FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

FEDERICO GARCÍA LORCA: EPISODIOS DE VIOLENCIA Y FRUSTRACIÓN

Escuela Superior
MURCIA
Arte
Dramático

Publicaciones del curso 1997-1998

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

FEDERICO GARCÍA LORCA: EPISODIOS DE VIOLENCIA Y FRUSTRACIÓN

Conferencia pronunciada en la Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia el día 5 de junio de 1998

Escuela Superior
MURCIA
Arte
Dramático

© Francisco Javier Díez de Revenga 1998
© De la edición: Escuela Superior de Arte Dramático
Imprime: Grupo Algama
Depósito Legal: MU-1060-1998
ISBN: 84-95164-00-0

FEDERICO GARCÍA LORCA: EPISODIOS DE VIOLENCIA Y FRUSTRACIÓN

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA
Universidad de Murcia

Para entender la obra literaria de Federico García Lorca es indispensable tener presente cuáles fueron sus objetivos como escritor y como artista, como poeta y como dramaturgo. Sin duda, el análisis de la conducta humana, tanto en el plano individual como en el colectivo, es decir desde una perspectiva ética a una perspectiva social fue uno de su más decisorios objetivos. No tendría sentido, si no fuera así, el hecho de que siguiéramos leyendo a García Lorca y viendo en él un espejo de las reacciones humanas, de sus pasiones y de sus controversias. Tanto su poesía, toda ella, pero muy especialmente el *Romancero gitano* y *Poeta en Nueva York*, como su obra dramática, pero muy especialmente por su claridad y mensaje directo, *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, llevan consigo la lección constante de quien al escribir llevaba a cabo una investigación sobre los oscuros caminos del comportamiento humano.

Poesía y teatro en García Lorca son reflejo de sus inquietudes ante el mundo, ante el mundo que a él le ha tocado vivir, y ante el mundo que intenta comprender. Toda su obra es una gran parábola para comprender su tremenda desazón ante este mundo, y de ahí que el lenguaje poético y el lenguaje dramático de García Lorca sean considerados un prodigio en lo que se refiere al simbolismo. Todo un mundo de significaciones surge por obra de García Lorca. De ahí también la dificultad relativa para entenderlo, pero también hay que decirlo desde el principio: García Lorca, hoy día, está bastante explicado, y , aunque todavía hay enigmas en su obra, la mayor parte de sus secretos ya han sido contados y explicados por sus estudiosos y editores.

Nos vamos a referir a dos obras en concreto de García Lorca: el *Romancero gitano* y *La casa de Bernarda Alba*, y para entender su significación, vamos a limitarnos a dos asuntos, íntimamente ligados entre sí, relacionados con todo el mundo lorquiano, que nos van a aproximar de una forma decisiva a todo su universo, y nos van a permitir comprender por qué y para qué Lorca escribió su obra y en concreto por qué y para qué escribió el *Romancero gitano* y *La casa de Bernarda Alba*. Los dos grandes temas sobre los que nos vamos a extender son la frustración y la violencia, como signos de la naturaleza humana, como reflejo de las limitaciones de nuestro mundo y de nuestra capacidad de vivirlo, y, al mismo tiempo, como reflejo de los límites que nuestra situación individual o nuestras relaciones colectivas producen en nuestro ser. En cierto modo, la frustración deviene en violencia y la violencia es en ocasiones la única salida para el mundo de frustración y opresión. La frustración es el síntoma de los límites a los que está sometida nuestra naturaleza, y la consecuencia de las privaciones a que el hombre está condenado. Las prohibiciones, todos aquellos enemigos que limitan y coartan la libertad de los hombres y mujeres del mundo lorquiano, son los que finalmente producen la violencia. Y tras la violencia, la muerte, signo definitivo que revela en García Lorca su sentimiento trágico de la vida, es decir, que los límites a que ve some-

tida la naturaleza humana sólo tienen una solución, y esa solución, trágica, pasa por la muerte.

Es muy importante para entender como funcionan estos elementos en todas las obras lorquianas tener presente también la gran presión que supone la realización del amor en García Lorca. El amor en las obras lorquianas es un amor trágico, porque en todas sus criaturas, ya sean los personajes del *Romancero* ya sean los personajes de sus tragedias vivirán un amor imposible, y el amor imposible genera la pena y la frustración, y la frustración conduce a la violencia y a la muerte.

Junto al mundo de la tradición andaluza, junto a ese gran canto a Andalucía, y en particular a una de sus zonas más míticas (los gitanos), surge un mundo de símbolos enfrentados que desborda la expresión lineal para complicar y envolverse en un mundo de formulaciones alegóricas muy complejas. En el fondo y en la forma, en la estructura externa y en la interna, en los temas, motivos y contenidos, en las tragedias que se cicuntancian en cada uno de los poemas hay una permanente simbiosis entre los dos signos que van a definir este libro de García Lorca, signos que el poeta granadino comparte con todos los poetas de su generación: tradición y vanguardia. Es un error, a mi juicio, y lo he repetido muchas veces, señalar en el García Lorca poeta o en el García Lorca dramaturgo, un poeta tradicional y otro vanguardista. Tradicional sería para algunos el García Lorca de *Canciones, Poema del cante jondo* y el *Romancero gitano*. Vanguardista el Lorca de *Poeta en Nueva York*. Tradicional sería para algunos el Lorca dramaturgo de *Doña Rosita la soltera, Mariana Pineda, Yerma o La casa de Bernarda Alba*; vanguardista sería para algunos el Lorca dramaturgo de *El Público, Comedia sin título o Así que pasen cinco años*.

No se ajustan estas afirmaciones a la realidad. Lorca es poeta entre tradición y vanguardia, como todos los de su generación, en todos sus libros. Es cierto en cada momento hay unas

exigencias diferentes, un espíritu y un mundo distintos, pero todo él, todo Lorca, es una simbiosis entre tradición y vanguardia. Y en el *Romancero gitano* encontraremos como nunca esta simbiosis ineludible, fuertemente cohesionada, enigmáticamente construida con la fuerza de un sentimiento poético como ha habido pocos en la historia de nuestra poesía del siglo XX.

