a su hermana (la Tía) y su sobrina (Rosita)?

Las preguntas se multiplican, y se nota la diferencia con las otras obras teatrales contemporáneas de Lorca –*Bodas de sangre*, *Yerma*, *La casa de Bernarda Alba*–, donde el texto nos brinda una gama algo más completa de antecedentes argumentales. Pero aquí se nos ofrecen sólo algunos datos muy concretos –sobre todo, y no es ninguna casualidad, con referencia al paso del tiempo–, y se nos niegan otros muchos, velados, callados, elididos. El efecto resultante es que nos quedamos con una sensación de profunda indeterminación que nunca se resolverá, puesto que tenemos que leer el texto en sus propios términos y no especular demasiado fuera del espacio textual. Pero aquí, y contra lo que opinarían, quizás, algunos críticos lorquianos, esta indeterminación no es reflejo, creo, de la calidad inaprensible del mundo moderno o posmoderno y del fra-

5. Cuando Rosita se desahoga con la Tía en el Acto III, aprendemos que aquélla sabía la verdad desde hacía mucho tiempo, gracias, como dice con ironía cáustica, a «un alma caritativa» (p. 173), pero esto no afecta las cavilaciones aquí sobre la motivación del Sobrino.

caso inevitable de cualquier acercamiento a la realidad, sino que entronca, más bien, con unos de los temas básicos de la obra. Esta familia tiene una historia más complicada y turbia de lo que parece, pero esta historia se mantiene, por la mayor parte, amordazada, secreta, bajo la superficie. Lo mismo se podría decir de la vida emocional de Rosita, quien sólo en un parlamento, en medio del Acto III, abre su corazón y revela la profundidad –y complejidad– de sus emociones.[6] La historia familiar reprimida es sólo una faceta de la represión –en gran parte auto-represión– que parece ejercerse en todos los aspectos de esta vida granadina, burguesa, de fines y principios de siglo.

Además, el misterioso episodio protagonizado por el padre del Sobrino también puede interpretarse como la manifestación previa de un destino cíclico, de una repetición casi biológica –«de tal palo, tal astilla»–, donde la falta del Sobrino en su cruel trato de Rosita viene a confirmar la sospecha, o, incluso, la prefiguración, de una fatalidad familiar. Recuérdense las palabras del Ama sobre el aspecto físico de todos los hombres de esta familia.

Ahora bien, entre estos indicios del peso de las generaciones, esas insinuaciones de oscuros secretos familiares, y la localización de la acción en una pequeña y cerrada ciudad de provincias, no es un gran salto de *Doña Rosita la soltera* al Ibsen de *Una casa de muñeca* y *Espectros*. Unos detalles parecen confirmar la conexión: la tarantela de Popper que menciona la Solterona 1ª hacia finales del Acto II (p. 131) nos remite directamente a la tarantela que baila Nora con una pandereta al final del Acto II de *Una casa de muñeca*, y el invernadero (pp. 69, 70, 148) del carmen granadino nos recuerda el de la casa de la señora Alving en *Espectros*. En efecto, sirviéndose de la exactitud cronológica de la alusión, Lorca se apropia del estilo dramático característico de aquella época –es decir, el

6. Catherine Nickel comenta esta imposición del silencio en «The Function of Language in García Lorca's *Doña Rosita la soltera*», *Hispania*, LXVI, no. 4 (diciembre, 1983), pp. 528-529. Consúltese también Dru Dougherty, «El lenguaje del silencio en el teatro de García Lorca», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XI (1986), nos. 1-2, pp. 94-95.

realismo teatral– con todas las implicaciones que conlleva. De esta manera, mediante una especie de estilización matizada, puede representar el período en cuestión y evocarlo a la vez, ya que este estilo y estética fueron precisamente los que el mismo Ibsen, en su momento, ya había utilizado para expresar los problemas y las preocupaciones de su tiempo.[7]

Como coda final a este análisis podemos mencionar brevemente la inspiración para algunos de estos personajes que halló Lorca no en textos literarios sino en sus propios parientes. Sabemos que Clotilde García Picossi, prima hermana de Lorca, era prima hermana también de su novio, Máximo Delgado García, y que éste, tras un largo noviazgo finalmente frustrado, se fue a Argentina para nunca volver a España.[8] Pero según la versión de la misma Clotilde ella no era huérfana, nadie se oponía a su noviazgo, y los padres de Máximo vivían en la Vega granadina, desde donde se mudaron sólo unos pocos kilómetros para instalarse en la ciudad; por consiguiente, la recuperación de esta historia no nos ofrece pistas nuevas para aclarar lo susodicho. De hecho, más allá de las diferencias ya registradas, llama la atención la especie de inversión simétrica que ha operado Lorca al basarse sobre estas fuentes: Clotilde era hija de un hermano –Francisco o Frasquito– del padre de Lorca, donde Rosita es hija de una hermana de la Tía, y Máximo era hijo de una hermana –Matilde– del padre de Lorca, donde el Sobrino es hijo de un hermano de la Tía; además, los padres de Lorca tenían cuatro hijos, mientras los Tíos no tienen descendencia alguna, si descontamos las flores exóticas que, con tanto cuidado y cariño, cultiva el Tío.

* * *

7. Aquí coincido con algunas observaciones hechas por Roberto G. Sánchez, «García Lorca y la literatura del siglo XIX: apuntes sobre *Doña Rosita la soltera*», *Insula*, XXVI, (enero, 1971), no. 290 pp. 1, 12-13; curiosamente, entre los dramaturgos que éste invoca, no se menciona a Ibsen.

8. Antonina Rodrigo, «La auténtica "Doña Rosita la soltera"», *El País Semanal*, no. 175 (17 agosto 1980), pp. 4-5; Ian Gibson, *Federico García Lorca, De Nueva York a Fuente Grande (1929-1936)*, Grijalbo, vol. 2, Barcelona, 1987, pp. 364-365. Una tarjeta conservada en el Archivo de la Fundación Federico García Lorca, fechada el 1° de diciembre de 1926, localiza a Máximo en Tucumán (como el Sobrino); en 1933, cuando Lorca viajó a Buenos Aires y vio a su primo, ya vivía en Rosario.

Para abrir la segunda parte de este estudio, que trata de un aspecto muy distinto de la obra, aunque sí comparte con la primera un carácter de vacilación o irresolución, vamos a citar los primeros versos del romance de las Manolas, versos que a su vez reproducen exactamente una copla popular:

> Granada, calle de Elvira,
> donde viven las manolas,
> las que se van a la Alhambra,
> las tres y las cuatro solas. (pp. 89-90)[9]

La escena en el Acto I de Rosita con las *tres* Manolas es uno de muchos ejemplos en esta obra donde aparecen los grupos de tres. En efecto, al levantarse el telón por primera vez, vemos en escena el núcleo familiar del Tío, la Tía y el Ama (quien fue, hace muchos años, nodriza de Rosita–p. 113), y a partir de este momento se multiplican los casos de la disposición tripartita. Rosita tiene tres pretendientes (su Primo, el Señor X, don Martín), uno en cada acto, y en el Acto II las tres Solteronas parecen sustituir, en cierto sentido, a las Manolas del I;[10] en la misma escena se establece una oposición entre las tres Solteronas, demasiado viejas ya para casarse, y Rosita más las dos muchachas de Ayola, quienes todavía tienen la posibilidad de hacerlo. Igualmente, en este Acto II hay tres visitas: primero el Señor X, luego las Solteronas y su madre, luego las de Ayola, y este modelo se repite en el Acto III, donde también hay tres visitas escalonadas: don Martín, el Muchacho (hijo de la mayor de las Manolas), y la Solterona 3ª. Al final de la obra otra vez ocupa

9. Este principio del romance se ha identificado como una copla que aparece en el primer tomo de *Treinta mil cantos populares*, Valdepeñas, 1929, de Eusebio Blasco: véase Daniel Devoto, «*Doña Rosita la soltera*: estructura y fuentes», *Bulletin Hispanique*, LXIX (1967), nos. 3-4, Lp. 425. Francisco García Lorca la llama un fandanguillo: *Federico y su mundo*, ed. Mario Hernández, Alianza, Madrid, 1980, p. 364. Los versos 3 y 4 se repiten en el Acto III (p. 178).

10. Luis Fernández-Cifuentes, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, p. 228.

la escena un núcleo familiar, aunque su composición ha cambiado y lo forma ahora tres mujeres: con la muerte del Tío y el envejecimiento de Rosita, ésta ahora toma su sitio al lado de la Tía y el Ama, tres «mayores» –dos viudas y una soltera– que se ven obligadas a mudarse a una casa más modesta donde van a seguir viviendo juntas.[11]

Esta tendencia ternaria que se manifiesta entre los grupos de personajes y sus entradas en escena puede detectarse igualmente en la estructura de la obra. Hay, evidentemente, tres actos, y a cada acto corresponde un decorado distinto, aunque todos los tres representan salas dentro del mismo carmen que comunican con el invernadero y/o el jardín.[12] A los tres actos con sendos decorados, corresponden además tres épocas distintas, separadas entre sí por lapsos de quince y de diez años, y el paso del tiempo entre los actos es marcado plásticamente no sólo en los cambios de aspecto físico de los personajes principales, sino también por la variación en el diseño de los tres trajes de Rosita, confeccionados según modas netamente diferenciadas (pp. 71, 117, 156). En cada caso la acción comprendida dentro del acto transcurre durante un día específico en el cual tiene lugar un acontecimiento importante: en el Acto I se despide el Primo, en el II Rosita celebra el día de su santo, y en el III las tres mujeres mudan de casa.[13] Estos tres acontecimientos ocurren en distintas partes del día: es verosímil localizar el paseo con las Manolas y la despedida durante la mañana;[14] el onomástico de Rosita evidentemente se celebra durante la tarde, ya que las de Ayola acaban de comer (p. 130) y a todas las visitas se les ofrecen dulces (pp. 130, 133); las preparaciones para la mudanza empiezan,

11. Varios de estos puntos provienen de Sumner M. Greenfield, «*Doña Rosita la soltera* y la poetización del tiempo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nos. 433-434 (julio-agosto 1986), p. 313 y nota 8.

12. Ricardo Doménech, «Nueva indagación en *Doña Rosita la soltera*», *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, XI (1986), nos. 1-2, p. 80.

13. Fernández-Cifuentes, *op. cit.*, p. 221.

14. No hemos podido averiguar si las treinta campanadas de (la iglesia de) San Luis (p. 72), que se hallaba en la parte alta del Albaicín, indican alguna hora matutina específica.

según la acotación inicial del Acto III, a las seis de la tarde (p. 151), y hacia el final anuncia otra acotación que «*La escena está en una dulce penumbra de atardecer*» (p. 185).[15]

Curiosamente, a pesar de esta multiplicidad de ejemplos, el número tres no es el único que priva en *Doña Rosita la soltera*.[16] En varias entrevistas concedidas durante el año antes del estreno, Lorca se refirió insistentemente a la obra como un «drama en cuatro jardines»,[17] aunque en la versión definitiva esta parte del subtítulo se convirtió en un menos específico «varios jardines» (p. 67). Además, si examinamos el romance de la rosa, recitado íntegro al principio del Acto I y repetido al final del mismo acto (pp. 76, 99), vemos que hay cuatro versos dedicados a la fase de la rosa en la mañana, otros cuatro dedicados a la rosa en el mediodía, seis sobre la rosa en la tarde, y otros seis sobre la rosa en su fase nocturna. La vida de la rosa efímera se presenta, entonces, en cuatro momentos nítidamente definidos: nacimiento e infancia, madurez, declive, y finalmente vejez y muerte. Esta configuración cuádruple también afecta el vestuario de Rosita: en el Acto I está «*vestida de rosa con un traje del novecientos*» (p. 71), en el II está igualmente vestida de rosa, aunque «*ya la moda ha cambiado*» (p. 117), al principio del Acto III «*Viene vestida de un rosa claro*» (p. 156), y al final del mismo acto «*Viene pálida, vestida de blanco, con un abrigo hasta el filo del vestido*» (p. 185).[18]

15. Arturo Jiménez-Vera, «The Rose Symbolism and the Social Message in *Doña Rosita la soltera*», *García Lorca Review*, VI (otoño 1978), no. 2 pp. 128-129; Greenfield, *op. cit.*, p. 313.

16. Eleodoro J. Febres es casi el único crítico hasta la fecha quien ha captado la importancia de este hecho, y lo estudia en su artículo «El problema estructural de *Doña Rosita la soltera*», *Sin Nombre*, X (1979), no. 2, pp. 98-111. Desafortunadamente, no coincido con varias de las conclusiones que saca este crítico de su análisis detallado (p.ej. sobre los episodios poéticos y el movimiento escénico).

17. Alardo Prats, «Los artistas en el ambiente de nuestro tiempo. El poeta Federico García Lorca espera para el teatro la llegada de la luz de arriba, del paraíso», *El Sol*, 15 diciembre 1934, p. 8; Anónimo, «Escena y bastidores. Después del estreno de *Yerma*», *El Sol*, 1 enero 1935, p. 2; Anónimo, «Escena y bastidores», *El Sol*, 9 abril 1935, p. 2; Anónimo, «Escena y bastidores», *El Sol*, 23 mayo 1935, p. 2.

18. Febres, *op. cit.*, pp. 100, 108-110.

Recordemos ahora los versos de la copla citados arriba: «las que se van a la Alhambra, / las tres y las cuatro solas». Como sabemos, hay tres Manolas en el reparto, pero dice el texto aquí las *tres* y las *cuatro* solas, así que cabe especular que Rosita se reuniera, a veces, con ellas, para sus paseos por las alamedas de Granada.[19] En efecto, esta vacilación o indeterminación entre tres y cuatro afecta muchos aspectos de la obra. Los «cuatro jardines» anunciados en las entrevistas, que iban a sustituir la división más prosaica en actos o cuadros, tuvieron que soslayarse, ya que el texto acabado sólo consta de tres actos.[20] Los cuatro trajes que viste Rosita son, según las acotaciones, de tres colores: rosa, rosa, rosa claro y blanco.[21] Incluso en las referencias a usos religiosos aflora el mismo contraste: en el Acto I Rosita exclama «¡Ya han dado las treinta campanadas en San Luis!» (p. 72), mientras que en el II el Tío conjetura sobre la ausencia de Rosita que «Como es su santo, habrá salido a rezar los cuarenta credos» (p. 104).[22]

Pero donde más agudamente encontramos esta indecisión numérica, es en el romance de la rosa y en parlamentos estrechamente relacionados con él. Justo antes de recitar el poema por primera vez, el Tío presenta su lectura así: «En este libro está su des-

19. Fernández-Cifuentes sugiere que en el Acto I Rosita se identifica estrechamente con las Manolas: *op. cit.*, p. 228.

20. Cabe pensar en su otra obra granadina, *Mariana Pineda*, subtitulada «Romance popular en tres estampas». Aquí discrepo de las observaciones hechas por Martínez Cuitiño sobre este punto en su «Introducción» a la edición citada, pp. 28-32.

21. Martínez Cuitiño, *ibid.*, p. 21. A continuación asevera que en el montaje de Margarita Xirgu el traje del Acto I era de un rosa más intenso que el del II (p. 22). Aunque la observación es, en un plano, verosímil, las fotografías en blanco y negro del estreno hacen difícil su comprobación.

22. Más números: el señor Longoria ha comprado un coche que se lanza a treinta kilómetros por hora (p. 101); la Ayola 2ª come cuatro huevos (p. 130); la Manola casada tiene cuatro hijos (p. 180); para el viaje a Tucumán hacen falta cuarenta días (p. 83); el Ama está con la Tía desde hace cuarenta años (p. 111). Aun más interesante es la referencia, aparentemente hecha al pasar, al amigo del señor X, «don Confucio Montes de Oca, bautizado en la logia número cuarenta y tres» (p. 106). La masonería no tiene, que sepamos, ninguna pertinencia temática a la obra.

cripción y su pintura, ¡mira! (*Abre el libro.*) Es roja por la mañana, a la tarde se pone blanca y se deshoja por la noche» (p. 76), y esta escueta división tripartita –mañana, tarde, noche– contrasta fuertemente con las cuatro fases delineadas en el mismo poema, que se lee inmediatamente a continuación. Cuando en el Acto II Rosita repite el romance, en esta ocasión con bastantes variaciones textuales e intercalado en el poema del lenguaje de las flores, las cuatro etapas de la vida de la rosa se describen en el texto, pero sólo se nombran explícitamente tres partes del día: mañana, tarde y noche (pp. 139, 140).[23] De manera parecida, la última vez que oímos el poema, de nuevo en boca de Rosita, pero ahora con una extensión de apenas seis versos, el contenido del romance queda reducido a estas mismas tres partes:

Cuando se abre en la mañana
roja como sangre está.
La tarde la pone blanca
con blanco de espuma y sal.
Y cuando llega la noche
se comienza a deshojar. (p. 182)

Esta tendencia a la disposición tripartita también se manifiesta en el otro texto poemático que tiene que ver con una rosa: durante la escena de la despedida, Rosita narra a su Primo una especie de ensueño o visión que tuvo «Una noche, adormilada / en mi balcón de jazmines» (p. 95). Dos querubines bajan a una rosa enamorada, la cual pasa por tres etapas; en este caso es una flor blanca, pero se pone encarnada con la llegada del amor, y luego dentro de poco empieza a deshojarse.