Por un lado hay que hacer referencia a la peculiaridad temática: Lorca ante todo pretende mostrar una faceta de Andalucía, y , sin duda, entre las muchas que caracterizan esta región española, una de las más singulares, el mundo gitano, que él ya había interpretado en su libro anterior *Poema del cante jondo*, con el que el *Romancero* tiene tanta relación. *Poema del cante jondo* es el poema de la música gitana y *Romancero gitano* es el libro de las historias y los mitos de ese mismo mundo gitano. La cuestión del gitanismo es del máximo interés, y gran parte del mundo simbólico del libro procede de la expresividad del cante gitano que ahora se enriquece con el relato. Muchos de los símbolos que pueblan el *Romancero gitano* están ya, incardinados en su cante, en el *Poema del cante jondo*. Son los gitanos los depositarios de una tradición, los representantes de un pueblo, que quedan plasmados, reinterpretados y exaltados. Y también es muy interesante el entusiasmo inicial por la raza de García Lorca, que luego rechazaría, incluso cuando ya se difundían los poemas del *Romancero* aun antes de publicarse el libro. Todos los mitos, todos los símbolos de ese mundo andaluz acabarían apoderándose del poeta que no se desasiría tan fácilmente de ellos. Lorca adquiriría una gran capacidad para evocar el símbolo, la alegoría, la imagen y la metáfora, y de todo ello ya haría alarde más adelante a lo largo de toda su obra poética posterior, partiendo ya, en otro mundo, de las innovaciones simbólicas de *Poeta en Nueva York*.

Todo el riquísimo mundo formal del *Romancero gitano* hay que ponerlo, desde luego, en relación con los contenidos, en los que se ha partido de un manifiesto y consciente primitivismo,

sustancia básica de la conformación del mundo gitano: sentido de la libertad, afán de vivir sin límites, trabas, convenciones ni fronteras sociales, vida sedentaria, condición de mundo reducto o "ghetto", enfrentamiento en definitiva entre primitivismo y civilización. De estos sentimientos primarios surgen necesariamente los que podemos considerar los grandes motivos del *Romancero gitano*, sobre los que girarán todos y cada uno de los romances: la violencia, la voluntad, el amor, la muerte, la sangre. Todos ellos son temas que dan forma al *Romancero* y definen su complejísimo mundo mítico que tanto ha llamado la atención de numerosos críticos. La presencia del gitano garantiza la verdad de una figuración mítica en la que están muy presentes la vida, la pasión y la muerte, que de manera constante se desenvuelven en dos planos superpuestos estructuralmente: el plano humano vital y el plano simbólico-mítico. La multiplicidad de elementos míticos, de símbolos, de signos vitales y parciales van definiendo un mundo poético singular: las fuerzas oscuras que mueven la vida del gitano de carne y hueso, la presencia o el presentimiento de la muerte, la lucha permanente y vital del amor, el sufrimiento, la soledad, etc. experimentan una representación múltiple en la que adquieren una especial relevancia elementos de la realidad anecdótica míticamente transfigurados, entre los que hay que citar los siguientes: fragua, luna, sueño, viento, sangre, caballo, cuchillo, ángel, tarde, pena, madrugada. Muchas veces un romance no responde a una sola realidad mítica, sino que son muchos los símbolos que en él comparecen. Entonces, la metáfora representa todo un sistema simbólico múltiple que modifica y trasforma la expresividad de la narración de los hechos.

El tema más sostenido de todo el *Romancero*, y el que constituye el símbolo central de todos los poemas, es la Muerte. De todos los temas del libro lorquiano, el que más ha llamado la atención por su carácter dominador ha sido precisamente la Muerte, con mayúscula, tal y comó ya advirtiera Pedro Salinas cuando destacaba su poder y su fuerza en el mundo poético lor-

quiano, "sometido al imperio de un poder único y sin rival: la Muerte. Ella es la que se cela, y aguarda su momento, detrás de las acciones más usuales, en los lugares donde nadie la esperaría". La presencia de la muerte desarrollará un constante conflicto al enfrentarse con el afán por la vida de los personajes de los romances. Todos ellos están poseídos por una natural alegría de vivir, un ansia de determinar libremente sus vidas, que será interrumpida por la constante presencia de la muerte. Y la muerte comparecerá a la manera tradicional, incluso a la manera tradicional española y andaluza, enraizada a un claro sentimiento del tiempo y revestida de violencia. La muerte como crimen, como venganza, como celada, como emboscada, serán notas que determinen el carácter mítico de la aparición en el *Romancero* de tan trascendente tema literario y humano. Y junto a la muerte, el amor, el dolor y la pena. O, como otros han resumido, la vida, la pasión y la muerte. O la vida, el dolor y el sufrimiento.

Ante el *Romancero gitano* podemos optar por analizar en su conjunto el significado de todo el libro, ya que tal obra está concebida como un todo unitario, o analizando uno a uno todos los romances, de forma individual o aislada. A mi juicio, cualquiera de los dos procedimientos es en el caso de este libro correcto y efectivo a la hora de encontrar las claves de una obra tan compleja. Si, por un lado, lo analizamos en conjunto, estaremos advirtiendo la radical unidad temática, de forma y de expresión que domina todo el libro. Hay un mundo común, el gitano, que representa a Andalucía y a España, y hay también un tono común: el constituido por esa tensión ambiental dominada por la vida, la muerte. el amor, el dolor y la pena. Si los analizamos individualmente, estaremos respondiendo a la exigencia producida por la personalidad individual de cada uno de estos poemas. La propia estructura interna del *Romancero gitano* ha determinado que los poemas hayan sido estudiados muchas veces como unidades individuales, fenómeno que ha ocurrido solamente con este libro de Lorca frente al resto de sus poemarios,

valorados más de forma conjunta. Sin duda, ha sido la personalidad de cada uno de estos romances --su propia condición de tales ya les otorga cierta "independencia" del resto del conjunto- - la que ha provocado hacia algunos de ellos una atención particular.

Aunque García Lorca no pretendió escribir un libro unitario, sí es posible señalar un argumento general para todo el *Romancero gitano*, ya que el poeta procuró, al hacer la ordenación del libro seguir unos criterios que hoy, al lector, le ofrecen un significado conjunto. Por ello, sitúa en primer lugar dos romances que desarrollan dos mitos de carácter cósmico: la luna y el viento. Del "Romance de la luna, luna" ha llamado poderosamente la atención la presencia de la propia luna como mito expresado por una metáfora continuada, que, con su resplandor, envuelve el mundo del poema, en el que hay otros símbolos míticos expresados por singulares figuras metafóricas: el aire, la fragua, el niño y el jinete. Y como trasfondo, por primera vez, el caballo, aunque en este romance no aparece de manera explícita, sino encarnado en la figura del jinete, como centauro. Metáforas muy originales, y famosas en el lenguaje lorquiano, como "polisón de nardos" o "bronce y sueño" completan el mundo de los símbolos de este romance directo y lanzado hacia la consagración definitiva de la luna. La luna, como bailarina mortal que seduce al niño, se crece como un símbolo superior, igual que ocurrirá con el aire del romance segundo.

La luna vino a la fragua
con su polisón de nardos.
El niño la mira, mira.
El niño la está mirando.
En el aire conmovido
mueve la luna sus brazos
y enseña, lúbrica y pura,
sus senos de duro estaño.
Huye luna, luna, luna.

Si vinieran los gitanos,
harían con tu corazón
collares y anillos blancos.
Niño, déjame que baile.
Cuando vengan los gitanos,
te encontrarán sobre el yunque
con los ojillos cerrados.
Huye luna, luna, luna,
que ya siento sus caballos.
Niño, déjame no pises
mi blancor almidonado.

El jinete se acercaba
tocando el tambor del llano.
Dentro de la fragua el niño
tiene sus ojos cerrados.
Por el olivar venían,
bronce y sueño, los gitanos.
Las cabezas levantadas
y los ojos entornados.

Cómo canta la zumaya,
¡ay, cómo canta en el árbol!
Por el cielo va la luna
con un niño de la mano.

Dentro de las fragua lloran,
dando gritos, los gitanos.
El aire la vela, vela.
El aire la está velando.

"Preciosa y el aire" destaca sobre todo por la presencia de dos mitos fundamentales. Por un lado la gitana, que se configura como representación femenina de la raza, con introducción de la mujer en el poemario, víctima de poderes diversos. En este caso, la gitana adquiere el nombre cervantino de Preciosa. Por otro lado el viento, uno de los mitos más sólidos de toda la configuración metafórica del libro, aquí presentado como sátiro lujurioso La presencia de elementos de la tradición como el casa-

mentero San Cristóbal, nos introduce en un mundo muy andaluz y también muy popular, el de los santos, que tendrá en el libro consagraciones fabulosas y míticas, sobre todo en las figuras de los tres arcángeles, representativos de las tres grandes ciudades andaluzas.

Muerte y violencia son los signos que presiden el romance siguiente, el tercero, "Reyerta", en el que asistimos a una pelea que se salda con la muerte de Juan Antonio el de Montilla. Este romance será muy representativo de unos de los mensajes más potentes de todo el libro: la presencia de la muerte con su misterio.

En la mitad del barranco
las navajas de Albacete,
bellas de sangre contraria,
relucen como los peces.
Una dura luz de naipe
recorta en el agrio verde
caballos enfurecidos
y perfiles de jinetes.
En la copa de un olivo
lloran dos viejas mujeres.
El toro de la reyerta
se sube por las paredes.
Ángeles negros traían
pañuelos y agua de nieve.
Ángeles con grandes alas
de navajas de Albacete.
Juan Antonio el de Montilla
rueda muerto la pendiente,
su cuerpo lleno de lirios
y una granada en las sienes.
Ahora monta cruz de fuego
carretera de la muerte.

* * *

El juez, con guardia civil,
por los olivares viene.
Sangre resbalada gime
muda canción de serpiente.
Señores guardias civiles:
aquí pasó lo de siempre.
Han muerto cuatro romanos
y cinco cartagineses.

* * *

La tarde loca de higueras
y de rumores calientes
cae desmayada en los muslos
heridos de los jinetes.
Y ángeles negros volaban
por el aire de poniente.
Ángeles de largas trenzas
y corazones de aceite.

Muerte y violencia, que serán antecedentes de otras actitudes de García Lorca en las obras siguientes. Muerte y violencia, frustración y angustia que están tan presentes en todo lo libros siguientes, pero de manera singular. Muerte presente y muerte presentida, violencia y frustración, como ocurre en tantos poemas de *Poeta en Nueva York*, como ocurre en esa especie de villancico laico, que a mi me gusta recordar, tras leer "Reyerta", ese villancico laico que no es otra cosa que "Navidad en el Hudson" cuando se nos ofrece ante nosotros una de las imágenes más representativas de la ciudad de Nueva York, el río Hudson, uno de los dos ríos que fluyen y dejan en su intermedio a la isla de Manhattan, en el centro mismo del gran Nueva York, donde vivió Lorca, ya que Columbia University está situada en el West Side, lindera con el barrio de Harlem. El Hudson, que baña la isla por el Oeste, es la representación de la grandiosa soledad de la ciudad, es la representación máxima del Nueva York gigantesco y temido, y su imagen aparece en el libro varias veces. Y sobre

todo en un poema que constituye el centro mismo de la obra, escrito el 27 de diciembre de 1929, justo en plena Navidad de aquel año. Su título "Navidad en el Hudson":

¡Esa esponja gris!
¡Ese marinero recién degollado!
¡Ese río grande!
¡Esa brisa de límites oscuros!
¡Ese filo, amor, ese filo!
Estaban los cuatro marineros luchando con el mundo.
Con el mundo de aristas que ven todos los ojos.
Con el mundo que no se puede recorrer sin caballos.
Estaban uno, cien, mil marineros,
luchando con el mundo de las agudas velocidades,
sin enterarse de que el mundo
estaba por el cielo.