Este desfase patente entre tres y cuatro, esta tensión sin resolución que caracteriza el texto en muchos momentos y de diversas

23. El texto original del Acto I se divide en cuatro partes con 4, 4, 6 y 6 versos respectivamente; el texto variante del Acto II también tiene cuatro partes, pero la tercera ahora tiene 8 versos en lugar de 6.

maneras, se puede explicar e interpretar desde varios puntos de vista.[24] Sin duda, Lorca quiere que establezcamos esa correspondencia fundamental entre las edades de Rosita y las fases de la vida de la rosa, pero no nos ofrece una equivalencia rigurosamente matemática.[25] Rosita tiene cuatro trajes, de color rosa, rosa, rosa claro y blanco (es decir, tres colores en cuatro ocasiones), pero si nos atenemos al romance de la rosa, su trasunto la flor «en la mañana, / roja como sangre está», «en el mediodía / es dura como el coral», y «Cuando [...] / se desmaya la tarde / [...] / se pone blanca» (p. 76). Es de notar que Rosita nunca se viste de rojo, y su cuarto atuendo corresponde no a la cuarta sino sólo a la tercera etapa de la rosa, la etapa crepuscular.[26] De modo parecido, como hemos visto las versiones abreviadas de la vida de la rosa tienden a establecer sólo tres hitos temporales, los de mañana, tarde y noche,[27] pero queda claro en el juego de equivalencias que las tres fases de la vida de Rosita que se representan en los tres actos de la obra corresponden más bien a mañana, mediodía y tarde.

En efecto, el desmayo físico de Rosita al final del Acto III –«(*Vacila un poco, se apoya en una silla y cae sostenida por el* AMA *y la* TÍA, *que impiden su total desmayo.*)» (p. 186)– debe recordarnos la mención de un desmayo hecha muchas páginas antes en la recitación original del romance de la rosa –«Cuando [...] / se desmaya la tarde» (pp. 76, 99)–. Aunque únicamente aparezca el

24. Febres recurre a las formas del triángulo y del cuadrado como símbolos de la plenitud o de la ausencia de plenitud (*op. cit.*, pp. 99-100). Mientras que percibe sagazmente el sordo conflicto mantenido entre estas dos formas, otra vez discrepo de sus interpretaciones temáticas.

25. Varios críticos han comentado esta correspondencia, sin percibir la falta de simetría perfecta: véanse, a título de ejemplo, Robert Lima, *The Theatre of García Lorca*, New York, Las Américas, 1963, pp. 247, 256; Jiménez-Vera, *op. cit.*, p. 128; Greenfield, *op. cit.*, p. 313; Martínez Cuitiño, *op. cit.*, pp. 13-14.

26. Creo que Febres se equivoca al establecer una ecuación exacta entre los cuatro estadios de la rosa y cuatro momentos escénicos que él identifica en la obra: *op. cit.*, p. 109.

27. Es quizás pertinente aquí una diferencia léxica y semántica entre el español y el inglés o el francés: el concepto de «tarde» se divide en esas otras lenguas en «afternoon» y «evening» o «après-midi» y «soir».

vocablo en la versión del poema del Acto I, y aunque se refiera literalmente este desfallecimiento a la tarde y no a la rosa por la tarde, aquí sí hay una correspondencia numérica exacta. Estas observaciones nos proporcionan una conclusión inicial: el desfallecimiento de Rosita presagia su inevitable fallecimiento, en un futuro indeterminado, de la misma manera que la noche tiene necesariamente que seguir a la tarde, o el deshojarse de una flor remata inexorablemente su marchitarse.[28]

De más interés y de mayor complejidad que este nivel básico de simbolismo relativamente transparente, es el impacto en el entramado simbólico de la vacilación ya ampliamente trazada entre tres y cuatro. Donde la serie cuatripartita de mañana, mediodía, tarde y noche se reduce a la tríada de mañana, tarde y noche, se impone la sugestión de un futuro que será una especie de «viva muerte», puesto que las connotaciones de la noche tiñen lo que sería, de otra manera, la «tarde» o el «otoño» de la vida de Rosita. Donde queda sin resolver la tensión numérica, sin predominar ninguna de las dos alternativas, la cuarta etapa –deshojarse, noche, muerte– tiene como una presencia virtual. Por un lado, el énfasis en lo ternario subraya el carácter trunco, inconcluso de la obra: al caer el telón final dejamos a una mujer, según la cronología interna del drama y las indicaciones de Lorca, de entre cuarenta y cinco y cincuenta años de edad, muy probablemente con muchos años aún por vivir.[29] Por otro lado, simultáneamente, el énfasis en lo cuádruple nos obliga a reconocer lo que traerá el futuro, la conclusión de todo. No hay un cuarto acto –el cuarto jardín de las entrevistas–, está elidido o, mejor dicho, no se representa en escena, pero a pesar de que se quede «silenciado», tal como se ha intentado hacer con tantas cosas

28. Hay en Lorca casi siempre una ironía amarga en la comparación de la vida del ser humano con la de la naturaleza: el deshojarse de una flor es una etapa necesaria para la formación posterior del pericarpio, pero tal continuidad no se manifiesta en el nivel metafórico del «deshojarse» humano.

29. Rosita: «Yo sé que los ojos los tendré siempre jóvenes, y sé que la espalda se me irá curvando cada día» (p. 176). Véase también la cita de la reseña por María Luz Morales del estreno de diciembre 1935, donde ésta imagina a Rosita todavía viva en aquel año; el texto está recogido en Fernández-Cifuentes, *op. cit.*, p. 222.

en la vida de la familia, no obstante se implica ineludiblemente, como una presencia fantasmal que se cierne sobre el escenario después de caído el telón. Es seguramente pertinente aquí, en esta línea interpretativa, la falta de hijos, de nuevas generaciones, que parece predominar y que afecta a muchos de los personajes: los Tíos, Rosita, el Ama, cuya hija ha muerto (p. 157), dos de las Manolas, las tres Solteronas y don Martín.[30] Si el drama no termina exactamente con un apagamiento total, por lo menos se augura tal fin.

Mi última conclusión es quizás más temeraria. Como sabemos, la acción de la obra viene intercalada con varias composiciones musicales: mientras el Primo se despide, «*Un piano lejísimo toca un estudio de Cerny* [*sic*]» (p. 94),[31] y en el Acto II cantan «Lo que dicen las flores» (pp. 138-141), no se especifica con qué acompañamiento musical, para terminar la sesión con una polka (p. 149). Pero el tipo de música que mejor capta y expresa el ambiente del drama es el vals: como dice el Tío «Sé que [las rosas] duran poco. [...] Así lo dice el vals de las rosas, que es una de las composiciones más bonitas de estos tiempos» (p. 118). El vals evoca el mundo decimonónico de Chopin, uno de los compositores predilectos del autor,[32] la Viena de la familia Strauss –Johann padre e hijo, Josef y Eduard–, e igualmente su recreación complaciente llevada a cabo por el otro Strauss –Richard– en su *Rosenkavalier*.[33] Es difícil no

30. Fernández-Cifuentes, *op. cit.*, p. 232.

31. En la biblioteca de Lorca se conservan tres libros de estudios de Carl Czerny, entre los cuales uno se llama, sugestivamente, *Escuela de la velocidad*: véase Roger D. Tinnell, *Federico García Lorca y la música. Catálogo y discografía anotados*, Fundación Juan March / Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1993, p. 455.

32. Véase Tinnell, *ibid.*, pp. 430-434.

33. Sobre la importancia de la música en la pieza, y las reminiscencias de distintos compositores, entre los cuales el más importante sería Maurice Ravel, véase mi artículo «More Sources for García Lorca's *Doña Rosita la soltera*», en *The Discerning Eye. Studies Presented to Robert Pring-Mill on his Seventieth Birthday*, edición de Nigel Griffin, Clive Griffin, Eric Southworth y Colin Thompson, The Dolphin Book Co., Llangrannog (País de Gales), 1994, pp. 162-164.

pensar también en el «Pequeño vals vienés», de *Poeta en Nueva York*, con sus imágenes de la disecación, del frío y del polvo, y sus temas de lo caduco, de la nostalgia melancólica, del amor frustrado, del llanto y de la muerte.[34] Tal vez era la intención de Lorca sugerir el característico compás de este baile –el compás precisamente de tres por cuatro– en todos los niveles de la obra, en los parlamentos, los poemas, los personajes y la estructura. ¿Es demasiado fantástico pensar que las Manolas, en busca de aventuras amorosas, «las tres y las cuatro solas», evoquen aquí las tres notas del vals?:

> ¿Quién serán aquellas tres
> de alto pecho y larga cola?
> ¿Por qué agitan los pañuelos?
> ¿Adónde irán a estas horas? (p. 91)

Si la sugerencia fuera aun mínimamente admisible, este subtexto musical, como el agua escondida del Generalife, añadiría otro hilo escondido al tejido subterráneo de *Doña Rosita la soltera*, donde tan frecuentemente parece que lo no dicho o lo medio dicho es lo más importante de todo.[35]

34. Sobre la significancia del vals para Lorca y para otros escritores españoles modernos, véase Mario Hernández, «Música y memoria: poemas sobre el vals», *Poesía*, no. 29 (octubre, 1987), pp. 118-121.

35. Quisiera agradecer a Christopher Maurer y a Mariola Pérez, quienes tuvieron la amabilidad de leer un borrador de este estudio.

HOMENAJE

FEDERICO Y LOS ELFOS

María Victoria Atencia

Reducir lo dramático a la escena sería hacerle un triste servicio a Federico, y yo quisiera ocuparme aquí de cierta obra dramática suya y nunca representada. Me refiero a su poema "'Danza da lúa en Santiago" ["Danza de la luna en Santiago"], enteramente constituido –sin voz narradora– por un tenso diálogo mantenido entre una madre y su hija; una madre (que contempla al blanco galán de la muerte donde la hija no alcanza a ver sino la incierta luz de la luna coronada de aulagas), y su hija (que obsesivamente nombra el lugar de la escena: la Quintana dos Mortos [la Quintana de los Muertos]).

En Santiago de Compostela, junto a la Catedral, hay una bulliciosa Quintana dos Vivos, cuyo nombre sólo se justifica por contraposición a una muy próxima y casi ignorada Quintana dos Mortos, ya que durante siglos se hicieron enterramientos allí.

Originalmente, una *quintana* no era sino la referencia a la "quinta" parte del botín de guerra que se entregaba al señor de la hueste. De ahí pasó a la "quinta" parte de los frutos que el arrendador pagaba al dueño de una finca. Y de ahí a esa propia finca, con igual sentido de apartamiento y recreo que nuestra *quinta* usual.

En Santiago, ambas quintanas se reducen en la práctica a una sola,"la Quintana", sin más especificaciones y con un valor equivalente al de "la Plaza". De manera que Federico falsea el lugar al suponer que las aulagas puedan crecer en ese espacio urbano: unas aulagas que coronan la luna o su luz. La escenificación del poema en ese sitio exigiría demasiadas demoliciones.

Por eso sería más exacto decir que Federico sólo aprovecha de la Quintana dos Mortos ese nombre estremecedor, y en su poema traslada el campo santo a un campo abierto: ¿quién iba a ponerle puertas al campo? Allí la luna puede gemir con el doloroso mugido de los bueyes. Pero será razón que traiga aquí ese poema del que nos vamos a ocupar y que, impreso por la navidad de 1935, decía literalmente así:

¡Fita aquel branco galán, / olla seu transido corpo! // É a lúa que baila / na Quintana dos mortos. // Fita seu corpo transido, / negro de somas e lobos. // Nai: a lúa está bailando / na Quintana dos mortos. //¿Quén fire potro de pedra / na mesma porta do sono? // ¡É a lúa! ¡É a lúa/ na Quintana dos mortos! // ¿Quén fita meus grises vidros / cheos de nubens seus ollos ? // É a lúa, é a lúa / na Quintana dos mortos. // Deixame morrer no leito / soñando con froles d'ouro! / Nai: A lúa está bailando / na Quintana dos mortos. // ¡Ai filla, co ar do céo / vólvome branca de pronto!// Non é o ar, é a triste lúa / na Quintana dos mortos. // ¿Quén brúa coeste xemido / d'imenso boi melancónico? // Nai: É a lúa, é a lúa, / na Quintana dos mortos. // ¡Sí, a lúa, a lúa! / coronada de toxos, / que baila, e baila, e baila / na Quintana dos mortos!

Los *Seis poemas galegos* de Federico (y especialmente esta "Danza", por sus dificultades métricas para quienes leemos el gallego con la prosodia del castellano) son un poco la Cenicienta de su obra, y ello me parece injusto. Yo los he traducido, y los he publicado casi con reiteración, incluso con una breve introducción de Jorge Guillén y con idéntico cariño que he puesto al traducir y publicar algún poema gallego de Rosalía, aunque quizás con tanta

torpeza como mis propios ensayos de escritura directamente en gallego.

En este ir y venir por los seis poemas, se me ocurrió anotar -por ejemplo- sus coincidencias de tema y vocabulario con sólo otros dos libros de García Lorca escritos por el mismo tiempo, *Poeta en Nueva York y Diván del Tamarit,* coincidencias que en ocasiones se iluminan recíprocamente. Por lo que se refiere a la "Danza", sí advertiré –al menos– que en *Poeta en Nueva York* hay otra "Danza de la muerte"; que un "tatuado sol que baja por el río y *muge*" (de "El rey de Harlem"), y "el mugido de un árbol" (de "Cielo vivo"), se relaciona con "o vento *muxe* coma una vaca" (de la "Canzón de cuna"), pero también con la luna que, en nuestro poema, *gime como un buey;* y, finalmente, que "los sabios *vidrios* se quebraban" (de "Tu infancia en Merton") y "con un solo ojo de faisán *vidriado* por la angustia de un millón de paisajes" (de "Cementerio judío"), se corresponden con "¿Quén fita meus grises *vidros*, cheos de nubens seus ollos?", de nuestro poema.

Claro está que Federico no escribió lo de *"brúa co–este xemido",* ni escribió lo de "meus grises vidros", ni tantas cosas más de ese poema. De ése y de los restantes. La aparición del manuscrito de los *Seis poemas* en el archivo de la Diputación de Orense, entre los papeles de Blanco Amor, nos permite saber hoy cómo quedó el poema después de que García Lorca se lo entregase a Blanco para su prólogo y su edición. Nos permite saber qué es lo que escribió Federico (si por el momento nos reducimos sólo a él) y qué es lo que de ninguna manera escribió.

Porque Blanco no sólo prologó y editó esos poemas sino que los trasteó a su gusto y sin referirse en su prólogo a que cumpliese así un encargo del poeta. Y es que, razonablemente, no hubo tal encargo. En su prólogo, Blanco escribió que su trabajo se había reducido "a la simple anécdota amanuense de sacarlos del dorso de unos recibos, desenredarlos de entre las líneas de un telegrama o ponerlos a flote de las restingas de una carta".

Muchos años después (en *Ínsula*, julio del 59) se reconocía -modestamente- una intervención mayor: "Mi tarea se redujo a formalizar la ortografía, a enmendar alguna impropiedad o castellanismo y también a escoger entre las variantes y a proponerle algunos títulos...". Por lo que se refiere a nuestra "Danza", y a modo de ejemplo de sus intervenciones, dice que donde el original ponía "¿Quén fire *caval* de pedra / no mesmo *umbral* do sono?", él corrigió "¿Quén fire *petre* de pedra / na mesma *porta* do sono?", porque *caval* no era gallego y escribir *cabalo* hubiese resultado largo; y que escribió *porta* porque esa voz expresa poéticamente lo mismo que umbral, que tampoco era gallego y porque, además, evitaba así la pérdida de una sílaba en *"mes / moum / bral "*. Finalmente el verso "Filla, con *el* ar do ceio" quedó como "Ai filla, con ar do ceio" para corregir el castellanismo y reajustar, en consecuencia, sus sílabas... Y así –dice– "otras menudencias sin importancia", añadiendo algo que me parece absolutamente improbable: a Federico, "todo le pareció bien".

Y ni podía parecérselo a Federico ni Blanco corregía sólo castellanismos de morfología y de vocabulario. No podía parecérselo porque en el manuscrito no aparece ese *umbral* que Blanco le atribuye, sino *porta*, que es lo que se imprimió. Y en cuanto al *caval*, como efectivamente había escrito Federico, lo que figura en la edición no es ese *petre* de la presunta enmienda de Blanco, sino *potro*, voz que es tan ajena al gallego como *caval*, aparte de que -personalmente- desconozco en gallego ese *petre* propuesto por Blanco en lugar del *poldro* que podría esperarse. Y porque en el manuscrito tampoco dice *ceio*, como Blanco asegura (y él poseía los originales) sino *céo*, que es lo que en la edición puede leerse.

No eran menudencias las correcciones de Blanco, como él dice en *Ínsula*. No eran menudencias su alteración de 15 de los 32 versos del poema (sin contar con el añadido de "en Santiago" al título original de Federico, que era simplemente "Danza da lúa"). Substituir *fita* por *olla*, o *"¿Quén xime?"*por *"¿Quén brúa?"*(en ambos casos para evitar repeticiones), o substituir *léixame* (perfec-

tamente válido) por *déixame,* no son menudencias sino enmiendas de estilo, por más que -posiblemente- mejoren el poema.

No sé si habré de quejarme de esas correcciones, parejas a las que hicieron que el *Libro de los gorriones* de Bécquer sean las *Rimas* que todos nos supimos de memoria. Sí se quejaba Ricardo Carvalho -tan querido amigo y auxiliador mío- al declarar "espúrea" esa revisión, como se quejó -lo supe luego- Ernesto Guerra da Cal. De lo que ciertamente me quejo es de la insinceridad de Blanco y de su proclamación de que sólo había enmendado los castellanismos, porque el *xime* de su corrección es un castellanismo por *xeme*,y el *coronada* de su descuido es un castellanismo por *coroada.* Y porque *flor* (como el manuscrito dice) es admisible en gallego, y porque *malencónico* (como se lee en el manuscrito e igualmente se dijo en castellano) no exigía corrección. Y porque son hipercasticismos, en esta "Danza", *soma* por *sombra* y *sono* por *sueño*, como *nubens* es gallego dialectal (y portugués normativo).

En *El País,* 1 de octubre del 78, Blanco ofreció el facsímil de una parte, sólo una parte, de -precisamente- la "Danza". Pudo apenarnos esa cicatería, pero él -pensamos entonces- estaba en su derecho. Sólo cuando entre sus papeles apareció en Orense el original completo de los *Seis poemas* (ese original a que hemos estado refiriéndonos desde el principio), supimos la razón de aquella parquedad: salvo lo que Blanco había reproducido en *El País*, todo el resto del manuscrito no era de letra de Federico sino de otra mano que Blanco quería ignorar, y era de esa otra mano -más que de la de Federico- la "grafía nerviosa de tachones, curvas y añadidos" que Blanco había descrito en su prólogo.