El mundo solo por el cielo solo.
Son las colinas de martillo y el triunfo de la hierba espesa.
Son los vivísimos hormigueros y las monedas de fango.
El mundo solo por el cielo solo
y el aire a la salida de todas las aldeas.

Cantaba la lombriz el terror de la rueda
y el marinero degollado
cantaba al oso del agua que lo había de estrechar
y todos cantaban aleluya,
aleluya. Cielo desierto.
Es lo mismo, ¡lo mismo!, aleluya.

He pasado toda la noche en los andamios de los arrabales
dejándome la sangre por la escayola de los proyectos,
ayudando a los marineros a recoger las velas desgarradas
y estoy con las manos vacías en el rumor de la desembocadura.
No importa que cada minuto
un niño nuevo agite sus ramitos de venas
ni que el parto de la víbora, desatado bajo las ramas,
calme la sed de sangre de los que miran el desnudo.
Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura.

Alba no. Fábula inerte.
Sólo esto: Desembocadura.
¡Oh esponja mía gris!
¡Oh cuello mío recién degollado!
¡Oh río grande mío!
¡Oh brisa mía de límites que no son míos!
¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo!

Sabemos, por las cartas a su familia, que Lorca asistió la noche del 24 de diciembre de 1929 a la Misa del Gallo en la Iglesia de San Pablo Apóstol, o de los Paúles, de Nueva York, situada en la esquina de Columbus Avenue y la calle 60, y allí escuchó todo el ceremonial del catolicismo norteamericano muy presente en este poema escrito unos días más tarde: "Después -- escribe a su familia-- fuimos a la misa del gallo a la Iglesia de los Paúles, donde cantaron una misa magnífica con coro de niños y oficiaron con una solemnidad sorprendente. Aquí pude ver lo vivo que está el catolicismo en este país, porque tiene que luchar con protestantes y judíos que tienen en la acera de enfrente sus iglesias". Lorca, en sus cartas a sus padres y hermanos, suele ser muy optimista y benévolo, y constantemente ante ellos crea un clima engañoso de bienestar y entusiasmo que no se correspondía con la realidad. No podía hacer otra cosa, porque de otra forma su familia se hubiera alarmado. Pero en su poesía, como a su regreso haría en sus conferencias y declaraciones, se muestra de forma muy diferente. Así de aquellos cánticos que describe con afecto, pasan al poema sensaciones muy diferentes. El *Aleluya* de Haendel se hace presente en sus versos con el coro entusiasta al que el poeta no se siente unido en absoluto: "Cantaba la lombriz el terror de la rueda... cantaba el oso de agua... y todos cantaban aleluya, aleluya... Cielo desierto... es lo mismo, lo mismo, aleluya..." El poeta se siente situado en uno de los momentos de mayor soledad de todo el libro, justamente esa misma soledad que es uno de los temas fundamentales en la obra. Y se siente solo, una vez más, entre la multitud, porque se siente alejado desde un punto de vista muy personal de la socie-

dad que rechaza su propia condición de amador limitada y prohibida. Se ha visto muy clara la alusión al amor homosexual, al amor oscuro en el cuarto verso. Hoy ya no tenemos duda alguna de lo que significa el amor oscuro en Lorca después de que, mediados los ochenta, se dieran a conocer los *Sonetos del amor oscuro* y se popularizasen hasta extremos llamativos. El origen de la imaginería y el simbolismo de los sonetos está ya en *Poeta en Nueva York*, como expliqué en mi conferencia de la Universidad de Columbia, publicada en Nueva York en la revista de la Universidad en la que Lorca fue estudiante. Los lorquistas, y los buenos lectores de Lorca, saben que el viento, el aire, la brisa son representaciones simbólicas del amor y de su fuerza. La brisa de límites oscuros no puede ser otra que la realidad del amor tal como Lorca lo entiende. Amor que, como en los místicos, como en los *Sonetos del amor oscuro*, produce dolor: "ese filo de amor, ese filo". Y para confirmar esta realidad, aparece la palabra *hueco*, en el verso "lo que importa es esto. Hueco. Mundo solo. Desembocadura". En el "Nocturno del hueco", otro de los poemas claves del libro, expresa Lorca el significado de ese amor perdido y ya imposible que ha dejado en él un gran hueco personal y produce en él el gran hueco del mundo que le ordena, el vacío y la soledad. Ahora reitera ambos conceptos uniéndolos de nuevo y relacionándolos con la presencia del gran río, el río con el que el poeta se identifica, símbolo de la soledad, porque solo llega a su desembocadura. "Lo que importa es esto: hueco. Mundo solo. Desembocadura". Después de haber insistido una y otra vez en la soledad metafísica del poeta, de la ciudad y del mundo que le rodea: "El mundo solo por el cielo solo".

La soledad, el amor homosexual y un tercer gran tema de *Poeta en Nueva York* se hace presente en los versos de este interesante poema: la pérdida de la fe religiosa, que tiene otras representaciones en el libro como el gran poema "Grito hacia Roma" o "Iglesia abandonada" o en poemas relacionados directamente con el nacimiento y muerte de Jesús, como "Nacimiento de Cristo" o "Crucifixión", y especialmente este de "Navidad en el

Hudson". Porque, para Lorca en este momento, nacimiento y muerte están muy próximos y la celebraciones a las que asiste no logran su compasión: "Alba no. Fábula inerte" se dice tras reutilizar el símbolo del río y de su desembocadura: "Alba no. Fábula inerte. Sólo esto: Desembocadura." "Nuestras vidas son los ríos / que van a dar en la mar / que es el morir", decía el poeta Jorge Manrique siguiendo la tradición del *Eclesiastés* bíblico. Lorca ve en el símbolo de la desembocadura la gran soledad, la muerte. Y, tras la muerte, ¿qué queda?. Sólo la lamentación del amor perdido, del amor limitado e impedido por la sociedad, el amor que dolor produce:

> ¡Oh río grande mío!
> ¡Oh brisa mía de límites que no son míos!
> ¡Oh filo de mi amor! ¡Oh hiriente filo!