Y más tarde aún, en una *Antología poética* de homenaje a Rosalía de Castro publicada con ocasión de su centenario por Ernesto Guerra da Cal, supimos que esa otra mano era la suya, y que justamente a él (cuando aún firmaba Ernesto Pérez Guerra) le estaba dedicado uno de los seis poemas, con dedicatoria que Blanco omitió. (Se ha hablado del "genio irritable" de los vates. Yo habla-

ría de su genio celoso.) Sólo cuando Guerra sufrió una lesión en esa mano Federico tuvo que asumir la función de escriba. Y, con eso, ya tenemos el texto y la historia de nuestra "Danza" en ese libro que Ricardo Carvalho consideraba, y con razón, una "obra *dual*".

Creíamos que, con la devoción de Bécquer por Heine, los "suspirillos germánicos" quedaban definitivamente cercados en nuestra poesía. Pero tal vez no sea así, y ya lo dije en un homenaje a Ernesto Guerra da Cal recogido en las actas del Congreso Internacional de Língua, Cultura e Literaturas Lusófonas celebrado en la Universidad de Santiago en septiembre del pasado 1994. No podemos, por ello, abandonar nuestra "Danza", pero sin duda nos será más cómodo seguirla por la traducción que voy a leerles. Una traducción que (con la de los otros cinco poemas gallegos que aquí silenciamos) complacía a Guerra da Cal, el galleguizador del libro de Federico y con quien sucesiva y largamente hablé en Estoril, en Londres, en Nueva York, antes de su regreso a Portugal, ya para morir. Pero debo añadir que Ernesto dejó preparado para su edición un estudio sobre los *Seis poemas* y sus circunstancias, donde se recogen los textos inicialmente propuestos por Federico. Mi traducción dice así:

Mira aquel blanco galán, / mira su transido cuerpo. // Madre, es la luna que baila / en la Plaza de los Muertos. // Mira, de sombras y lobos, /su cuerpo transido y negro.// Madre, es la luna que baila / en la Plaza de los Muertos. // ¿Quién hiere potro de piedra / en los umbrales del sueño? // Sólo es la luna, la luna / en la Plaza de los Muertos. // ¿Quién mira mis vidrios grises, / sus ojos de nubes llenos? // Sólo es la luna, la luna/ en la Plaza de los Muertos. // Soñando con flores de oro / quiero morir en mi lecho. // Madre, es la luna que baila / en la Plaza de los Muertos. // Me vuelvo blanca, hija mía / con sólo el aire del cielo. // No el aire: la triste luna / en la Plaza de los Muertos. // ¿Quién gime con melancólico/ mugido de buey inmenso? // Madre, es la luna, la luna / en la Plaza de los Muertos.// ¡La luna, sí, coronada / de aulagas puestas en cerco,/ que baila, que baila y baila/ en la Plaza de los Muertos!

Pienso -y así figura en aquellas actas- que hay un antecedente de este poema en cierta composición de Goethe. O que puede establecerse entre las dos un cierto paralelismo, para decirlo, por cautela, así. Se trata del "Erlkönig" o "El rey de los elfos", título que a veces se ha traducido -mal- como "El rey de los alisos". Pero debo hablar, antes, de Schubert, porque me gusta pensar que este poema llegó a Federico -si es que le llegó- como un *lied* de Franz. A Federico, que armonizaba y ejecutaba y componía, y a quien Moreno Villa retrata ante el teclado del piano en la Residencia de Estudiantes, como mucho más tarde -póstumamente ya- lo haría Rafael Pena.

En 1814 Franz Schubert se encuentra como maestro auxiliar en la escuela de su padre. Tiene tiempo, mucho tiempo libre para dedicarlo a la música. "Una tarde -escribe Josef von Spaun- fui con Mayhofer a visitar a Schuber. Lo encontramos sumamente excitado, leyendo en voz alta el "Erlkönig". Andaba de acá para allá con el libro en la mano, luego se sentaba y en un momento increíblemente corto, tan deprisa como es posible escribir, la deliciosa balada quedó plasmada en el papel. Fuimos con ella corriendo al convictorio, y allí se cantó el "Erlkönig" esa misma tarde, siendo acogido con entusiasmo. También el antiguo organista de la corte, Rucizca, tocó al piano cuidadosamente todos sus fragmentos, sin canto, y se sintió profundamente conmovido por la composición."

El entusiasmo por ese recitativo, construido sobre tres acordes oscuros y violentos de indudable fuerza dramática, ha seguido acrecentándose desde entonces. No es un *lied* más entre los de Schubert, sino algo realmente al margen de todos ellos y con carácter propio. Pero ese reconocimiento no se logró tan pronto como Spaun quería. La prestigiosa editorial Breitkopf & Härtel lo rechazó sin considerarlo siquiera, devolviéndolo -por error- a otro Franz Schubert, "real compositor de Iglesia", quien protestó irritado a causa de que se le supusiese autor de semejante "chapuza".

Tampoco se tuvo mayor suerte con Goethe, a quien Spaun remitió en carta ésa y otras melodías, exponiéndole el deseo de

Schubert "de poder dedicar esta colección, humildemente, a V.E., a cuya magnífica poesía debe no solamente la creación de gran parte de la misma sino también su formación como cantor de Alemania. Demasiado modesto para creer que sus obras podrían merecer el honor de llevar a la cabecera un nombre tan prestigioso, no tiene el atrevimiento de pedir a V.E. este favor extraordinario. Por eso yo, como uno entre sus amigos me permito pedírselo en su nombre. Nos cuidaríamos de que la edición fuese digna de ese honor".

Goethe no contestó siquiera. Estaba cansado del asedio de los jóvenes músicos que maltrataban sus textos. (Schubert lo haría también, aunque no con los poemas de Goethe.) Y además tenía ya sus compositores predilectos para esa ocupación, el mediocre Zelter y el discutible Reichardt, tan dóciles.

Cuatro voces intervienen en el "Erlkönig": la del narrador (que ocupa la primera y la última estrofa), las del padre y el hijo, y la del rey de los elfos. Federico, sabiamente, se limita a dos: tenía un sentido dramático más moderno y sabía repartir las intervenciones. Hace también que el diálogo se cruce entre una madre y su hija. (Sin hija y madre -lo había observado ya Lope de Vega- no hay canción.) Y, finalmente, Federico prescinde de la introducción y del desenlace, dejando éste en suspenso, como requiere nuestra tradición poética. Este es el texto del "Erlköning":

Wer reitet so spät durch Nacht und Wind? / Es ist der Vater mit seinem Kind; / Er hat den Knaben wolh in dem Arm, / Er fasst ihn sicher, er hält ihn warm. // "Mein Sohn, was birgst du so bang dein Gesicht?" / "Siehst, Vater, du den Erlkönig nicht? / Den Erlenkönig mit Kron und Schweif?" / "Mein Sohn, es its ein Nebelstreif." // "Du liebes Kind, komm, geh mit mir! / Gar schöne Spiele spiel ich mit dir; / Manch bunte Blumen sind an dem Strand, / Meiner Mutter hat manch gülden Gewand." // "Mein Vater, mein Vater, und hörest du nicht, / Was Erlenkönig mir leise verspricht?" / "Sei ruhig, bleibe ruhig, mein Kind; / In dürren Blättern säuselt

der Wind." // "Willst, feiner Knabe, du mit mir gehn? / "Meine Töchter sollen dich warten schön; / Meine Töchter füren den nächtlichen Reinh / Und wiegen und tanzen und singen dich ein." // "Mein Vater, mein Vater, und siesht du nich dort / Erlkönigs Töchter am düstern Ort?" / "Mein Sohn, mein Sohn, ich seh es genau: / Es scheinen die alten Weiden so grau." // "Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt; / Und bist du nicht willig, so brauch ich Gewalt." / "Mein Vater, mein Vater, jetzt fasst er mich an! / Erlkönig hat mir ein Leids getan!" // Dem Vater grausets, er reitet geschwind. / Er hält in den Armen das ächzende Kind, / Erreicht den Hof mit Mühe und Not; / In seinen Armen das Kind war tot.

Hago cuatro arreglos en la primera de sus traducciones que encuentro a mano, y la traigo aquí:

¿Quién cruza a esta hora la noche y el viento? / Un padre cabalga, llevando a su hijo. / Rodea a su niño con sus fuertes brazos, / lo estrecha muy firme, lo tiene a su abrigo. // "Hijo, ¿por qué escondes con miedo tu cara?" / "¿Es que no ves, padre, al rey de los elfos; / al rey de los elfos, con manto y corona?" / "Hijito, es tan sólo un jirón de niebla." // "Niñito, conmigo estarás seguro. / Jugaremos juntos a infinitos juegos: / por la orilla hay flores que no acaban nunca / y mi madre tiene vestidos de oro." // "Ay padre, ay padre, ¿acaso no escuchas / lo que me promete hablando en voz baja?" / "Quédate tranquilo, tranquilo, hijo mío: / el viento susurra por las hojas secas." // "Hermoso niñito, ¿te vienes conmigo? / Mis hijas sabrán cómo entretenerte; / mis hijas dirigen la ronda nocturna: / danzando y meciéndote cuidarán de ti." // "Ay padre, ay padre, ¿no alcanzas a verlas, / allá por lo oscuro, las hijas del rey?" / "Hijito, hijo mío, lo veo muy bien: / viejos sauces brillan con luz plateada." // "Tenerte conmigo, eso es lo que quiero: / vente por tu gusto o lo harás por fuerza." / "Oh padre, oh padre, ahora ya me tiene: / el rey de los elfos me hace mucho daño." // Se estremece el padre y a prisa galopa / mientras en sus brazos agoniza el niño. / Cuando a duras penas llegan a la casa, / el niño en sus brazos estaba ya muerto.

LA FRAGMENTACIÓN DEL ESPACIO DRAMÁTICO EN *COMEDIA SIN TÍTULO* Y *EL PÚBLICO* DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Fernando de Diego
(Universidad de Ottawa)

Al escribir García Lorca sus obras teatrales, *El público* y *Comedia sin título* era consciente de que se incluía en un naciente grupo de dramaturgos cuyas piezas no subirían a las tablas[1]. La historia le ha dado la razón, el teatro español del siglo XX está lleno de textos dramáticos que, por su originalidad creativa y/o deudora de dramaturgias "inhabituales", han visto reducido al mínimo el número de sus puestas en escena. Autores como José Ruibal, Martínez Mediero y Romero Esteo, por no citar a otros, parecen destinados a rellenar un gran epígrafe, abarcador de las últimas tendencias teatrales, que se podría titular: "Autores sin público", dentro de las historias de la literatura española. Francisco Ruiz Ramón, por su parte achaca este fracaso a las condiciones históricas de la evolución del teatro español, y al rechazo de obras y autores, por parte de una crítica y un público: "cuyos códigos culturales y cánones hermenéuticos se resisten dogmáticamente a todos los signos de diferencia".[2] En cuanto al *El público* y a la

1. F. García Lorca se refiere a la irrepresentabilidad de *El público* en: "Llegó anoche Federico García Lorca" en *Obras completas*, Aguilar, Madrid, 1972, p. 1731.

2. Véase, Ruiz Ramón, F. "Espacio dramático / espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales", en AA.VV., *El teatro en España: entre la tradición y la*

Comedia sin título, [3] habrá que esperar a las décadas de los 70 y los 80, respectivamente, para verlas representadas.

De los dos textos que vamos a estudiar sólo quedan fragmentos de muy diferente extensión. De *El público* falta únicamente el cuadro IV, mientras que de la *Comedia sin título*, no ha aparecido más que el primer acto. La recurrencia temática y la idéntica nominalización de algunos personajes ha llevado a José Luis Cano, apoyándose en Rafael Martínez Nadal, a considerar que la *Comedia sin título* podría ser el cuadro que le falta a *El público*, Por nuestra parte consideramos, sin entrar en polémica con los citados críticos, que los dos textos deben estudiarse independientemente, tal y como lo propone Marie Laffranque,[4] en su introducción a la edición de la *Comedia,* y como demostraremos, más adelante, en nuestro estudio.

Una de las características principales del texto de *El público* es su carácter fragmentario. La fábula no sólo se divide en dos grandes macrosecuencias que la crítica ha denominado "teatro al aire libre" y "teatro bajo la arena", sino que, además, cada una de ellas se subdivide en secuencias menores, algunas de las cuales tienen como intertexto[5] otros textos previos que se intertextualizan en el discurso dramático, y cuyo caso más evidente es la "cita"[6] de *Romeo y Julieta* de W. Shakespeare. Este tipo de estructura textual "rompe (con) la forma lógica (tradicional) de una obra teatral" como señala Miriam Balboa Echeverría, en su artículo "La destrucción del teatro o *El público*", aunque en la obra de García Lorca se

---

vanguardia 1918-1939., (ed. por Dougherty D. ; Vilches de Frutos, M.F.), Tabacalera, C.S.I.C. y Fundación Federico García Lorca, Madrid, 1992, p. 25.

3. Véanse al respecto el artículo de María Delgado y Gwynne Edwards, "From Madrid to Stratford East: *The Public* in performance", *Estreno*, (Fall, 1990), y la reseña de Eutimio Martín, "El teatro imposible de Federico García Lorca en escena en Polonia", *Quimera,* 44.

4. Véase "Estudio y notas" en Marie Laffranque, *Federico García Lorca. Teatro inconcluso*, Universidad de Granada, Herederos de F. García Lorca, Granada, 1987, pp. 87-95.

5. Utilizamos este término en el sentido que le da M. Rifetterre en "La trace de l'intertexte" en *La pensée* (Octubre, 1980).

6. Véase, Genette, G. *Palimpsestes*, Seuil, París, 1982, p. 8.

mantenga un orden interno comprensible por el receptor, lector o espectador, al final de la pieza.[7] Frente a un tipo de estructura parecido, debemos ampliar el concepto de fábula que nos presenta Aristóteles en la *Poética*[8], en la que interpreta la relación entre el texto dramático y la realidad como una relación de dependencia, teniendo en cuenta que dicha realidad debe imitar variadas formas de acciones humanas, que reflejen las presuposiciones lógicas y referenciales de un mundo mítico o real. En *El público* se nos presenta todo un mundo referencial relacionado no sólo con la realidad exterior sino, además, con el subsconciente del autor. Un mundo simbólico que reaparece en varias de sus obras no sólo dramáticas sino también poéticas.

Por su parte, I. Lotman en su obra *La Structure du texte artistique,*[9] considera que el concepto del espacio artístico, y por extensión del espacio dramático, está estrechamente relacionado con el concepto de fábula. La fragmentación de ésta tendrá obligatoriamente un referente doble. Por un lado, una forma de teatralidad que estará relacionada con el momento histórico de su producción, y en continuidad o ruptura con una estética dominante. Por otro, los múltiples espacios inscritos en el texto dramático, producto de la fragmentación de la fábula, podrán mantener una relación mimética u onírica, o bien con el mundo extratextual, o bien con otros discursos literarios o no , que les sirvan de intertexto.

Desde esta perspectiva, podemos definir los dos espacios mayores de *El público*, el "teatro al aire libre" y el "teatro bajo la arena", como dos formas de teatralidad presentadas en oposición dialéctica, lo que origina el binomio productor del conflicto principal de *El público.* Sus referentes extratextuales no pueden definirse dentro

7. Véase el capítulo "La destrucción del teatro o *El público*", en Miriam Balboa Echeverría, *Lorca: el espacio escénico de la representación*, Ediciones del Mall, Barcelona, 1986, pp. 103-119. En el que la crítico analiza el espacio escénico desde una perspectiva deconstruccionista

8. Aristóteles, *Poética*, traducida por García Yebra, Madrid, Gredos, 1974, p. 150.

9. I. Lotman, *La Structure du texte artistique*, Gallimard, París, 1973, p. 324.

del mundo de los objetos tangibles, sino en dos concepciones estéticas, generadoras de un mismo fenómeno cultural, literario y social, el teatro.

La obra comienza con el anuncio de la llegada del público al despacho del director, en un breve diálogo que se repetirá al comienzo y al final de la pieza indicando el carácter circular de la misma. En este primer cuadro se iconizarán[10] escénicamente los dos espacios principales. Al mantenerse el mismo decorado descrito en la primera acotación de la obra, con la mano impresa en la pared y las radiografías en la ventana, los cambios se producirán básicamente a partir del vestuario de los personajes. Los objetos descritos en la didascalia tienen como referente común el paradigma simbólico superrealista. Las radiografías señalan el contraste que se establece entre los dos espacios principales, mediante la oposición blanco/negro, quedando las zonas grises, para las escenas en que ambos espacios se entrecruzan, como señala Balboa Echeverría.[11] Sin embargo, el objeto más significativo de esta escena lo constituye el biombo:

> " HOMBRE 1. Pero te he llevar al escenario quieras o no quieras. Me has hecho sufrir demasiado. ¡Pronto! ¡El biombo! ¡El biombo! (*El* HOMBRE 3 *saca un biombo y lo coloca en medio de la escena.*) [12] (*E.P.*, p. 125.)

Su función utilitaria de separar espacios, como signo que crea el efecto de realidad en el espacio escénico, se transforma simbólicamente en la frontera que separa el "teatro al aire libre" del "teatro bajo la arena". A partir de este momento, la obra se subdivide en los dos espacios principales en el que se confrontarán las dos formas teatralidad. El cambio de vestuario de los personajes, que ocupan el nuevo espacio creado, y su punto de vista que se refleja en el cam-

10. Véase Ubersfeld, A. *Lire le théâtre,* Editions Sociales, París, 1978, pp. 171-172.

11. Balboa Echeverría, *op.cit.,* p.107.

12. Para todas las citas textuales de *El público,* seguimos la edición de M.Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 1988. Se usa la abreviatura *"E.P."* para citar la obra.

bio de registros discursivos, tienen una referencia común: el " teatro bajo la arena". Lorca organiza, a partir de esta división del espacio escénico, un metateatro, en el que desarrolla los presupuestos de su nueva estética teatral. El espacio abierto por el biombo se cierra circularmente al final del cuadro II, con la reaparición de los personajes que han recuperado su apariencia primera, como lo indica la acotación siguiente:

> " (La FIGURA DE CASCABELES tira de una columna y ésta se desdobla en el biombo blanco de la primera escena, Por detrás, salen los tres HOMBRES barbados y el DIRECTOR de escena.)"
> *(E.P.*, p. 139*)*

En el interior de este paradigma espacial aparece inserta la escena más simbólica de la obra, la "Ruina romana". Las acotaciones descriptivas del escenario se resumen únicamente al disfraz de los personajes. Tenemos que buscar en los diálogos los signos que nos permiten configurar el espacio escénico. Estos son escasos y se resumen en la mención de la propia ruina y de las columnas. Lo significativo de este cuadro es su función iconizadora del espacio simbólico y el rito sadomasoquista, que llevan a cabo Enrique y Gonzalo bajo el disfraz de "FIGURA DE PÁMPANOS" y "FIGURA DE CASCABELES". El espacio lúdico es el fundamental en esta escena, al definir ambos personajes mediante la gestualidad y el movimiento, los límites exactos del espacio que les va a corrresponder en el resto de la obra. El referente autotélico de este cuadro excluye cualquier referencia al mundo extratextual. Y, es en este sentido, que esta secuencia representa, en nuestra opinión, el espacio simbólico más definido de la pieza.

En la escena III, el muro de arena que se separa la tumba de Julieta del resto del escenario, no tiene la misma categoría de frontera[13] cerrada que el biombo. La apertura del muro sólo nos abre un subespacio, de aspecto realista como indica la acotación, en el que

13. Lotman, *op.cit.*, p. 321.

se intertextualiza la obra shakespeariana. La simbología del amor tradicional se subvierte por la suplantación de Julieta con un joven de quince años. Sin embargo, el aspecto realista de la acotación presenta características superrealistas. Los "senos de celuloide rosados" de Julieta rompen la mímesis realista, y se integran dentro del paradigma de los objetos que definen el espacio simbólico de *El público.*

Para concluir este apartado señalemos que la fragmentación que define el espacio del cuadro V, aparece icónicamente inscrita en el texto mediante la presencia de tres espacios latentes que representan el epílogo del "teatro bajo la arena". En un espacio único en el que convergen sucesivamente tres grupos de personajes se nos explica el desenlace sangriento de la representación del drama de *Romeo y Julieta.* Es un espacio de transición, en el que tres puntos de vista se entrecruzan, simultáneamente, haciendo participar en la obra, por primera y última vez, al público, como se nos anunciaba desde las primeras réplicas. Desde el punto de vista del espacio lo más significativo es la iconización de la muerte del personaje el DESNUDO, en una parodia grotesco-simbólica de la muerte de Cristo, en la que el discurso del personaje principal subvierte el mensaje bíblico. La muerte del DESNUDO transforma este espacio y nos traslada nuevamente al espacio del "teatro al aire libre":

> *("La cama gira sobre un eje y el* DESNUDO *desaparece. Sobre el reverso del lecho aparece tendido el* HOMBRE 1, *siempre con frac y barba negra.") (E.P.,* p. 172-173*)*

El regreso a dicho espacio cierra definitivamente el "teatro bajo la arena". El poema - el "Solo del pastor bobo"- refuerza dicha clausura y nos conduce al desenlace de la obra.

En el cuadro VI y último, el diálogo del DIRECTOR con su doble el PRESTIDIGITADOR, juego final de los Yos múltiples presentes en la obra, cierra el espacio circular englobante de *El público,* y sella aparentemente el espacio del "teatro bajo la arena". Y digo aparentemente, porque en el último diálogo entre el PRESTIDIGITADOR y el DIRECTOR se entreabre la posibilidad de recomenzar:

"DIRECTOR. (...) Pero no importa. Todavía queda hierba suave para dormir. PRESTIDIGITADOR. ¡Para dormir!

DIRECTOR. Que en último caso dormir es sembrar." (E.P., p.188)

En la *Comedia sin título*,[14] título dado a este fragmento por Marie Laffranque, el espacio dramático aparece en una acotación inicial mínima: "Telón gris", lo que la clasifica en una forma de teatralidad en la que el espacio escenográfico del teatro ocupa el lugar del decorado tradicional.

Desde el comienzo nos damos cuenta de que este fragmento se organiza como un metateatro que amplia los espacios escénico y lúdico, al incluir al doble dramático del espectador. Si en *El público*, el metateatro representado por el " teatro bajo la arena", se circunscribía al espacio escénico propiamente dicho; en la *Comedia sin título*, Lorca lo desdobla –mediante el artificio de situar algunos de los personajes entre el público espectador–, y logra con ello convertir la sala en parte integrante de la obra. Nos encontramos, de esta manera, frente a un metateatro en que los personajes adoptan una postura de autonomía con respecto al Autor-director de la obra. Este tipo de teatralidad, relacionada con la de Pirandello, se basa teóricamente, en unos presupuestos dramáticos que llevan el conflicto referencial del teatro a sus límites, lo que permite conformar un espacio escénico en el que los personajes representan a "personajes humanos",[15] y el "Autor", personaje que introduce la obra, funciona en el texto como un signo mimético, en tanto que textualización de lo real."[16] Este procedimiento lo emplea García Lorca también en *Dragón,* otro pequeño fragmento de los que ha publicado Marie Laffranque.

Los dos espacios principales de la *Comedia sin título* son el espacio abierto y el espacio cerrado. Esta dicotomía, presente tam-

14. Utilizamos la versión de M. Laffranque citada anteriormente.

15. Sobre este tema véase Krysinski, W. "La manipulación referencial en el drama moderno", *Gestos* , 7 (Abril, 1989), pp. 23-24.

16. Krysinski, p. 23.

bién en *La casa de Bernarda Alba*, obra coetánea de la *Comedia*, se presenta mediante la iconización del espacio exterior, signo de marcada función indicial, por medio de efectos sonoros y luminosos procedentes de la "calle". La única relación iconizable que se establece entre ambos espacios consiste en la acotación, casi al final del acto, en la que se describe la llegada de un herido:

> *"Cruza la escena un grupo de hadas y silfos que llevan a un obrero herido.)* (*C.T.* p. 136)

La relación de terror y/o solidaridad entre los personajes del espacio escenográfico, frente a los indicios procedentes del mundo extratextual, constituye una prolongación del metateatro fuera del espacio enmarcado por los límites del recinto del edificio del teatro.

Este espacio aludido[17] se duplica en el escenario mediante las referencias que lleva a cabo el Criado en su diálogo con el Autor:

> "CRIADO: Hablando de cosas de borrachos. Ayer llevaron un niño y un gran pavo para ver cuál se emborrachaba antes. Al niño le daban coñac y al pavo anís con mijitas de tabaco. Nos reímos mucho. Se emborrachó antes el niño y se daba con la cabeza por las paredes. Al pavo le cortaron luego la cabeza con una gillete. Y se lo comieron." (*C.T.* p. 127)[18]

La crueldad de la escena referida contrasta con el resultado de la misma: la risa y la reacción de miedo que sintió este mismo personaje cuando atravesó los bastidores del teatro:

> " CRIADO: (...) Después se me cayeron unas gasas encima, unas gasas llenas de moscas, y un viejo me dijo que era la niebla. Yo no estoy acostumbrado y he pasado miedo." (*C.T.*, p.126)

17. Este concepto lo tomamos de K. Spang, *Teoría del drama. Lectura y análisis de la obra teatral,* Eunsa, Madrid, p. 205.

18. Las citas referidas a la *Comedia sin título* se indican con las siglas "*C.T.*"

García Lorca vuelve a presentarnos mediante estos espacios, como lo había hecho en el *El público*, la reacción de los personajes frente a la realidad y al fenómeno teatral. Aunque en la *Comedia sin título,* a diferencia de la obra anterior, el dramaturgo por boca del Autor, personaje que mejor encarna la textualización de lo real, se incline hacia una teatralidad de marcado compromiso político:

> "AUTOR: (...) Decid la verdad sobre los viejos escenarios.
> Clavad puñales sobre los viejos ladrones del aceite y el pan.
> Que la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas."
> (*C.T.* p. 137)

Lo que contrasta con la estética superrealista que el autor granadino nos proponía en *El público*, como alternativa al teatro realista imperante en la época. Lo que nos permite comprobar que este fragmento no puede formar parte del cuadro desaparecido de la obra anterior. Han transcurrido seis años entre la escritura de las dos obras, y García Lorca ha variado su punto de vista sobre el teatro. Su mayor compromiso político y social se hace patente en esta obra como en *La casa de Bernarda Alba*, escrita el mismo año.

En la *Comedia sin título* el paradigma de personajes que aparece en el texto, delimitan y definen con sus discursos unos espacios lingüísticos, sociales, políticos y en última instancia dramáticos, que pertenecen a la España de 1936.

Para concluir señalemos que a pesar del marcado carácter social de esta "comedia", García Lorca no renuncia completamente a aquella estética superrealista de *El público*, y nos hace un guiño al introducir en el texto y por lo tanto en el escenario personajes, como el descrito en la acotación que sigue:

> *"Aparece corriendo por la escena un hombre vestido de mallas rojas. Lleva una cabeza de lobo. Da saltos y cae en medio de la escena." (C.T.,* p.124*)*

La que abandonará inmediatamente no sin romper por unos instantes el ambiente realista de la obra. Con esta breve secuencia,

deudora del fenómeno de denegación[19] de la mímesis dramática, García Lorca nos recuerda que en el teatro nunca se abandona el mundo de la ficción.

19. Véase Ubersfeld, *op.cit.*, pp. 46-48.

ANÁLISIS DE *ASÍ QUE PASEN CINCO AÑOS*

Francisco Abad
(UNED, Madrid)

Frente al "arte por el arte mismo"

En los meses anteriores a su muerte declaraba García Lorca: "Mis primeras comedias son irrepresentables. Ahora creo que una de ellas, *Así que pasen cinco años*, va a ser representada por el Club Anfistora. En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas".[1] Nuestro autor -según se ve- se muestra muy consciente de varios hechos: está escribiendo un teatro que no es la dramaturgia comercial convencional, y por eso resulta "irrepresentable"; no obstante tal teatro sí puede ser representado al margen del estricto teatro comercial; en tercer término (y es lo fundamental), en estas obras se encuentra su propósito más verdadero en cuanto creador artístico; por último confiesa Lorca que para construirse un nombre y hacerse así acreedor al respeto, ha debido hacer otros trabajos fuera del que constituye su verdadero propósito.

En la misma entrevista con Felipe Morales manifestaba el autor granadino algo que no debe dejar de considerarse, y que decía: "El Mundo está detenido ante el hambre que asola los pueblos.

1. Federico García Lorca, *Obras*, ed. de Miguel García Posada, VI, Akal, Madrid, 1994, p. 731.

Mientras haya desequilibrio económico el Mundo no piensa... El día que el hambre desaparezca va a producirse en el Mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución".[2] No pueden dejar de tenerse presentes estas palabras porque dan lugar al contexto en el que se refiere a sus comedias imposibles y a *Así que pasen...*: Federico subraya cómo las gentes se encuentran atenazadas por el hambre y por eso no pueden pensar, y de esta manera no pueden llegar a la alegría de una explosión espiritual; por contra las comedias irrepresentables suyas constituyen -podemos decir- su verdadero pensamiento, su explosión espiritual personal que en cuanto tal liberación le produce alegría.

Estamos pues ante unas obras propias en las que García Lorca va a manifestar su yo más auténtico y real, y esa misma explosión o "revolución" la desea también para todas las gentes, las cuales sin embargo se hallan sumidas en el hambre que no les deja pensar.

Más o menos por las mismas semanas declaraba Federico a Bagaría:

"Este concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esta zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo. En este momento dramático del mundo el artista debe llorar y reír con su pueblo... Yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso... al teatro consagro toda mi sensibilidad"[3].

García Lorca se muestra consciente por tanto de tener en el teatro un medio de expresarse ante los demás y comunicarse con ellos, y asimismo un medio de exponer el compromiso consigo mismo y con las gentes todas. Este marco espiritual de rechazo de la sola voluntad artística, de la necesidad interior imperiosa de manifestación y solidaridad, y de un verdadero propósito con determinadas creaciones propias, constituye el marco intelectual y moral en el

2. *Ibid.*, pp. 731-732.
3. *Ibid.*, p. 735.

que cabe entender lo mismo *Así que pasen cinco años* que otras obras lorquinas.

Un ciclo literario

Efectivamente se da en la producción de Federico un ciclo que incluye *Así que pasen...;* se trata de *Poeta en Nueva York, El público, Así que pasen cinco años*, y la llamada *Comedia sin título.* García Lorca pasa por un sufrimiento emocional y personal, y la angustia de ese sufrimiento más la soledad y la percepción sensible del mal en el mundo le llevan a un dolor cósmico: estamos ante la soledad cósmica y a la vez la denuncia y proclama social que -junto con otros motivos temáticos- aparecen en estas obras mencionadas.

El autor considera que en cuanto tal autor tiene derecho a una estética y una expresividad, en este caso -en parte- la surrealista; tiene asimismo derecho a su amor homofílico; manifiesta también una fraternidad con todos los seres vivientes de carácter evangélico, y que acaso se pueda llamar franciscana. Todo ello más la denuncia del capitalismo, la expresión del denso malestar interior de la soledad (un malestar insoportable),..., se encuentran poetizados en el verso de *Poeta...* y en la prosa (aunque a veces también verso) de las presentes "comedias".

Así que pasen cinco años la interpretó la crítica hace ya tiempo como obra que supone una concesión a solicitaciones literarias extrateatrales y sin continuidad en su autor; de hecho se subrayó entonces que el arte lorquino no está comprometido.[4] Nuestra manera de entender las cosas es diferente: aunque cuando estos juicios se formulaban no se conociese *El público* ni la *Comedia sin título*, a la vista de *Poeta...* cabía pensar ya en que una parte de la obra de Federico sí resulta comprometida; hoy desde luego -de acuerdo con los textos conocidos- debemos interpretar que *Así que pasen...* forma conjunto con *Poeta en*

4. *Vid.* estas ideas en el volumen colectivo *Federico García Lorca*, ed. de Ildefonso-Manuel Gil, Taurus, Madrid, 1985[4].

Nueva York y con *El público* (y con lo que queda de la *Comedia sin título*).[5]

En realidad las visiones formalistas de la literatura resultan muy necesarias, pues las letras bellas tienen parte de inmanente e intransitivo, pero *lo artístico no es sólo eso*: la obra de arte acaba remitiendo a la realidad, y relega este componente suyo quien no lo analiza. Aunque un texto literario haya surgido de otros textos de la serie, aunque la literatura (dicho coloquialmente) surja de la propia literatura, no por ello carece de referencias connotativas a lo real. *No hay literatura sin significación y sin referencia al mundo.*

En definitiva nos encontramos en el caso de García Lorca con al menos un título poético y tres teatrales que responden a una misma unitariedad: existe "indudable correlación" entre tales obras, subraya por su lado Margarita Ucelay.[6] Según decimos el Federico García de hacia final de los años veinte atraviesa por una seria crisis emocional: la soledad desesperante le hace manifestar su dolor y sus angustias sentimentales, a la vez que busca una especie de comunicación con los demás seres humanos sufrientes; denuncia entonces el capitalismo así como las estructuras de la vida social, y asume con valentía un espíritu idealmente revolucionario. Su desesperación cósmica y a la vez el anhelo ideológico los transcribe en estas obras merced a la capacidad y al genio artístico que posee.

La equivocación de la espera

Con palabras sencillas Ian Gibson sugiere el contenido de *Así que pasen...* al decir que en la pieza Lorca expresa su angustia "ante la certeza de los destrozos del tiempo... y de la soledad amorosa", pues en efecto en el autor granadino "aplazar el amor es crimen

5. Todavía no se alude a *El público* y sólo muy de pasada y anecdóticamente a *Así que pasen cinco años.* Antonio Gallego Morell, *Sobre García Lorca,* Universidad de Granada, 1993, pp. 47-64.

6. M. Ucelay, ed., *Así que pasen cinco años*, Cátedra, Madrid, 1995; "Introducción" (p. 13).

contra la Naturaleza y trae siempre consecuencias fatales, así como las trae el disfrazar los sentimientos.[7]

Asistimos efectivamente en la obra al aplazamiento del logro del amor, según manifiesta el Joven: "Por ahora no puede ser... Por causas que no son de explicar. Yo no me casaré con ella... hasta que pasen cinco años".[8] El sentimiento amoroso es real, existe una confianza en el amor, y se cree que se puede esperar: "Yo estoy enamorado como ella lo está de mí y por eso puedo aguardar cinco años en espera de poder liarme de noche, con todo el mundo a oscuras, sus trenzas de luz alrededor de mi cuello";[9] estas trenzas se las ha cortado la novia, pero el Joven está seguro de que en los cinco años de espera las volverá a tener y además -según manifiesta a su vez el Viejo- "son unas trenzas con cuyo perfume se puede vivir sin necesidad de pan ni de agua".[10] Hay una espera amorosa confiada y satisfecha, y en esa espera está el error.

Enseguida el personaje de la mecanógrafa proclamará ciertamente: "Pero yo no espero; ¿qué es eso de esperar?... No espero porque no me da la gana, porque no quiero";[11] la mecanógrafa hace esta proclamación a pesar de que reconoce su querer, de que un recuerdo del Joven al que ama permanece "como una sierpe roja temblando entre mis pechos".[12] Estamos pues ante el rechazo de la idea de espera cuando hay amor.