Volviendo a la muerte en el *Romancero gitano* hay que recordar que no sabemos por qué hay una reyerta, no sabemos cuáles son las fuerzas misteriosas que llevan a esos hombres a atacarse, sólo sabemos que la vida está en juego a cada instante, y que la muerte impera y domina todas las situaciones, como ocurre en el romance siguiente, el "Romance sonámbulo", el más mágico y simbólico de todos los romances, presidido por ese enigmático color verde en el que se insiste desde el principio. Un contrabandista, al que persigue la Guardia Civil, se refugia, herido, en la casa de su amante, y muere tranquilamente en su cama. La imagen de la gitana muerta en el aljibe trastornará lo sencillo de la anécdota novelesca y desarrollará su estatura mítica. De ahí el interés que suscita este "Romance sonámbulo" partiendo ya de la primera palabra, "verde", desde cuyo significado se ha considerado al romance como uno de los más complejos de la colección. En este romance confluyen los símbolos más característicos de toda la obra de Federico García Lorca, lo que ha hecho de él un romance difícil de explicar a pesar de su engañosa facilidad. Ni el propio Federico García Lorca llegó a dar una

explicación clara de su complejidad simbólica, de su auténtico entramado de mitos: el misterioso color verde, que podría ser una representación de malos presagios, y la presencia de la gitana muerta flotando en el agua verdinosa del aljibe. Al aljibe, tradicionalmente, se tiraban las muchachas suicidas de la Andalucía profunda, tal como se dice en *Bodas de sangre*. Los ojos metaforizados en fría plata confirman el sentido de esa representación del color verde. El pez, el viento, el monte, la baranda, la mar, el caballo, el cuchillo, la luna, el agua, los tejados, los farolillos de hojalata y la madrugada completarán el mundo mítico que se cierra con los guardias civiles borrachos y el caballo en la montaña. Cada palabra, cada símbolo tiene su significado en este romance de amor y muerte, en el que aparece de nuevo la figura de la gitana como víctima de este sufrimiento general de todo el *Romancero*.

Dentro de la estructura general del libro, los tres romances que siguen estarán presididos por la mujer y por el sexo, aunque hay diferentes maneras de poner en relación estos dos elementos. Mientras que en el romance de "La monja gitana" y en el de "La pena negra" hay frustración erótica, en el de "La casada infiel" se produce la satisfacción de los deseos sexuales de la mozuela, que no era tan moza. Pero, en su infidelidad, también hay una frustración basada en su adulterio y falta de lealtad al marido. De nuevo, la mujer gitana estará también presente el "Romance de la monja gitana", un romance de encerrado erotismo, que representa el poder y la libertad de la imaginación frente a cualquier tipo de cautiverio o clausura. La monja borda primorosamente pero su imaginación se va tras dos masculinos jinetes a caballo que pueblan al final su mente con metáforas llenas de erotismo: la llanura empinada, los ríos puestos de pie, que vislumbra su imaginación mientras sigue bordando unas flores. Un ambiente muy andaluz, de dulces monjiles y de flores de jardín, puebla la sensualidad de esta maravilla de romance.

Silencio de cal y mirto.
Malvas en las hierbas finas.
La monja borda alhelíes
sobre una tela pajiza.
Vuelan en la araña gris
siete pájaros del prisma.
La iglesia gruñe a lo lejos
como un oso panza arriba.
¡Qué bien borda! ¡Con qué gracia!
Sobre la tela pajiza,
ella quisiera bordar
flores de su fantasía.
¡Qué girasol! ¡Qué magnolias
de lentejuelas y cintas!
¡Qué azafranes y qué lunas,
en el mantel de la misa!
Cinco toronjas se endulzan
en la cercana cocina.
Las cinco llagas de Cristo
cortadas en Almería.
Por los ojos de la monja
galopan dos caballistas.
Un rumor último y sordo
le despega la camisa,
y al mirar nubes y montes
en las yertas lejanías,
se quiebra su corazón
de azúcar y yerbaluisa.
¡Oh, qué llanura empinada
con veinte soles arriba!
¡Qué ríos puestos de pie
vislumbra su fantasía!
Pero sigue con sus flores,
mientras que de pie, en la brisa,
la luz juega el ajedrez
alto de la celosía.

"La casada infiel" es el más explícito de los romances de Lorca y la crítica ha celebrado su carácter lineal, patente, libre de ataduras simbólicas. El erotismo del poema se desarrolla, sin embargo, con fuerza a través de metáforas específicas, como pueden ser los grillos, que con su agudo sonido nos recuerdan el reclamo de la hembra, o los diez cuchillos que representan a los diez dedos de las ansiosas manos.

El "Romance de la pena negra" nos presenta una de las figuras más complejas de todo el *Romancero,* la de la mujer gitana Soledad Montoya, frustrada en su pena indefinida, en su pena negra de espera, "pena de cauce oculto / y madrugada remota". Soledad Montoya, representación de la "soleá" andaluza, culmina este trío femenino de la frustración, porque incluso la "casada infiel" contiene también elementos negativos. La monja gitana está encerrada en su convento y sus ensueños y vislumbres revelan su frustración amorosa. Soledad Montoya carece de amor y espera eternamente un amante que no ha de llegar. Y la "casada infiel", sin el marido a mano, frustra su fidelidad en un lance amoroso puramente físico y circunstancial. Tres mujeres frustradas: la monja, la infiel, la desesperada. El número tres comienza a tener una fuerza especial en la cohesión del *Romancero* y determina visiblemente su estructura, como enseguida se verá, ya que tres romances especiales constituirán el centro del libro.