Nuestro dramaturgo lleva a escena las consecuencias de dejar el sentimiento para cuando hayan pasado cinco años; transcurrido el tiempo, es su novia quien se aleja del Joven, quien le manifiesta: "Soy yo la que se quiere quemar en otro fuego... Tampoco se ama. ¡Vete!.[13] Con desesperación, el Joven hace ver sin embargo a su novia la sensación de vacío y de angustia que le producirá el quedarse sin ella: "Te tengo a ti. Estás aquí entre mis manos, en este

7. I. Gibson, *Federico García Lorca*, Grijalbo, Barcelona, II, 1987, p. 146.
8. *Así que pasen...*, ed. de M. Ucelay, p. 196.
9. *Ibid.*, p. 199.
10. *Ibid.*, p. 200.
11. *Ibid.*, p. 207, corrigiendo la puntuación.
12. *Ibid.*, p. 208.
13. *Ibid.*, pp. 268-269.

mismo instante, y no me puedes cerrar la puerta porque vengo mojado por una lluvia de cinco años. Y porque después no hay nada, porque después no puedo amar, porque después se ha acabado todo".[14]

Pero los años han pasado de manera irreversible y la Novia conoce a otro hombre, y tras dos días de amor se encuentra en la espera de un hijo: "¿Cómo voy a dejar que entres en mi alcoba cuando ya ha entrado otro?... Dos días tan sólo han bastado para sentirme cargada de cadenas. En los espejos y entre los encajes de la cama oigo ya el gemido de un niño que me persigue".[15]

Un segundo reproche a la voluntad paralizada, al haber dejado transcurrir los años a pesar de que existiese un sentimiento amoroso real y grande, está puesta en boca del Maniquí; esta figura dramática del Maniquí le echará en cara al Joven:

Tú tienes la culpa.
Pudiste ser para mí
potro de plomo y espuma,
el aire roto en el freno
y el mar atado en la grupa.
Pudiste ser un relincho
y eres dormida laguna,
con hojas secas y musgo
donde este traje se pudra.[16]

El Joven no sólo ve frustrado su amor por haber aplazado el sentimiento y haber dejado pasar el tiempo, sino que ahora en el diálogo con la figura del Maniquí aviva su deseo de un hijo que no tiene ni puede tenerlo con la Novia; ensoñadoramente exclama el Joven palabras muy bellas:

14. *Ibid.*, p. 271.
15. *Ibid.*, p. 270.
16. *Ibid.*, pp. 280-281.

Sí, mi hijo:
donde llegan y se juntan
pájaros de sueño loco
y jazmines de cordura
.....
Mi niño canta en su cuna,
y como es niño de nieve
aguarda calor y ayuda.[17]

También aparece -en fin- el desatino de la espera amorosa cuando hay amor, en la actitud definitiva que tomará la mecanógrafa con el Joven: él le urge a vivir, y es ella entonces la que le reprocha diciéndole que aguarde otros cinco años; el Joven efectivamente va expresándole a la Mecanógrafa: "No quiero tiempo perdido... ¡Quiero vivir!... Contigo... ¡Amor no espera!".[18] Pero es entonces el personaje de la Mecanógrafa la que propone: "Me iré contigo. ¡Así que pasen cinco años!"[19]

El paso del tiempo destroza ciertamente el amor y destroza la posibilidad de los hijos que pudieran haber sido; desbarata en todo caso la propia posibilidad de amar. García Lorca manifiesta este mensaje a la vez muy sombrío y esperanzador en *Así que pasen cinco años*.

Isotopías de la forma

Nuestra obra está escrita en prosa, aunque también aparecen algunos pasajes en verso insertos en ella. Una análisis de la elocución nos ha mostrado que quizá el rasgo idiomático de mayor presencia en el decurso del texto es el paralelismo; en efecto García Lorca construye paralelísticamente bastantes de los fragmentos, que se repiten así de manera literal o con variaciones; de esta manera el tejido elocutivo se corresponde internamente y se adensa en las formas, con lo que se busca su belleza formal.

17. *Ibid.*, pp. 283-285.
18. *Ibid.*, pp. 315-318.
19. *Ibid.*, p. 328.

Por ejemplo el Amigo 2° repite una vez:

Yo vuelvo por mis alas,
dejadme volver.
Quiero morirme siendo amanecer,
quiero morirme siendo
ayer.
Yo vuelvo por mis alas,
dejadme tornar,
quiero morirme siendo manantial,
quiero morirme fuera de la mar.[20]

Como vemos se trata de estructuras constructivas paralelísticas (Yo vuelvo..., dejadme; Quiero morirme..., quiero morirme), pero además una nueva variación de los mismos versos irá apareciendo en el discurso de manera interrumpida y sucesivamente:

Yo vuelvo por mis alas,
dejadme volver.
Quiero morirme siendo
ayer.
Quiero morirme siendo
amanecer.
[...]
Yo vuelvo por mis alas,
dejadme tornar.
Quiero morirme siendo
manantial.
Quiero morirme fuera
de la mar.[21]

No sólo estamos ante el paralelismo verbal, sino que los ritmos cambian al distribuir el decurso en versos que cambian de medida:

20. *Ibid.*, pp. 236-237, con correcciones en la puntuación.
21. *Ibid.*, pp. 243-244.

la segunda vez en que aparece esta canción lo hace distribuida en mayor número de líneas poéticas, y con ello se consigue no sólo una variación en el ritmo sino asimismo mayor intensidad en el mismo.

Hacia el final del Acto Segundo aparece por igual un fragmento elocutivo construido paralelísticamente y que a su vez un momento más tarde se repite según fragmentos interrumpidos, a saber:

¿Quién usará la plata buena
de la novia chiquita y morena?
...
¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá?
Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar.
[...]
¿Quién usará la ropa buena
de la novia chiquita y morena?
[...]
¿Quién se pondrá mi traje? ¿Quién se lo pondrá?
Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar.[22]

Todo el recitado del Arlequín a los comienzos del Acto Tercero muestra asimismo diferentes estructuras verbales paralelísticas, lo que también vuelve a ocurrir luego dentro del "Cuadro Primero" de este Acto al cantar y hablar la Mecanógrafa y el Joven:

¿Dónde vas, amor mío,
¡amor mío!,
con el aire en un vaso
y el mar en un vidrio?
...
¿Dónde vas, amor mío,
vida mía, amor mío,
con el aire en un vaso

22. *Ibid.*, pp. 277-278 y 291.

y el mar en un vidrio?
[...]
¿Dónde vas, amor mío,
con el aire en un vaso
y el mar en un vidrio?[23]

No hace falta subrayar que estos y otros paralelismos que -según decimos- entretejen el texto de *Así que pasen...*, constituyen otras tantas isotopías de la forma que le dan relieve y consistencia estética[24].

Final

Todo el Veintisiete en general fundió la vanguardia con lo popular-tradicional, y lo mismo salta a la vista en *Así que pasen cinco años*: teatro que enlaza con las vanguardias europeas, y a la vez inclusión de canciones líricas y de expresiones del estilo de la lírica tradicional. Nuestra obra -como queda dicho que ha apuntado con sobria sencillez Gibson- nos presenta a un Joven que comete "el fatal error de no vivir su vida a fondo en el momento presente", ya que el sentimiento amoroso (debido a su propia realidad) no espera.[25]

Sin duda el ciclo de textos lorquinos al que hemos hecho referencia contiene componentes surrealistas, pero asimismo -según sugiere Andrew Anderson- expresionistas, y ello se ve en sus personajes genéricos y más o menos indistinguibles entre sí, en la sucesión textual de episodios a veces aparentemente inconexos, en la aparición de la figura de Jesucristo,...[26]

23. *Ibid.*, p. 313 ss., con una variación nuestra en la puntuación.

24. Nada sobre la lengua literaria de Federico García Lorca ni de ningún autor del Veintisiete se dice en R. Cano, *El español a través de los tiempos*, Arco/Libros, Madrid, 1988.

25. Ian Gibson, *García Lorca*, Antártida, Barcelona, 1992, p. 62.

26. *Vid.* A.A. Anderson, "*El público, Así que pasen cinco años* y *El sueño de la vida*: tres dramas expresionistas de García Lorca", en Dru Dougherty y Mª Francisca Vilches, eds., *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, CSIC, Madrid, 1992, pp. 215-226. No todos los trabajos de este volumen tienen la seriedad del presente.

En *El público* reclama García Lorca la autenticidad del amor y el derecho a elegir el objeto de ese amor; la autenticidad que reclama en *Así que pasen cinco años* es la del cumplimiento sentimental, la de que no se deja pasar el tiempo para el logro amoroso.

ASPECTOS DEL JUEGO Y DE LA TRAGEDIA EN *AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN*

Cecilia Vega Martín
(Doctora en Filología Hispánica)

No hace falta referir de nuevo el juicio –ya suficientemente rebatido– que relega *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* a la categoría –un tanto subjetiva, por otro lado– del teatro "menor" de Lorca. Las investigaciones llevadas a cabo por Margarita Ucelay, Miguel García-Posada, Eutimio Martín, Carlos Feal-Deibe y Luis Fernández Cifuentes, entre otros, demuestran bien a las claras, por el contrario, la compleja densidad significativa de esta "farsa para personas", y casi me atrevo a asegurar que nuevas incursiones críticas renovarían el interés de tales resultados interpretativos.

Sea como sea, Federico García Lorca estaba muy lejos de considerar menor una pieza que, en 1935, era para él su obra más lograda, "una obra pequeña que por su verdadero lirismo ninguna compañía profesional se atreve a poner".[1] Tal consideración obliga a la crítica a la búsqueda de una significación más profunda, más allá de la aparente sencillez que la obra ofrece en un nivel argumental.

La extraordinaria densidad poética y simbólica de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, junto a la mezcla de elementos

1. En *Alocuciones argentinas*, Ed. de la Fundación García Lorca, 1985, p. 31.

cultos y populares, trágicos y cómicos, permite constatar una superposición de niveles interpretativos. En primer lugar, Lorca elige para su farsa el tema tradicional de la joven que se casa con un viejo, motivo que, desde Cervantes, adquiere diversos tratamientos en nuestra historia literaria, y que Lorca había ya utilizado en la *Tragicomedia de Don Cristóbal* así como en *La zapatera prodigiosa*, obra inmediatamente anterior a aquélla y con la que, como anunció el propio autor, está íntimamente emparentada. En este sentido, el matrimonio entre Don Perlimplín y Belisa "sigue aparentemente la norma cómica establecida",[2] acogiéndose también al "modelo clásico en su doble manifestación [...] 'literaria' y 'guiñolesca'. Es decir, brevedad, presencia de lo grotesco, desrealización de la trama, orientación al 'ejemplo'..."[3]

Instigado por Marcolfa, su criada, Don Perlimplín decide contraer matrimonio con la hermosa Belisa, con el consentimiento de la madre de ésta, que intuye la clara ventaja económica que le reportará tal enlace. El contacto carnal de Perlimplín con Belisa le abrirá a aquél las puertas a un mundo de goces desconocido; no a un placer puramente físico, sino, fundamentalmente, vital. Y pese a que la flamante esposa mete en su cama, durante la noche de bodas, a cinco amantes suyos, Perlimplín siente que por primera vez en su vida está contento. Como él mismo dice, se siente "feliz como no tienes idea. He aprendido muchas cosas y, sobre todo, puedo imaginarlas..." (275).[4] Importa especialmente que el hombre, hasta ahora satisfecho en su cultura libresca, se ha convertido en un ser consciente de la magia y la belleza de la realidad que le rodea: "Nunca había visto la salida del sol... Es un espectáculo que... parece mentira... ¡me conmueve!" (271).

Don Perlimplín, sin embargo, no ignora su impotencia para satisfacer a su exuberante esposa. El descubrimiento del amor lo

2. Margarita Ucelay, "Introducción" a *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 186.

3. Miguel García-Posada (ed.), *Lorca. Teatro, I*, Akal, Madrid, 1985, p. 27.

4. Las citas textuales corresponden a la edición de M. Ucelay para Cátedra, cit.

coloca también ante la tragedia. Acepta la infidelidad de Belisa, y anima la ilusión del joven amante imaginario en que el protagonista se recrea. Envuelto en una capa roja, acudirá al jardín en la escena final, donde, a la vez joven amante y marido, mata y muere en los brazos de Belisa.

Para M. García-Posada, la obra es "un ritual dramático de iniciación al amor".[5] Es, en efecto, el amor el que otorga una nueva inocencia infantil al anciano, situándolo ante el mundo, lejos del saber enciclopédico, con una perspectiva radicalmente nueva: "El amor de Belisa me ha dado un tesoro precioso que yo ignoraba" (280). Por su parte, Belisa, quien sólo conoce la dimensión carnal del amor, quien no tiene alma, va a ser iniciada por Don Perlimplín en el amor total, en el que cuerpo y alma forman una sola unidad. Consigue que Belisa se enamore del joven desconocido, "que ella ame a ese joven más que a su propio cuerpo..." (281). Pero, para que el amor rebase los límites corporales, es necesaria la muerte. Así, Don Perlimplín conseguirá al mismo tiempo que el deseo del joven, no satisfecho, se mantenga como ideal para Belisa, a la vez que la muerte de Don Perlimplín permite a éste sentirse amado al menos una vez. Como señala García-Posada,

> [...] en la concepción de Lorca, el amor total es una ilusión imposible, un ansia inalcanzable [...]. Pero es a esta imposibilidad a la que ha sido iniciada Belisa, una imposibilidad sólo conseguible [...] mediante la renunciación, el sacrificio. Perlimplín, viejo libresco, incapaz ya del amor físico, debe morir; Belisa sabe ya que el solo cuerpo no es sede del amor. El ritual se proyecta así en múltiples significados: es una salvación, pero también es un castigo: es una plenitud, pero una plenitud sólo intuible, llamarada fulgurante que incendia nuestros límites de seres amputados.[6]

Con este tratamiento renovado, Lorca consigue trascender el enfoque tradicional del tema. Fuera de la proyección ética otorgada

5. *Op. cit.*, p. 48.
6. *Id.*, p. 50.

al asunto por Cervantes o Moratín, tampoco la Belisa lorquiana cae en la "sensualidad calcinante"[7] de la Stella de *Le cocu magnifique* de Crommelinck, cuya influencia en el Perlimplín lorquiano es, para Francisco García Lorca, "más que posible".[8] Según Arturo Berenguer,

> [...] solamente la pareja lorquiana –en el mismo problema– inyecta la sustancia lírica necesaria en la valoración dramática [...]; se mantiene en el exacto paralelo de la farsa y justifica su erotismo no como búsqueda de una situación moral, ni como demostración de tangentes actitudes sexuales, sino como triunfante acorde vital.[9]

Lorca, en este sentido, advierte que su "héroe o antihéroe, al que hacen cornudo, es español y calderoniano; pero no quiere reaccionar calderonianamente, de ahí [...] la tragedia grotesca de su caso".[10] Y en otro lugar indica que "Don Perlimplín es el hombre menos cornudo del mundo. Su imaginación dormida se despierta con el tremendo engaño de su mujer, pero él luego hace cornudas a todas las mujeres que existen".[11] Queda así enunciada, como hace notar Margarita Ucelay, la división de la obra en dos partes:

> Los dos primeros cuadros, que no fueron en realidad más que una burla cínica del amor que se vende y se compra, han servido de auténtica iniciación al amor a Don Perlimplín. En los dos últimos, ya despierta su imaginación dormida, el verdadero amor domina con toda su fuerza, encaminado a la iniciación de Belisa que sólo conoce la simple lujuria de la carne.[12]

La farsa lorquiana, de este modo, trasciende los materiales que toma como base, imbricando elementos de muy diversa índole que,

7. Arturo Berenguer Carisomo, *Las máscaras de Federico García Lorca*, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1969, p. 107.

8. *Federico y su mundo*, ed. y prólogo de Mario Hernández, Alianza, Madrid, 1980, p. 319.

9. Arturo Berenguer, *op. cit.*, p. 106-107.

10. *Obras Completas*, III, p. 518.

11. *Id.*, II, p. 908.

12. Margarita Ucelay, introd. cit., p. 200.

a través de un proceso de transfiguración dramática, poética, desbordan los límites en que tradicionalmente se materializan, dando lugar a una concepción dramática más dinámica y vital, renovando las formas anquilosadas del teatro coetáneo. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* es "teatro de monigotes que empieza en burla y acaba en trágico".[13] Es una "versión de cámara" (tal como aparecía en los carteles del estreno en 1933), "un boceto de un drama grande", "una obra de teatro grotesca",[14] una "*aleluya erótica*".[15] Es evidente que Lorca no despreciaba ninguno de los elementos que paulatinamente entraban a formar parte de su proyecto creativo. Si un suceso real da origen a *Bodas de sangre*, o la descripción de la "rosa mutabilis" proporciona el motivo inicial para *Doña Rosita*, las aleluyas populares decimonónicas (la *Vida* o la *Historia de Don Perlimplín*) constituyen el humilde apoyo inventivo inicial sobre el que Federico construye la pieza que ahora nos ocupa.[16]

Los bocetos iniciales de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* sacados a la luz de manera conjunta por M. Ucelay, y redactados separadamente por Lorca entre 1922 y 1926, delatan un proyecto continuo, mas no unívoco, de creación. Del lirismo de tono modernista del primer fragmento, se pasa al espíritu infantil y guiñolesco a lo "Cristobicas" en el segundo y el tercero; al andalucismo, estilo *Títeres de cachiporra*, en el cuarto, para recaer en la farsa lírica del quinto boceto, que termina como tragedia en el sexto.[17] Para la eminente lorquiana, la superposición de planteamientos aparentemente irreconciliables –bufos y líricos, candorosos y lascivos, grotescos y sublimes– que caracterizan el *Perlimplín* se origina "en los intentos titubeantes, en la vacilante selección de

13. *O.C.*, III, p. 518.

14. V. Christopher Maurer (ed.), *Epistolario*, I, Alianza, 1983, p. 102.

15. *Id.*, p. 135.

16. *Vid.* Helen Grant, "Una aleluya erótica de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XIX", *Actas del Primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Dolphin Book, Oxford, 1964, pp. 307-314; y Margarita Ucelay, introd. cit., pp. 12-26.

17. Cfr. Margarita Ucelay, *id.*, p. 30.

caminos opuestos" de los apuntes inéditos, de forma que "la originalísima combinación de elementos que prestan unicidad a la obra no fue un proyecto planeado de antemano, sino decisión tomada a posteriori por el poeta, que no quiso renunciar a ninguna de las posibilidades que el tema le había sugerido".[18]

Cabe sospechar, por el contrario, que el interés en la mezcla de elementos tan heterogéneos formaba parte de la idea inicial de la obra, ya que, como se verá después, expresión y contenido van a integrarse en un mismo sentido, hacia el que Lorca pretende orientar todos los elementos de la pieza. De este modo pueden interpretarse, asimismo, las indicaciones del autor en el fragmento A: "El lector o espectador tendrá siempre un jarro de agua fría en la cabeza", "los hechos trascendentales del mundo amor y muerte aparecerán desnudos y saldrán y entrarán en escena con la misma importancia y hueco que cualquier acto trivial. A veces un acto vulgar o hecho sin trascendencia vibrará de una manera dramática intensísima junto a un hecho universal e intenso que pasará mansamente".

Los contrastes aparecen ya en el propio título, basado en el ripioso pareado típico de la aleluya, la cual mantiene en la obra, además, su originario carácter sagrado en la ceremonia ritual que pone fin al conflicto. El burlesco nombre de Perlimplín se une al lirismo del lopesco nombre anagramático de Belisa; las intervenciones ridículas interrumpen el desarrollo lírico de ciertos monólogos; el peculiar código del guiñol –lenguaje hiperbólico, contenidos eróticos directamente enunciados– se combina con el simbolismo cromático del verde y el negro, del corte en la garganta, el estrangulamiento, el mar, etc., de forma que un fondo trágico, algo oscuro y siniestro apenas expresado, discurre tácitamente bajo la aparente ingenuidad de la acción dramática.

La dicotomía establecida entre elementos trágicos y cómicos se hace extensible a las parejas idealismo / realidad; alma / carne; intelectualidad / sentir popular, etc. Y es que el proyecto de Lorca en *Amor de Don Perlimplín* responde a un ambicioso propósito creati-

18. *Id.*, p. 185.

vo de carácter metadramático: *hacer* lo que *dice*; esto es, realizar en su propia obra lo que a través de esos personajes simbólicos expone como teoría poética.

Con una crudeza inusitada, y tal vez no deseada realmente por el poeta, Lorca definía, en 1933, "el teatro español en general" como "un teatro hecho por puercos y para puercos".[19] Sin llegar a tales extremos, el autor abominaba de un tipo de teatro que consideraba "detenido en su desarrollo por las fuertes ataduras de la realidad",[20] de un teatro dirigido al pueblo que, sin embargo, "habla de problemas despreciados por él en los patios de vecindad".[21] Al mismo tiempo disentía, no obstante, de un teatro puramente artístico, abstracto, realizado por esos jóvenes "que andaban [...] escribiendo cosas extravagantes, haciendo hablar a las puertas y a las ventanas".[22] Lorca entiende la escena como ámbito de sublimación estética del elemento popular, en una reacción tanto contra el teatro comercial al uso, como contra la elitista dramaturgia intelectual. Su obra dramática –y englobada en ella, la actividad de "La Barraca"– supone, desde este punto de vista, un acto de fe hacia un "público posible", hacia un "público inculto", pero no corrompido, "todavía capaz de responder a un teatro genuino, moderno o antiguo".[23]

La creación de un teatro de carácter popular, revelador de ideas y sentimientos universales, se imponía como única vía de salida posible a la crisis. Es el camino que eligió Lorca, no sólo convocando al pueblo a experimentar el placer estético, consiguiendo con ello su declarado propósito de educación espiritual de las masas, sino convirtiendo el fondo de lo humano en elemento motriz de su dramaturgia, a través de la transfiguración poética del ámbito popular:

19. *Vid.* Andrés Soria Olmedo (ed.), *Treinta entrevistas a Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid 1989, p. 80.

20. *Id.*, p. 113.

21. *Vid.* Miguel García-Posada, *op. cit.*, p. 29.

22. *Vid.* Andrés Soria Olmedo, *op. cit.*, p. 127.

23. Cfr. Robert Lima y Dru Dougherty, "¿Público o pueblo?", en *Dos ensayos sobre teatro español de los 20*, Universidad, Murcia, 1984, p. 113-117.

> Los teatros están llenos –concluía el autor– de engañosas sirenas coronadas con rosas de invernadero, y el público está satisfecho y aplaude viendo corazones de serrín y diálogos a flor de dientes; pero el poeta dramático no debe olvidar, si quiere salvarse del olvido, los campos de rosas, mojados por el amanecer, donde sufren los labradores, y ese palomo herido por un cazador misterioso, que agoniza entre los juncos sin que nadie escuche su gemido.[24]

Lorca promueve la superación de la empobrecedora dicotomía artista/público, que supone la adscripción del poeta a un plano superior de la realidad, en conflicto con la existencia mundana de los hombres: "Yo no quiero admirar al artista en sí. Eso no tiene importancia... Es el hombre como realización lo que vale... La humanidad del individuo, su capacidad de humanidad";[25] de ahí que conciba la poesía, no como abstracción, sino como algo que ha pasado a su lado.[26] En una concepción radicalmente actual del arte, entiende que todo lo real adquiere, situado en la oportuna perspectiva, una insólita dimensión estética, un "secreto entrañable" de donde ha de brotar la poesía.

Ahora bien, el poeta posee, para Lorca, una forma peculiar de penetrar en la realidad al descubrir aspectos de los objetos que se escapan a la visión de los demás mortales: "El poeta es un pulso herido que sonda las cosas desde el otro lado".[27] La misión del poeta no es otra, en este sentido, que la de conducir al espectador o al lector, a través de la sublimación artística de lo cotidiano, a ese terreno espiritual, iniciándolo en el misterio indescifrable de su propio entorno.

A la luz de la poética lorquiana, el análisis de los personajes de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* cobra una nueva y

24. *Vid.* Eutimio Martín, *Federico García Lorca. Antología comentada (II, Teatro y Prosa)*, Ediciones de la Torre, Madrid, 1989, p. 299.

25. Cfr. Andrés Soria Olmedo, *op. cit.*, p. 101.

26. *O.C*, I, p. 1013. *Vid.* también Isabel García Lorca, "Recuerdos de infancia", en Laura Dolfi (ed.), *L'imposible / posible di Federico García Lorca*, Edizioni Scientifiche Italiane, Nápoles, 1989, p. 15.

27. *O. C.*, I, p. 490.

reveladora dimensión simbólica, por encima de su configuración cómica o trágica y de su mayor o menor vinculación al esquema tradicional del motivo; rompiendo decididamente con él de cualquier modo. Este carácter ha escapado a la inmensa mayoría de las interpretaciones de la obra, siendo, en mi opinión, donde reside su verdadero e insólito valor.

Eutimio Martín planteó la cuestión en estos términos, identificando a los protagonistas de la farsa con los tres elementos que integran la actividad literaria: "Perlimplín es el escritor; Belisa, el lector (femenino o receptivo) y *El joven de la capa roja*, la obra de don Perlimplín".[28] En su lúcida exégesis, el profesor pasa por alto, sin embargo, que Perlimplín (el autor, el intelectual aislado de la vida) no accede a la captación del secreto insondable de las cosas hasta entablar contacto carnal con Belisa: "Antes no podía pensar en las cosas extraordinarias que tiene el mundo... Me quedaba en las puertas [...]. Ahora cierro los ojos y... veo lo que quiero... por ejemplo... a mi madre cuando la visitaron las hadas de los contornos" (281) . Es la protagonista femenina –en un nivel metafórico no sólo lector o público, sino también pueblo, masa popular–, quien proporciona al poeta la fuente de inspiración imaginativa. No surge del amor, por tanto, la epifanía sensorial, la fertilidad de la fantasía, como apunta Eutimio Martín, sino de lo que esa experiencia erótica representa en tal configuración simbólica.

A partir de estas consideraciones, todos los elementos de la pieza cobran una nueva magnitud. Distinta es ahora la interpretación de los cinco amantes de Belisa, que no la perciben sino en su dimensión carnal y que en la obra sugieren, a mi entender, la idea de un tipo de teatro coetáneo asfixiado por la realidad más prosaica, donde, para Lorca, las pezuñas sustituyen a las alas; un tipo de dramaturgia que puede adormecer y achabacanar a una nación entera. A un nivel artístico más general, el autor identificaba con esos personajes a toda la tradición realista, tanto en literatura como en artes figurativas. Así, por ejemplo, en su "*Sketch* de la nueva pintu-

28. Eutimio Martín, *op. cit.*, p. 28.

ra" –una conferencia leída el 27 de octubre de 1928 en el Ateneo de Granada, excepcionalmente audaz en ese ámbito–, el poeta se expresaba de esta manera:

> Los objetos tienen una porción de vestidos y resonancias que no son pictóricos y que el pintor debe suprimir por inútiles y nocivos. Por ejemplo: los brillos; esos asquerositos toques con blanco que dan muchos pintores actuales sobre los objetos es el disparate mayor que existe, ya que el brillo es un temblor fugaz, exterior al objeto, que no forma parte de su línea ni volumen y es ajeno a su naturaleza. Claro que esos pintores buscan el que se diga: "Fulano ha pintado a don Mengano y lo ha sacado propio. Si yo me encuentro el cuadro solo en una habitación me da el susto", etc., etc., cosas todas ajenas a la pintura.[29]

Para Lorca, el arte ha de liberarse de la esclavitud de los sentidos y la apariencia superficial de los objetos. El arte ha de trascender la realidad, aun partiendo necesariamente de ella; no representándola, sino profundizando mediante la transfiguración estética en su enigmática esencia inefable. Al autor teatral, según esto, se le impone un trabajo riguroso: vincularse al pueblo y recalar en su circunstancia vital; pero no anclarse en este nivel, sino cubrir la realidad con el manto de la fantasía, elevándola a una categoría estética sublime. Sólo así se (re)crea el espíritu del hombre, accede éste a la magia de su entorno.

La invención del *Joven de la capa roja* por parte de Don Perlimplín supone, desde esta interpretación, que el autor consigue hacer de su obra substancia espiritual del pueblo; que le ha dado ojos y oídos para percibir el misterio, la fantasía, la verdad ideal del universo. Belisa "ya tiene un alma". El protagonista descendió de su encierro intelectual hacia la fascinación del amor y de la vida; Belisa, sólo cuerpo en principio, ha sido iniciada en el espíritu a través de la ideación de un nuevo amante inaccesible. Al inmolarse el autor en el Joven consigue, con su sacrificio y entrega, que, simbó-

29. Vid. *Id.*, p. 287.

licamente, su obra forme ya parte de la memoria colectiva, desapareciendo como creador desde ese momento, pero consiguiendo a la vez vivir eternamente.[30] En esta interpretación cobra también sentido la ridícula exclamación última de Belisa: "¡Nunca creí que fuese tan complicado!" (288).

Finalmente, Lorca abordaba con su obra, si bien con unos planteamientos radicalmente insólitos, una problemática común a muchos intelectuales de la época. En realidad, un conflicto universal y eterno entre la razón y el misterio de la vida, la inteligencia y la intuición, el idealismo y la realidad, pero asunto que ha cobrado una relevancia fundamental en nuestro siglo, cuando ciencia y vida marchan más que nunca por caminos enfrentados. Hasta qué punto este conflicto era asumido por Lorca como propio, o procedía de un común espíritu de su tiempo es algo que supera los límites de este análisis. Lo cierto es que Lorca ha encarnado en su farsa, y aun en su propia personalidad, la superación del conflicto entre la intelectualidad y la intuición primigenia o infantil del mundo, y en ese sentido no es extraño advertir coincidencias en el tratamiento de esta problemática en otros autores europeos. Por citar un único ejemplo, y salvando las distancias, la novela del autor suizo-alemán Hermann Hesse, *El lobo estepario*, publicada en 1927, creaba un prototipo al que, como a don Perlimplín, se vinculan innumerables individuos de nuestra época, intelectuales solitarios exiliados de la vida, angustiados ante un mundo que no entienden y en el que se sienten rechazados. La solución no difiere básicamente en estas obras que quiero situar en la misma perspectiva. A través de la intervención de una figura femenina –Belisa y Armanda–, en ambos casos el protagonista desciende a la realidad, logrando vislumbrar

30. Esta idea de la muerte como germen de vida no era nueva en Lorca. Tras la muerte de José de Ciria y Escalante, el poeta escribe a Melchor Fernández Almagro: "Pero me parece que debemos *comulgar* en Ciria y olvidarlo aparentemente. Hay que *hacerlo de uno* y sonreír sin saber su nombre. ¿Tú te acuerdas constantemente de que tienes ojos? Y, sin embargo, toda la vida nos entra por ellos. Hagamos de nuestros muertos *sangre nuestra* y olvidémoslos. De cuando en cuando se me recrudece una extraña alegría que no había sentido jamás. ¡La alegría tristísima de ser poeta! Y nada me importa. ¡Ni la muerte!" (*Vid.* Christopher Maurer, *op. cit.*, p. 95).

entonces la maravilla de la existencia, hallando en esa unión la semilla de la inmortalidad. En este sentido, ambas obras exponen un conflicto espiritual asentado en el alma del personaje. Transfigurado en la ficción, el manifiesto de ambos autores se erigía como antídoto contra el desaliento y la desorientación social de su tiempo.

Los esfuerzos de Lorca no hallaron su fruto sino en parte. En su obra, sin embargo, se constata un empeño en la educación espiritual del público, en la transmisión de la perspectiva poética como valor no sólo literario sino, asimismo, vital. También él, como Perlimplín en Belisa, perdura en el alma popular.

LORCA Y MARQUINA: RELACIONES PERSONALES Y/O DRAMÁTICAS

Beatriz Hernanz Angulo
(ESADT. Universidad de Kent at Canterbury)

"El mayor atractivo de las cosas y de las personas es no conocerlas". Aunque esta lapidaria afirmación de Jardiel Poncela no está exenta de razón, es importante desvelar facetas de la personalidad y del talante creador en un autor tan representativo como Lorca, aunque corramos el riesgo de desmitificarlo.

Cuando el joven Lorca que se aloja en la Residencia de Estudiantes, quiere abrirse camino en el mundo del teatro, se encuentra con que su embajador intelectual es Eduardo Marquina (Barcelona, 1879- Nueva York, 1946), uno de los dramaturgos más consagrados en ese momento, iniciador de la recuperación del teatro poético modernista, en una doble vertiente: teatro histórico y drama rural, con ejemplos muy representativos y a los que va a volver la vista dramática Lorca para crear y superar el modelo dramático rural que practica el dramaturgo catalán. Marquina le presenta a Martínez Sierra, director del Teatro de Arte del Eslava, como así lo reconoce también Antonina Rodrigo.[1] De este contacto propiciado por Marquina, surge la puesta en escena de su obra *El maleficio de la mariposa*, estrenada el 22 de marzo de 1920, en el teatro Eslava.

1. Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, Plaza y Janés, Barcelona, 1980, p. 151.

Ya en junio de 1923, Lorca le comunica a Gallego Burín su propósito de escribir sobre la heroína Mariana Pineda,[2] un prototipo de personaje que anticipará, en su debate entre el amor y la libertad, con una determinación del conflicto que casi siempre se resuelve con la muerte, a otros personajes como Yerma, a la pequeña de *La casa de Bernarda Alba* o a la Novia de *Bodas de sangre*. Este tipo de heroínas tuvo un claro antecedente en el drama poético rural de Marquina, donde la carga dramática de las piezas escénicas gira en torno a personajes femeninos, como la protagonista del drama de mismo nombre, *Salvadora* (Madrid, Teatro Fontalba, 11-X-1929, compañía de Lola Membrives), casada con Tomé, un hombre mayor; ambos personajes están desarrollados de una manera evolutiva, y de su transformación nace una lentitud visible, técnica que seguirá Lorca. Son seres femeninos que se debaten entre el instinto y el deber, encorsetados por la *honra,* en una atmósfera asfixiante, prototipos de los que parte Lorca para sus dramas, como Salvadora, o Deseada en *La ermita, la fuente y el río* (Madrid, Teatro Fontalba, 10-II-1927, compañía de Margarita Xirgu), la solterona de pueblo, pretendida por un hombre mayor y enamorada del novio de su hermana. El análisis comparativo del tratamiento en ambos autores de esta tipología de personajes y del uso de elementos comunes, como es la utilización del coro (lavanderas, muchachas de pueblo, la voz que se enfrenta a la protagonista como personaje colectivo portavoz de la *opinión pública*, con una labor informativa y agonal, en el sentido dramático más genuino de la tragedia griega), se excede del propósito de estas páginas, pero apuntaremos los estrenos más representativos de Marquina en este género común a Lorca, porque se encuadran precisamente en los momentos dramáticamente más fecundos del dramaturgo granadino:

- El 29 de marzo de 1924, en el teatro de la Princesa, Marquina estrena su drama rural *El pobrecito carpintero*, uno de sus grandes triunfos dramáticos.