Hemos llegado al mundo de la mujer en Federico García Lorca y ahora nos interesa centrarnos en *La casa de Bernarda Alba,* que supone la culminación del mundo de la frustración y la violencia, de la tragedia ante la imposibilidad del amor, y la muerte. *La casa de Bernarda Alba* constituye la fusión de los temas de la pasión y la frustración, que con tanta fuerza aparecen expresados en otras muchas obras de Federico García Lorca. En la figura de Adela es fácil hallar ecos de mujeres que habían aparecido en obras anteriores, tanto en poesía como en teatro. En el *Romancero gitano,* el romance "La casada infiel" y más aún

"Thamar y Amnón" recogen la expresión de la sensualidad y del amor físico. Dentro del teatro hallamos, como ya señaló Gwynne Edwards, en su estudio *El teatro de Federico García Lorca*, definitivo para estos asuntos, la representación de la frustración que este personaje encarna, expresada en diferentes ocasiones y con distinta intensidad en personajes como Mariana Pineda, el joven y apasionado Cocoliche de *Los títeres de Cachiporra*, la sensual Belisa de *El amor de Don Perlimplín*, y sobre todo la Novia y Leonardo en *Bodas de sangre*.

Aporta el citado hispanista un texto definitivo para entender el significado de lo que muy acertadamente considera un tema fundamental en la obra de Lorca, pero muy especialmente en *Bernarda Alba*. Se sitúa al terminar el acto tercero de la tragedia lorquiana, cuando Adela da a conocer a Martirio su pasión por Pepe Romano. En este momento, este personaje femenino del teatro de García Lorca se convierte en una criatura más de su mundo que queda sometida a pasiones fuera de control, más fuertes que su propia naturaleza:

> Yo no me aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré la corona de espinas que tienen las que son queridas de algún hombre casado.

El tema de la frustración, tan presente por ejemplo en toda Yerma será fundamental en *La casa de Bernarda Alba*. Pero posee además una larga tradición dentro de la obra de Federico García Lorca. Aparece en su poesía temprana, como señala Edwards, en la poesía inicial y lo encontramos con mucha intensidad expresado en el *Romancero gitano*, por ejemplo en la figura de la gitana Soledad Montoya, siempre a la espera, siempre solitaria. Mariana Pineda representa el amor frustrado por las propios acontecimientos que la rodean, Yerma constituye la frustración máxima, la de la esterilidad, y Doña Rosita la Soltera eleva los

motivos de la frustración al mundo interior, ya que ni la esperanza ni la ilusión cuajan en ella. En *Yerma*, la frustración se hace obsesiva desde el comienzo de la pieza, cuando las canciones de tipo tradicional se entremezclan con los diálogos y funden su tono popular con las creencias y supersticiones que existen en torno a la maternidad. García Lorca mezcla dramatismo y lirismo al introducir, para marcar la fuerza de esa frustración, canciones de tipo tradicional a través de unos intermedios líricos fundidos en la pieza como algo consustancial que va creando el propio desarrollo de la obra al mismo tiempo que participa, de manera activa, dinamizando una estructura aparentemente estancada, que depende en mucho, como es sabido, del factor temporal. La nana que abre la pieza, aparentemente, no es mucho más que un mero elemento folklórico que Lorca muy bien conocía, según se ha encargado de señalar Idelfonso Manuel Gil:

> A la nana, nana, nana,
> a la nanita le haremos
> una chocita en el campo,
> y en ella nos meteremos.

La "Voz (dentro)", que nos deja oír esta canción, abre la obra en un contexto que García Lorca ha acotado para, sin duda, conseguir resultados muy efectivos: Yerma dormida, "extraña luz de sueño", el pastor que cruza llevando a un niño en brazos, y, finalmente, el reloj que al sonar cambia la luz por otra de primavera mientras Yerma despierta. La nana suena entonces con todo su poder sugestivo, interpretado por Lorca en otro lugar de su obra completa, en la conferencia de las nanas con estas palabras: "Se van los dos. El peligro está cerca. Hay que reducirse, achicarse, que las paredes de la chocita nos toquen la carne. Fuera nos acechan. Hay que vivir en un sitio muy pequeño. Si podemos viviremos dentro de una naranja. Tú y yo. ¡Mejor, dentro de una uva!".

A lo largo de este cuadro primero de la obra, este cuadro que la nana, recogida en los campos de Guadix, ha abierto con sus palabras sencillas, Lorca realiza el planteamiento completo del drama, del "conflicto", en el que nos traza la figura de una Yerma aún esperanzada en su cada vez más importante maternidad, evidenciada sobre todo en el diálogo inicial con Juan. Cerrar este intercambio de palabras fuertes con otra canción de tipo tradicional, ahora cantada por la misma protagonista, es posiblemente otro de los grandes aciertos estructurales de la obra. A ello contribuyen, sin duda, la propia textura popular de la canción, ya que se trata de una de las típicas canciones-diálogo que Lorca tan bien conocía, y cuyo dramatismo interno producido por el intercambio de frases, por la alternancia interior, siempre ha sido destacado. Más aquí, al tratarse de un diálogo entre la madre y el niño apetecido, aún por nacer, en el ámbito de una canción tradicional de maternidad. Además, igualmente se destaca la poderosa realidad de las imágenes poéticas lorquianas ya familiares, aquí presentadas en todo su esplendor, con su potencia enigmática y con la presencia de la naturaleza percibida con intensidad por los sentidos, en un conjunto melódico presidido por el ritmo de los obligados paralelismos y falsos estribillos que acuerdan y coordinan una versificación irregular:

¿De dónde vienes, amor, mi niño?
"Dela cresta del duro frío."
(Enhebra la aguja.)
¿Qué necesitas, amor, mi niño?
"La tibia tela de tu vestido."
¡Que se giren los ramos al sol
y salten las fuentes alrededor!
(Como si hablara con un niño.)
En el patio ladra el perro,
en los árboles canta el viento.
Los bueyes mugen al boyero
y la luna me riza los cabellos.
¿Qué pides, niño desde tan lejos?
(Pausa.)
"Los blancos montes que hay en tu pecho."

¡Que se agiten los ramos al sol
y salten las fuentes alrededor!
(Cosiendo.)
Te diré niño mío que sí.
Tronchada y rota soy para ti.
¡Cómo me duele esta cintura
donde tendrás primera cuna!
¿Cuándo, mi niño, vas a venir?
(Pausa.)
"Cuando tu carne huela a jazmín."