2. Antonio Gallego Morell, *García Lorca, cartas, postales, poemas y dibujos*, Moneda y crédito, Madrid, 1967, p. 123.

- El 8 de enero de 1927, estrena *Fruto bendito*, en verso, en el teatro Reina Victoria. Poco después, en el teatro Fontalba, 10 de febrero, aparece el gran éxito *La ermita, la fuente y el río*, con Margarita Xirgu en el papel protagonista. En Octubre, la misma actriz, estrenará *Mariana Pineda* de Lorca.
- En 1929 estrena el drama en verso *Sin horca ni cuchillo*, en el Teatro Español, 5 de abril, y el drama rural *Salvadora*, Teatro Fontalba, 11 de octubre, con la compañía de Lola Membrives.
- 1931: 17 de enero, estreno con Margarita Xirgu del drama en verso *Fuente escondida*, que pasará a Barcelona, el 5 de octubre, al teatro Goya.
- 1932: estreno el 13 de mayo del drama en verso *Los julianes*, con la Xirgu.
- 1933: Marquina dirige la temporada escénica del teatro Beatriz. Comparte la dirección con Lorca del estreno de *Bodas de sangre.*

Luis Martínez Cuitiño señala en su edición de *Mariana Pineda*[3] los problemas de la pieza hasta su estreno. En primer lugar, fue rechazada por Martínez Sierra. A principios de 1926 se la hizo llegar a Eduardo Marquina para que se la entregara a Margarita Xirgu. Cuitiño explica así los sucesos:

> Un fortuito encuentro de Lydia Cabrera, una cubana amiga de Lorca, con la actriz catalana descubre que Marquina no había cumplido su encargo. Lydia Cabrera llama al autor a la Residencia de Estudiantes para presentarle a la Xirgu y ella misma va a casa de Marquina para buscar la copia de la pieza. El encanto personal del andaluz conquista a la actriz de inmediato, pero pasarán meses sin noticias sobre su decisión. Lorca se desespera porque su familia, especialmente su padre, requiere del hijo mayor cierta profesionalidad. La tensa espera del dramaturgo transcurre en Granada, ya que sus padres no desean que viaje a Madrid, descorazonados frente a las múltiples actividades del hijo que no se concretan en nada útil.

3. F. García Lorca, *Mariana Pineda*, ed. de Luis Martínez Cuitiño, Cátedra, Madrid, 1991, pp. 28-29.

Lo reproduce A. Rodrigo,[4] procedente de un testimonio de Valentín de Pedro[5] muy posterior, y tal vez un tanto *idealizado.*

También Antonina Rodrigo[6] habla de estas primeras vicisitudes del poeta para el estreno, y el tono es muy personal y bastante duro en carta dirigida a Fernández Almagro:

> En octubre continúa sin saber la suerte que corre su obra, y en la segunda decena del mes, le escribe a su amigo Fernández Almagro: "...Esa señora quedó en contestarme. Pero no lo ha hecho. Se murió su madre. Yo le puse un telegrama de pésame. No me ha contestado. Le escribí a Marquina (el fresco de Marquina). No me ha contestado. Le escribí otra vez. Tampoco me ha contestado. ¿Qué hago? Mi familia, disgustada conmigo, porque dicen que no hago nada, no me dejan moverme de Granada. Yo estoy triste, como puedes suponer..."

La carta tiene un matiz preocupado.

Más tarde, según recoge Antonina Rodrigo, escribe al mismo amigo:

"Tú me vas a hacer un pequeño favor. Vas a visitar a Eduardo Marquina de mi parte, en vista de que no me contesta, y le vas a decir que haga el favor de preguntar a la Xirgu su opinión sobre el drama y lo que piensa hacer, y si no piensa nada que me devuelva la copia que tiene en su poder. Marquina, si yo no lo veo, queda encantado. Él está satisfecho si *Mariana Pineda* no se pone, y bastante lo he mareado ya. Ahora bien, yo no sé, querido Melchorito, si le tengo que agradecer algo o no, porque su actitud (que reflejó en la *interviú* con Milla en *La Esfera*), es equívoca y llena de nieblas. Tú, enseguida, visitas a Marquina, y le dices que vas de mi parte (y con interés tuyo, como es natural, tratándose de mí) para preguntarle sobre el asunto de *Mariana.* Él te empezará a dar "buenas razones". No hagas caso. Tú insiste y dile que hable con la Xirgu. Si la Xirgu no quiere representar mi obra y devuelve el ori-

4. Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, Seix Barral, Barcelona, 1980, pp.169-171.

5. Valentín de Pedro, *¡Aquí está!*, Buenos Aires, 12-5-1949.

6. Antonina Rodrigo, *Margarita Xirgu*, Plaza y Janés, Barcelona, 1980, pp.172-73.

ginal, tú te quedas con él como regalo de mi fracasada tentativa, en una época donde "no hay teatro" y tenemos que resignarnos. Pero haz porque Marquina de sus razones. No tardes. Quiero saber qué pasa. ¡Es una verdadera lástima el tiempo que he perdido! Pero hay "mala fe" en todos. Marquina se pone la careta queriendo "protegerme", pero no lo creo. Por todas partes, gentuza y cretinismo... Desde luego, si *Mariana* se representara, yo ganaría todo con mi familia"(Gallego Morell, *op. cit.*, pp. 81-82)

Por la amabilidad de la familia Marquina hemos podido acceder a una carta de Lorca escrita al dramaturgo catalán solicitándole ayuda para el estreno de su obra, cartas que recogemos en otro lugar,[7] y reproducimos por su interés:

"Querido Marquina: Margarita Xirgu quedó en contestarme su impresión de la lectura de la *latosísima Mariana Pineda.* No lo ha hecho. Sé que su madre ha muerto pero ya hace tiempo y además ella no por eso se va a retirar de las tablas.

Yo no sé qué hacer y estoy fastidiado porque como mis padres no ven *nada práctico* en mis actuaciones literarias están disgustados conmigo y no hacen más que señalarme el ejemplo de mi hermano Paquito estudiante de Oxford lleno de laureles.

Aunque sea una lata para Ud. le ruego no me olvide en esta situación indecisa. El verano se acaba y yo sigo *colgado*, sin el menor atisbo de iniciar mi labor de poeta dramático en lo cual tengo tanta fe y tanta *alegría.*

No deje de contestarme lo que piensa y cual es su opinión. ¿Debo escribir yo a Margarita? Si usted considera perdido el asunto dígamelo también.

Salude a todos los de su familia. Eduardo sabrá usted disculpar estas molestias que le causo.

!No me olvide!

Ahí va un gran abrazo de Federico

s/c Acera del Casino 91. Granada"

7. Beatriz Hernanz Angulo, "El tratamiento del teatro rural en Eduardo Marquina", en *La recepción crítica del teatro de Eduardo Marquina*, Universidad Complutense, Madrid, 1994, pp.121-122 (Tesis Doctoral).

Esto sucede a finales del verano del 26, hasta que el 13 de febrero de 1927, Federico recibe carta de Cipriano Rivas Cherif donde le anticipa que, por fin, Margarita le estrenará su obra. La maniobra de Marquina permanece en la sombra, pero es clara. El 24 de julio se estrena en Barcelona, en el teatro Goya. Lorca era conocido porque frecuentaba Cadaqués, la casa de Dalí y la de Marquina, pues eran amigos y vecinos.

El 8 de marzo de 1933[8] se estrena *Bodas de sangre* por la compañía de Josefina Díaz de Artigas en el Teatro Beatriz. La decoración es de Fontanals, el vestuario de Santiago Ontañón, y dirigían Eduardo Marquina y el propio Lorca. Manuel Collado hacía del Novio y Josefina Artigas de la Novia. Como señala Mario Hernández en su edición a la obra,[9] Marquina " acaso fue parte en la decisión del estreno, como ya lo había sido para el de *Mariana Pineda*. Mantenía, además, una buena relación amistosa con el poeta granadino, según me confirma Isabel García Lorca. Afirmaba con generosidad en el citado reportaje [*El Imparcial*, 28-III-1933]: "Quiero que sea la primera obra de autor auténticamente joven; es decir, nuevo, que llegue con toda fuerza, con toda eficacia al público". Entra después a definir, al alimón con el autor, *Bodas de sangre*:

Tragedia libre de sentimientos, libre de accidentes -me dice Marquina, hundido en la sombra de las butacas-, se produce en tierras de Guadix, como pudieran producirse en las tierras primitivas: sólo obran en ella los impulsos vitales -y dirigiéndose a Lorca-, los centros del instinto, como repites en la obra.

La oscura raíz del grito -añade éste-, la fatalidad, el hado... Luego hasta el bosque y la luna y la muerte: la tragedia se hace cósmica, todo entra en ella con fuerza e ímpetu, arrostrándolo todo sin miedo a nada."

Para Mario Hernández, claramente se puede llegar a la conclusión de que Marquina glosaba datos y puntos de vista del propio

8. Carlos Morla Lynch, *En España con Federico García Lorca*, Aguilar, Madrid, 1958, pp. 329-30.

9. Mario Hernández, ed. de *Bodas de sangre*, Alianza, Madrid, 1989, pp. 34-35.

autor. Habla de Lorca positivamente, y se ve clara intención de ayudarle. En el estreno, que fue apoteósico, estaban presentes todos los antiguos: Benavente, los Álvarez Quintero, Marquina, y también los jóvenes poetas: Guillén, Salinas, Altolaguirre, Aleixandre, Cernuda, Diego.

El 29 de diciembre de 1934, *Yerma* se estrena en el Teatro Español de Madrid, por la compañía de Margarita Xirgu y Enrique Borrás, aunque este último no actuó porque no había papel adecuado para él. Los avatares de este estreno tienen, una vez más, relación con Marquina. El dramaturgo catalán había acordado de palabra meses antes, durante el verano en Cadaqués, estrenar con la Xirgu *La Dorotea*, en El Español. Pero Margarita decide, a espaldas de Marquina, y sin notificarle nada, estrenar *Yerma* de Lorca. La situación económica del autor de *La ermita, la fuente y el río* es francamente dura, como se aprecia en la carta dirigida a Margarita Xirgu que comentamos más abajo. Tras todas las dificultades y retrasos, abatido, Marquina decide estrenar en otro teatro, el Cómico, el 25 de enero de 1935, con la compañía de Carmen Díaz y decorados de Bürmann. Es una producción en la que se hace homenaje a los trescientos años de la muerte de Lope de Vega. Fue un auténtico éxito, pero el estreno de Lorca tuvo una mayor trascendencia para la historia de la escena española.

Reproduzco aquí la carta que Margarita Xirgu, pocos días antes del estreno de *Yerma*; la envía a Marquina en tono de una disculpa lisonjera:

"16 de diciembre de 1934

Mi muy querido y admirado Eduardo: Su carta de usted esperada por mi con tanta ansiedad, me ha emocionado. Hay tantas cosas bellas y nobles en ella que me compensan de mi disgusto. Dejo todos los puntos por aclarar para cuando nos veamos. Queda en pie mi adoración por el poeta y mi leal amistad.

Me había propuesto en esta temporada no estudiarme más obras del repertorio de... los demás (puesto que el mío es imposible que lo estudien y usted lo sabe) pero buscando la manera de corresponder a su afecto y para demostrarle una vez más mi admiración he

recordado que Borrás tiene hecho en América *En Flandes se ha puesto el sol*, bueno, pues en cuanto salga el estreno de *Yerma* me pondré a estudiar esa obra con tal entusiasmo que no podrá usted dudar de mi admiración. Soy *muy buenecita* créalo usted y si en mis manos estuviese el poder solucionarle todas sus contrariedades, lo haría, ¡Pero qué tiempos más difíciles para todo el mundo! Es de esperar que tendrá usted grandes éxitos en las obras que anuncia v en la que *yo espero*.

La mía será la última de la temporada, pero no por eso será menos bella.

Siempre admiradora entusiasta y buena amiga Margarita"

Hemos podido acceder al borrador de la extensa carta de Marquina en contestación a la de Margarita, de 14 páginas tamaño cuartilla, y que refleja su preocupado estado de ánimo. Incluso había hablado con Borrás, y se lo *saltan*, sin siquiera notificárselo, para estrenar *Yerma* de Lorca. Recuerda Marquina cómo en el año 32, cuando le entregó Lorca para Pepita Díaz *Bodas de sangre*, supo entender Lorca que tenía que esperar su "turno" para el estreno, porque había un acuerdo previo con los Quintero y su *Pícara vida*: "Federico que además de un gran poeta y admirable dramaturgo es un buen compañero lo comprendió también así". Marquina afirma que no quiere hacerle un feo a Federico: "mi actitud, desde que he sabido que Federico va a estrenar pronto, no ha sido otra que alegrarme sinceramente por Federico y prepararme a festejar con entusiasmo el éxito que le deseo y que seguramente alcanzará. Ni remotamente me ha pasado por la imaginación el decirle a Federico ´quítate tú, para ponerme yo´.[...] He tomado la única resolución que podía tomar, desistiendo de estrenar en El Español, por las razones que le di a Ud. en mi carta de Cadaqués". Reprocha a Margarita que en su carta parezca que el estreno es un capricho de Marquina, cuando en esta carta más adelante el dramaturgo catalán afirma: "no sabrá Ud. nunca, la angustia, la negrura, *la necesidad* con que estoy luchando desde finales de octubre. No saldré de ellas, ni puedo salir de ellas hasta después de estrenar, si Dios quiere darme un gran éxito". Su situación económica apurada tampoco es

sólo la razón, pues Marquina está dolido, piensa que tendrían que haber tenido la delicadeza de consultárselo. La disposición de ánimo de Marquina, no impide que siga siendo amigo de Federico, al que había ayudado desde sus comienzos, aunque fuera a veces injustamente calificado por el poeta joven, impaciente, como es natural, por el triunfo, como fue el caso de Federico.

EL CINE EN LORCA Y LORCA EN EL CINE

José Gómez Vilches
(Escuela Oficial de Idiomas, Málaga)

Hace casi tres lustros, Rafael Utrera Macías escribió en su estudio *García Lorca y el cinema. "Lienzo de plata para un viaje a la luna,"* que "la bibliografía española sobre García Lorca, exhaustiva en tantos temas, no ha dedicado completa atención a las relaciones entre el escritor, el cinema y viceversa".[1] Desde entonces, escasos artículos o libros han abordado el tema y aún menos han aportado algo a este trabajo de Rafael Utrera ni al anterior de C.B. Morris, *This Loving Darkness. The Cinema and Spanish Writers. 1920-1936;*[2] y, en verdad, poco hay que añadir a sus análisis, a no ser que aparezcan textos lorquianos inéditos sobre el cine o que, en cuanto a las adaptaciones cinematográficas de su obra, éstas continúen y, además, encuentren por fin a la persona capaz de trasladar a la pantalla con acierto el duende, el dramatismo, la magia y el ángel que existe en la sugerente fuerza del poético lenguaje de Federico.

El interés de García Lorca por el cine es evidente, cierto; pero, comparado con el de otros compañeros de generación: César María de Arconada, Luis Buñuel, Salvador Dalí, Francisco Ayala, Juan

1. Edisur, Sevilla, 1982, p. 15.
2. Oxford University Press, Nueva York, 1980.

Piqueras..., observamos que éste es más bien tibio y siempre fluctuante, como surgido a la zaga y dictado del entusiasmo que los amigos más íntimos del momento (Alberti, Dalí, Buñuel, Piqueras, Amero) mostraban hacia la nueva forma expresiva. Y es que la aproximación de la vanguardia española al cinema fue bastante desigual. Aparentemente, todos fueron cinéfilos porque aun a contrapelo tuvieron que interesarse por el cine, pero no es idéntico el entusiasmo, a veces fanatismo, de Ayala, de Arconada, de Gómez Mesa, de Villegas López, de Piqueras o de Hernández Girbal, al de -y cito sólo dos nombres cimeros del Veintisiete- Luis Cernuda o el mimético Alberti, que había proclamado, con más oportunismo que sinceridad: "Yo nací -¡Respetadme!- con el cine".

Las opiniones de Lorca que conocemos sobre el cine no son muchas. En octubre de 1929, entusiasmado con el sonoro, escribía a su familia desde Nueva York: "... me he aficionado al cine hablado, del que soy ferviente partidario porque se consiguen maravillas. A mí me encantaría hacer cine hablado y voy a probar qué pasa. En el cine hablado es donde aprendo más inglés. Anoche vi una película de Harold el gafitas, hablada, que era deliciosa".[3] Y también por las mismas fechas enjuiciaba despectivamente y entre amigos, posiblemente sin haberlo visto, el cortometraje surrealista *Un chien andalou* (1929), dolido porque creía que quienes habían sido dos de sus más íntimos, Dalí y Buñuel, lo aludían en el título y el contenido del filme.[4]

3. *Federico García Lorca escribe a su famila desde Nueva York y la Habana (1929-1930).* Edición de Christopher Maurer en *Poesía, Revista Ilustrada de Información Poética*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1986, p. 80. Recogido por Ian Gibson, *Federico García Lorca, 2. De Nueva York a Fuente Grande(1929-1936),* Grijalbo, Barcelona, 1987, p. 70.

4. "Cuando, en los años treinta estuve en Nueva York, Angel del Río me contó que Federico, que había estado también por allí, le había dicho: Buñuel ha hecho una mierdesita (sic) así de pequeñita que se llama *Un perro andaluz* y el perro andaluz soy yo". A. Sánchez Vidal, introducción y notas a Luis Buñuel, *Obra literaria,* El Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982. Citado por Ian Gibson, *Federico García Lorca. 1. De Fuente Vaqueros a Nueva York. (1898-1929), Grijalbo, Bacrelona 1985, pp. 588-89.*

En 1935, hablaba en *El Día Gráfico* de su interés por "llevar al cine cuanto se relaciona con la lidia. (...) El ambiente: coplas, bailables, leyendas...".[5] Y ese mismo verano, junto con Benjamín Jarnés, Francisco Ayala, Antonio Espina y Ramón J. Sénder, había contestado un cuestionario de Juan Piqueras para el que sería el último número de *Nuestro Cinema*,[6] sobre el trato de favor que la Administración republicana dispensaba a cinematografías extranjeras, principalmente a la norteamericana, frente a la sistemática prohibición y censura de la soviética:

"En primer lugar no debe existir la censura -decía el poeta-. Menos para un arte como el cinema; muchísimo menos para un cinema como el ruso. Naturalmente que, existiendo como existe, mi opinión es que, no sólo debe observar igual actitud ante el cinema ruso y extranjero, sino que debe estimar más las excelencias de aquel, que las chabacanerías y ñoñeces de este último".