¡Que se agiten los ramos al sol
y salten las fuentes alrededor!

La afectividad de la canción será utilizada por García Lorca todavía una vez más cuando al cerrar el cuadro --final del diálogo Yerma-Víctor--, la protagonista recoja las últimas palabras de Víctor "con pasión" y vuelva a entonar la conocida canción de maternidad que ahora funciona como feliz contrapunto de la nana inicial del cuadro, con lo que se formaliza un conjunto perfecto. La acotación sitúa a la protagonista en una actitud especial: "Yerma, que en actitud pensativa se levanta y acude al sitio donde ha estado Víctor y respira fuertemente como si aspirara aire de la montaña, después va al otro lado de la habitación, como buscando algo, y de allí vuelve a sentarse y coge otra vez la costura. Comienza a coser y queda con los ojos fijos en un punto":

Te diré niño mío que sí.
Tronchada y rota soy para ti.
¡Cómo me duele esta cintura
donde tendrás primera cuna!
¿Cuándo, mi niño, vas a venir?
"¡Cuando tu carne huela a jazmín!."

En *Bernarda Alba* esta situación recibe nuevos y numerosos componentes, debido, sobre todo, y respecto a *Yerma*, a la multiplicidad de personajes. Sin duda, la gran creación lorquiana aumenta en complejidad, ya que no es una la protagonista, sino una más cinco, más dos, más una, y todas mujeres. Pero no son sólo las criaturas lorquianas surgidas en esta pieza las que le dan una especial singularidad. También está el ambiente: si nos situamos en el ambiente propio de la obra, en el que se desarrollan diálogos y pasiones, veremos que todo se relaciona con la violencia y con la frustración. Todos entendemos enseguida, a primera vista, que es Bernarda la que encierra a su hijas, pero lo cierto es que ella misma se halla encerrada, víctima de su propia crueldad, de mujer férrea, que a sí misma considera prisionera. Pero es que además es el ambiente de fuera, ese que el espectador no conoce directamente pero que sabe que está en el exterior por lo que le cuentan, y sobre todo por lo que la propia Bernarda considera inflexiblemente como forma de vida y como norte de su comportamiento. Bernarda no ejerce únicamente un gobierno tiránico sobre las hijas, sobre su madre y sobre las criadas. Ella misma es víctima de ese gobierno tiránico, porque hay unas leyes, que ella recuerda, proclama y manifiesta, y que a todos obligan. Son las leyes de la costumbre, del honor, del qué dirán, valores fundamentales para Bernarda y que han de ser rigurosamente respetados. Todos sufren prisión, y no sólo los de dentro de la casa. También los de fuera, los que el espectador no ve, los que el espectador intuye por lo que en la tragedia se dice.

Si nos fijamos en los "datos de ambiente" que nos facilita García Lorca, somos conscientes de que todo lo que formaliza la tragedia, desde un punto de vista externo, es básico a la hora de revelar también frustración y violencia, sequía, aridez, esterilidad, como la sentida de cerca, muy próximamente, en propias carnes, por Yerma. Edwards se refirió justamente al calor que hace en ese verano de España en el que la tragedia se desarrolla. Los cauces de los ríos se han secado, la esterilidad natural se hace esterilidad espiritual y el mito de la soledad vuelve a surgir con

toda su poderosa fuerza en el universo literario y en el teatro lorquiano. Todo ello deviene en tensiones, en tiranía, y las pasiones y los instintos se desatan presionados por una naturaleza ambiental durísima. Los restos del ruralismo naturalista se hacen muy evidentes en esta pieza genial. Naturaleza y ambiente condicionan y determinan las acciones de los personajes.

Y lo mismo se nos plantea si nos fijamos en el escenario, en el que podemos advertir la clarísima presión que sobre nosotros ejerce el dramaturgo para mostrarnos opresión, la misma opresión que caracterizó las vidas de los personajes del *Romancero gitano*. En este sentido, son fundamentales las acotaciones escénicas. Si observamos, en el momento de alzarse el telón, lo que nos encontramos, veremos que nos hay más que la habitación blanca, vacía, del interior de la casa de Bernarda Alba. Soledad y depresión. Desnudez y vacío. Y de nuevo el hueco: mundo solo. La sensación conventual de claustro vuelve a estar presente. Y el claustro es clausura y es cárcel. Como la monja del *Romancero gitano*. Además de estos datos ambientales, hay sonidos que llegan al espectador. Las campanas suenan a los lejos. Es la presencia del resto del pueblo, que no se debe olvidar que existe. Se ha valorado en este sentido mucho por la crítica especializada el subtítulo que dio Federico a la obra: "Drama de mujeres en los pueblos de España", lo que quiere decir que es obra en la que la mujer es protagonista fundamental, pero también que son los pueblos de España los que están presentes. Edwards lo resume con su habitual acierto al valorar el escenario: "El doblar de las campanas une a la habitación con el pueblo, prolongando hacia afuera esa sensación de insoportable monotonía y dando a entender que más allá de esas paredes reina también una general claustrofobia de la que la casa de Bernarda es sólo un ejemplo. El silencio de la habitación es también parte de un silencio más hondo en el que se ahogan y acallan los secretos deshonrosos. El vacío de muebles simboliza las vidas vacías y sin sentido de esas gentes. Y la desnudez de las paredes puede representar la esterilidad de un mundo en el que todo lo creativo se ve aplastado."