A la pregunta de Piqueras si el cinema soviético era un factor a tener presente en el desarrollo cinematográfico, artístico y cultural de España, Federico había contestado:

"Lo considero indiscutible. El gran arte literario ruso prerrevolucionario ha influido y formado en gran parte el alma de mi generación. (...) Y por lo tanto, el cinema de la Rusia soviética, con más razón que la literatura prerrevolucionaria de Dostoyewsky, Gogol, Tolstoi y Puchskin, es mejor entendido por los españoles debido a su dureza de expresión, a su pasión rural y a su ritmo. Lo creo por esta razón un factor a tener en cuenta en el desarrollo de la cultura de nuestro pueblo".

Piqueras le cuestionaba si la preponderancia del cine soviético se debía a la técnica o al contenido:

5. Citado por R. Utrera, *op.cit.*, p. 38.

6. Número 4 (segunda época), París, agosto, 1935. Recogido por Juan M. Llopis, *Juan Piqueras: el "Delluc" español*, vol. 2, Filmoteca Generalitat Valenciana, Valencia, 1988, pp. 140-141; Carlos y David Pérez Merinero, *Del cinema como arma de clase. Antología de "Nuestro Cinema". 1932-1935*, F. Torres Editor, Valencia, 1975, pp. 216-217

"Desde el punto de vista de su técnica se debe tomar como modelo -opinaba Federico-. Desde el punto de vista de su contenido, también. Ambas cosas son admirables, y nuevas, en el cinema soviético y representan una lección que los intelectuales españoles debemos asimilarnos".

También se pronunció sobre la añeja polémica cine-teatro en otra entrevista que le hicieron en Barcelona al inicio de la temporada teatral de 1935-36:

"–¿Perjudicarlo? –contestaba Lorca– ¡De ninguna manera! (...) le beneficia".[7]

Sin que su laconismo nos permita saber si tenía en mente otro tipo de beneficio que no fuese exclusivamente el económico, como sucedía con otros autores teatrales de la época a quienes Florentino Hernández Girbal había dado un merecido varapalo diciéndoles: "Convénzanse, señores Muñoz Seca, Álvarez Quintero, Marquina, Linares Rivas y todos los que como chicos con zapatos nuevos guardan en el cajón de su mesa un argumento cinematográfico: Vds., empeñados en hacer cine no conseguirán sino dificultar su paso. Él, en sus manos gloriosas llenas de laureles, será un viejo con apariencia de falsa juventud...".[8]

El cine forma parte de la cotidianidad lorquiana, está vinculado a él, e ineludiblemente en su obra aparecen influencias cinematográficas: referentes fílmicos, léxico específico, títulos de películas, etc., de los que Utrera y Morris han hecho un estudio minucioso y en los que no considero oportuno abundar. Sólo me detendré en la *literaturalizada* admiración de Lorca por Buster Keaton (Joseph Francis Keaton). Muchos son los componentes de la Generación del 27, principalmente los del grupo surrealista, que dedicaron especial atención a este actor cómico, guionista y director norteamericano conocido en España como "Pamplinas",[9] y al que consideraban

7. *Renovación,* Barcelona, 10-9-35. Cit. por Antonina Rodrigo, *García Lorca en Cataluña,* Planeta, Barcelona, 1975, p. 304.

8. *Cinegramas*, núm. 20, (27-1-1935).

9. Miguel Pérez Ferrero, *Buster Keaton*; Francisco Ayala, *El colegial B. Keaton;* Sebastián Gash, *El colegial (Keaton)*; Rosa Chacel, *Vivisección de un*

junto con Chaplin, Harold Lloyd, Mack Sennett, Harry Langdon, Ben Turpin, Larry Semon..., mito heroico y paradigmático de la América más elemental.

El texto lorquiano es uno de los primeros que lo toma como fuente de inspiración y Lorca debió de escribirlo a finales de 1926, porque ya a principios de 1927, en una carta a Guillermo de Torre, alude a *El paseo de Buster Keaton* llamándolo "diálogo fotografiado" y a la posibilidad de publicarlo en *La Gaceta Literaria,*[10] aunque finalmente apareció en el número 2 de *Gallo,* en abril de 1928.

De la literatura dedicada al cómico por los coetáneos de Lorca, las más de las veces epidérmica y centrada en lo más estupidizado del personaje –y el conocidísimo poema de Alberti, *Buster Keaton busca por el bosque a su novia que es una verdadera vaca* es la mejor muestra–, Federico, que veía en Keaton el ejemplo de la intuición como desencadenante artístico, el héroe capaz de mantener frente al mundo exterior una postura transgresora y anticonvencional, capta el poder de convicción y credibilidad que existía - existe- en la mirada de esa cara de palo, desnuda de emociones, y la describe con total precisión en una de las acotaciones de esta obra de teatro breve, mezcla de absurdo y surrealismo, tan próxima al guión cinematográfico:

"...Sus ojos, infinitos y tristes, como los de una bestia recién nacida, sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda. Sus ojos que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos. Que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolía..."[11].

Y de esta "Bustermanía" intelectual a la apresurada elaboración de un guión para el cine mudo[12] sólo median un par de años

---

ángel; Rafael Alberti, *Noticiario de un colegial melancólico;* Juan Piqueras, *Un Buster Keaton ... (La Gaceta Literaria*, núms. 9, 27, 39, 44, 64 y 74).

10. F. García lorca, *O.C.*, Aguilar, Madrid, 1965, p. 1630

11. *Ibid*, pp. 893-896.

12. "Trabajó en mi casa una tarde haciéndolo. Cuando tenía una idea cogía un trozo de papel y la apuntaba, espontáneamente (...) Al día siguiente volvió y añadió algunas escenas en las que había estado pensando durante la noche, lo terminó y dijo:

y un viaje que dividiría obra y vida en un antes y un después definitivos. A finales de 1920, el mexicano Emilio Amero, con el que había intimado en Nueva York, le proyectó en su casa *Setecientos setenta y siete*, el cortometraje sobre las máquinas calculadoras que acababa de rodar. Influenciado por el filme, Lorca escribió el guión *Viaje a la luna,*[13] cuya acción se sitúa en Nueva York, y donde poetiza en imágenes visuales una historia de amor, sexo y muerte, cuyos temas y simbología no son ajenos a los de *Poeta en Nueva York* o *El público.*

Personalmente considero que un guión cinematográfico es algo inexistente mientras no se filme, un material escrito que en modo alguno prejuzga lo que pueda ser la película. Y, como además, es poco probable que nadie lleve nunca a la pantalla *Viaje a la luna,* cuyo análisis sobrepasa lo límites de este trabajo, remito a quien se interese por los avatares de su tardía publicación, mutilaciones, variantes, estructura, composición, simbologías e influencias, al documentado estudio que Rafael Utrera le dedica en el capítulo cinco de su libro.

Lorca, como personaje susceptible de ser biografiado por el cine, ha sido durante años tema tabú por motivos obvios. No olvidemos que si la victoria franquista provocó un impresionante exilio exterior, hubo también otro exilio interior, el de las depuraciones, el silencio y las listas negras, más sordo, pero no menos dramático y efectivo que el primero. Los problemas y cortapisas que Marcelle Auclair o más tarde Gibson encontraron en una Granada de testigos empecinados en el silencio y el miedo, explican por sí solos que el primer acercamiento cinematográfico a la biografía del poeta se produzca tardíamente y fuera de España: *Deep Sound, Black Sound,* un documental producido por la BBC y dirigido por Peter Luke en 1968, que combina elementos de ficción sobre la vida y la muerte

---

Tú verás lo que puedes hacer con esto, tal vez resulte algo..." R. Diers, *"Introductory note" a F.G. Lorca , "Trip to the Moon. A Filmstrip", New directions* , Norfolkm, Connecticut, vol. 18, (1964), 33-35. Traducido por Ian Gibson, *op. cit.*, 2, p. 73.

13. García Lorca, *Obras completas*, vol. 2, 1986, pp. 1139-1148.

del escritor, con testimonios de andaluces y escenificaciones de su poesía, teatro y prosa.

En España y en 1976, llegada la hora de recobrar la vieja memoria sin sobresaltos, se alude a Lorca en el oportunista panfleto *España debe saber* del director y productor Eduardo Manzanos. Mientras, en el mismo año, una producción de la RAI, dirigida por Alessandro Cane, *El asesinato de García Lorca (L' assassinio di García Lorca,* 1976), reconstruye el último mes de su vida y su muerte. Y también la película-documental italiana, *Federico García Lorca* (Roberto Otero, 1976), indaga en la vida y el asesinato del poeta a través de las evocaciones de Rafael Alberti, María Teresa León, Pablo Neruda, Jorge Guillén y otros escritores. Y muy similar es el documental cubano-sueco de 1977, *Federico García Lorca: Muerte en Granada,* dirigido por Umberto López, que hurga en la memoria de Manuel Fernández Montesinos, Francisco García Lorca, Vicente Aleixandre, Ana María Dalí, José Luis Cano y otros familiares y amigos.

En 1977, la productora madrileña Mino Films financia dos cortometrajes: *El barranco de Víznar* (Jose-Antonio Zorrilla), recreación del asesinato de Federico, y *Lorca y "La Barraca"* (Miguel Alcobendas), aproximación a las actividades teatrales de dicho grupo, con testimonios de quienes participaron en ellas, combinados con imágenes del homenaje popular celebrado en Fuente Vaqueros en junio de 1976.[14] Ese mismo año, el largometraje *A un dios desconocido* (Jaime Chávarri, 1977) lleva a cabo un interesante acercamiento al universo del escritor, que no aparece en pantalla pero está omnipresente a través de un personaje con vivencias comunes. Tampoco aparece como personaje físico en la película de Jaime Camino filmada en 1984, *El balcón abierto*, título extraído de un verso lorquiano, y originalísima lectura que Camino y José-

14. Otros filmes han utilizado la imagen del poeta: *Medio siglo en un pincel* (Jorge Grau, 1960); el asesinato: *Viva la muerte* (Fernando Arrabal, 1970), *Morir en Madrid (Mourir á Madrid,* F. Rossif, 1963); la inspiración: *La cerradura* (Torre Nilsson, 1964); o su nombre: *La guerra ha terminado* (*La guerre est finie,* A. Resnais, 1966).

Manuel Caballero Bonald hacen de Lorca y su obra. La película combina técnicas del cine de ficción y del documental y la voz de Federico la articula a partir de sus textos y pasajes autobiográficos; y aunque el aspecto biográfico del filme es su muerte, no se llega a hacer una indagación histórica del tema.

La primera película rigurosamente autobiográfica es *Lorca, muerte de un poeta*, dirigida por Juan Antonio Bardem en 1987 y coproducida entre España, Gran Bretaña, Alemania, Italia y Francia. Bardem llevaba años pensando llevar al cine una historia que, sin tener la guerra civil española como centro, se enmarcara en ella, sin decidirse entre el asesinato de Lorca o la odisea de los niños españoles trasladados a la Unión Soviética. Tras la lectura del primer volumen de la biografía escrita por Ian Gibson, Bardem tuvo muy claro que el centro de su película sería Lorca y sus circunstancias sociopolíticas, y no sólo como homenaje al escritor, sino también a las otras víctimas de la intransigencia y el fanatismo políticos.

El director quiso limitar la biografía al cine, pero los intereses de producción impusieron una serie paralela para televisión estructurada en cinco capítulos de 55 minutos cada uno: *Impresiones y paisajes (1903-1918), La Residencia (1918-1923), El amor oscuro (1925-1928), El llanto (1929-1935), Una guerra civil (1925-1936)* y otro final de 85 minutos, *La muerte (1936)*, que recrean vida, amores, amistades, fracasos, éxitos y muerte con gran precisión. Y aunque este trabajo no contempla las biografías y adaptaciones hechas exclusivamente para la pequeña pantalla, sí se menciona ésta porque los seis capítulos fueron condensados para la explotación cinematográfica en un largometraje de 120 minutos.

Pero, ¿qué ha pasado con su obra en un cine como el español tan proclive a las adaptaciones literarias? Evidentemente, a partir de 1939, el veto del poder sobre hombre y obra justifica el vacío. Sin embargo, quizás se entienda menos que nadie intentara adaptarlo durante el período que abarca aproximadamente los años de la II República, cuando nuestro cine vivía su Edad de Oro gracias a la infraestructura creada por Cea, Filmófono, Orphea Films y Cifesa, con una producción de técnica e interpretación dignísimas y que,

además, contaba con el favor del público hispano. Y es en esa producción cinematográfica, que tiene en su punto de mira los gustos y formación de un público muy determinado, donde está la respuesta: una cosa es la fama del Lorca neopopulista, cuyo *Romance de la Guardia Civil española* o *La casada infiel* memoriza el pueblo, y otra que ese pueblo –público– disfrute y entienda las adaptaciones de su teatro.

Precisamente a través de la veta populista se encauza el primer acercamiento del cine a la obra lorquiana en 1935, cuando Carlos Velo incorpora a la banda sonora del cortometraje *Almadrabas* algunas de las canciones recogidas y armonizadas por el poeta (*Anda jaleo, Los cuatro muleros, En el café de Chinitas...);* y se continúa en 1937 con el cortometraje dirigido por Justo Labal para Ediciones Antifascistas, *A Federico García Lorca,* en el que se visualizan *La Casada Infiel* y *Prendimiento de Antoñito el Camborio*, para acabar con el paisaje granadino como fondo y el poema de Antonio Machado, *El crimen fue en Granada.*

Bodas de sangre ha tenido hasta ahora cuatro versiones cinematográficas. La primera se filmó en Argentina en 1938 y la dirigió el crítico y periodista Edmundo Guibourg, con Margarita Xirgu, la gran intérprete del teatro lorquiano, en el que fue su último trabajo para el cine. El cineasta marroquí Sohuel Ben Barka dirigió en 1977 una nueva versión, modernizando y adaptando el drama rural español a la geografía magrebí. Carlos Saura y Antonio Gades filmaron en 1980 una adaptación musical, con la tragedia traspasada a un universo de cantes y bailes, que consiguió éxito en festivales internacionales (Cannes, Chicago, London Film, Karlovy Vary) y algunos premios, pero en la que el nombre y la obra de Lorca sólo son un glorioso pretexto. Y Pilar Távora debutó como directora en 1983 con una nueva adaptación –la última por ahora– a la que llamó *Nana de espinas* y que fue presentada con éxito en los festivales de Huelva (1983) y Berlín (1985), pero que no ha tenido distribución comercial. E igualmente inédita para el gran público es la adaptación de *Yerma* (Imire Gyöngyössy y Barna Kabay), coproducida en 1985 entre Hungría y Alemania Federal, y presentada en el Festival de Huelva de ese mismo año dentro del ciclo "Andalucía en el cine".

En 1946, la productora francesa Denise Tual propuso a Buñuel la filmación en París de *La casa de Bernarda Alba*, que no se hizo porque Francisco García Lorca no les vendió los derechos, ya que tenía una propuesta más ventajosa de unos productores ingleses.[15] Tampoco llegó a filmarse un nuevo proyecto francés de finales de los años cincuenta. Y la adaptación dirigida por el mexicano Gustavo Alatriste en 1980, no ha tenido distribución comercial al no contar previamente, al parecer, con los derechos de la obra.

Como la adaptación de *Doña Rosita la soltera* (1965) sólo fue el ejercicio de diplomatura de Antonio Artero en la Escuela Oficial de Cinematografía, el primer largometraje comercial español de una obra de Federico es *La casa de Bernarda Alba*, dirigida por Mario Camus en 1987, una estilizada e intemporal versión de esa tragedia de mujeres que no enmascara su origen teatral -empieza y termina con una cortinilla a modo de telón-, y concentra acción y propuestas dramáticas en el interior de la casa, el espacio escénico, donde Bernarda impone su ley de castidad y luto. Cada secuencia de *La casa de Bernarda Alba* es, considerada aisladamente, digna de aplauso y la interpretación impecable; pero, en conjunto, la película es uno más de los estetizantes y empachosos productos cultistas y académicos que tanto han lastrado el cine español de los años ochenta.

La película de Camus es, hasta hoy, la última adaptación de un texto de Lorca y límite de este trabajo que sólo ha pretendido esbozar, asumiendo el espacio concedido para ello, un acercamiento a las relaciones escritor-cine desde perspectivas distintas: la incidencia del cine en su literatura y las versiones fílmicas de la vida y la obra lorquianas.

15. L. Buñuel, *Mi último suspiro (Memorias)*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982, p. 185.

ÍNDICE

Palabras liminares, *por Cristóbal Cuevas García* 7

PONENCIAS

Yerma, abandonada e incompleta,
por C. Brian Morris 15
El motivo de "La encerrada" en Lorca y Alberti.
(*Bernarda Alba* y *El Adefesio* frente a frente)
por Gregorio Torres Nebrera 43
Procedimientos teóricos y ruptura de la
Mímesis clásica en el teatro de Lorca,
por Ana María Gómez Torres 77
"Mi sed inquieta": Expresionismo y vanguardia
en el drama lorquiano,
por Richard A. Cardwell 101
El teatro español, en tiempos de Federico,
por César Oliva 127
Los niños y el teatro de Lorca.
Perspectivas didácticas,
por Antonio García Velasco 145
Federico García Lorca en escena (una invitación al teatro),
por Antonio Sánchez Trigueros 179
Las relaciones familiares y el compás del vals:
dos facetas desapercibidas de *Doña Rosita La Soltera,*
por Andrew A. Anderson 199

HOMENAJE

Federico y los Elfos, *por María Victoria Atencia* 219

COMUNICACIONES

La fragmentación del espacio dramático en *Comedia sin título* y *El público* de Federico García Lorca, *por Fernando de Diego* 231
Análisis de *Así que pase cinco años*, *por Francisco Abad* 241
Aspectos del juego y de la tragedia en *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, *por Cecilia Vega Martín* 253
Lorca y Marquina: relaciones personales y/o dramáticas, *por Beatriz Hernanz Angulo* 265
El cine en Lorca y Lorca en el cine, *por José Gómez Vilches* 275