Hay un texto que se considera fundamental para entender la situación inicial en la obra, y no es otro que el diálogo en el que la Criada y Poncia se plantean la tiranía de Bernarda Alaba hacia todos los que la rodean, y el sentido de la fidelidad de una de ellas hacia esa tiranía. Son los recónditos entresijos mentales de los personajes lorquianos, los que producen reacciones como las que en este diálogo se descubren y evidencian:

> CRIADA. Contigo se portó bien.
> PONCIA. Treinta años lavando sus sábanas, treinta años comiendo sus sobras, noches en vela cuando tose, días enteros mirando por la rendija para espiar a los vecinos y llevarle el cuento; vida sin secretos una con otra, y sin embargo, ¡maldita sea!, ¡mal dolor de clavo le pinche los ojos!
> CRIADA. ¡Mujer!
> PONCIA. Pero yo soy buena perra: ladro cuando me lo dice y muerdo los talones de los que piden limosna cuando ella me azuza; mis hijos trabajan en sus tierras y ya están los dos casados, pero un día me hartaré.
> CRIADA. Y ese día...
> PONCIA. Ese día me encerraré con ella en un cuarto y lee estaré escupiendo un año entero. "Bernarda, por esto, por aquello, por lo otro", hasta ponerla como un lagarto machacado por los niños, que es lo que es ella y toda su parentela. Claro es que no le envidio la vida. Le quedan cinco mujeres, cinco hijas feas, que quitando a Angustias, la mayor, que es la hija del primer marido y tiene dineros, las demás mucha puntilla bordada, muchas camisas de hilo, pero pan y uvas por toda herencia.
> CRIADA. ¡Ya quisiera yo tener lo que ellas!
> PONCIA. Nosotras tenemos nuestras manos y un hoyo en la tierra de la verdad.
> CRIADA. Ésa es la única tierra que nos dejan a los que no tenemos nada.
> PONCIA. *(En la alacena.)* Este cristal tiene unas motas.
> CRIADA. Ni con el jabón ni con bayeta se le quitan.
>
> *(Suenan las campanas.*

Mujeres en los pueblos de España. Por más vueltas que le demos volveremos al subtítulo tan representativo de la obra. Mujeres y pueblos, mujeres sometidas a la tiranía de una mujer superior que se impone por la fuerza y no por la razón. La recordada escena del abanico sigue conteniendo toda la lección de dureza y violencia que suponen las relaciones entre todos los personajes, femeninos de la obra. El abanico se convierte en un símbolo, y el color del exigido en el presagio de las reacciones de todos los personajes. La condición de mujer se utiliza por Bernarda como una manifestación de lo inflexible de sus principios autoritarios, pero también como la consecuencia de una realidad vital. La mujer está para lo que está. Y no se hable más:

> BERNARDA. *(Arrojando el abanico al suelo.)* ¿Es éste el abanico que se da a una viuda? Dame uno negro y aprende a respetar el luto de su padre.
> MARTIRIO. Tome usted el mío.
> BERNARDA. ¿Y tú?
> MARTIRIO. Yo no tengo calor.
> BERNARDA. Pues busca otro, que te hará falta. 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. Así pasó en casa de mi padre y en casa e mi abuelo. Mientras, podéis empezar a bordar el ajuar. En el arca tengo veinte piezas de hilo con el que podréis cortar sábanas y embozos. Magdalena puede bordarlas.
> MAGDALENA. Lo mismo me da.
> ADELA. (Agria.) Si no quieres bordarlas, irán sin bordados. Así las tuyas lucirán más.
> MAGDALENA. Ni las mías ni las vuestras. Sé que ya no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino. Todo menos estar sentada días y días dentro de esta sala oscura.
> BERNARDA. Eso tiene ser mujer.
> MAGDALENA. Malditas sean las mujeres.
> BERNARDA. Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles.
>
> *(Sale Adela.)*

Por contra, elementos también de una fuerza muy notable se intentan, constantemente, levantar contra ella. La historia de Paca la Roseta, traída a colación sin que entendamos muy bien para qué por la Poncia, viene a plantear --y así lo señala Edwards-- el tema de la pasión no inhibida. "Las imágenes que predominan en el relato de la criada son un manifiesto de libertad, de fuerza, de creatividad. El caballo a galope en el que el amante se llevo a Paca, aparte del evidente simbolismo sexual, da una sensación definitiva de fuerza y libertad." Hay además una gran sensualidad, que emparenta con muchos episodios del *Romancero gitano* en la forma en que ese hombre se lleva a la muchacha, en la grupa del caballo. Además, el escenario donde hacen el amor es un olivar, "lugar que nos trae la imagen de la fertilidad". El olivar es escenario constante también en el *Romancero gitano*.

Sin duda alguna, para entender todo este mundo de violencia y frustración no hay nada más efectivo que repasar la caracterización de las cinco hijas de Bernarda Alba, con sus nombres andaluces y espectaculares los de algunas de ellas, que no necesariamente tiene que ser, como en Galdós, nombres simbólicos. En realidad son nombres que contribuyen a dar verosimilitud al ambiente, son nombres tomados de chicas del pueblo, muy de la época, del lugar, muy de una Andalucía determinada. Interesa más lo que cada una representa y como, al final, se va a producir un enfrentamiento definitivo entre las muchachas, sobre todo entre Adela y Martirio. Hay, en efecto, algunos nombres que sugieren esa violencia consustancial a toda la tragedia: Angustias, Martirio... aunque, como hemos señalado, son nombres típicamente andaluces. Las hijas desde luego están oprimidas por la madre, y también por los elementos de ambiente, aunque, pronto, la autoliberación, clandestina, de una de ellas supondrá la ruptura de lo establecido, y surgirá la tragedia.

La mayor violencia se produce en el enfrentamiento de las dos hermanas competidoras que ocurre al final de la obra.

Gwynne Edwards, en su excelente interpretación del drama lorquiano, lo ha señalado recordando textos que son fundamentales, frases de las muchachas que han pasado a la historia del teatro español. Como ya venimos señalando con insistencia las muchachas "son, en primer lugar, prisioneras de sus pasiones, de las que no se pueden escapar. En segundo lugar, cada una de ellas es prisionera de la otra, pues si Adela no puede ya negar la realidad del amor de Martirio hacia Pepe, Martirio tampoco puede evitar que Adela goce teniéndole a él. En ese abandonarse a la pasión hay también un entregarse a las fuerzas instintivas, a esas leyes ingobernables de la Naturaleza que a lo largo de la obra han demostrado ser más fuertes que los seres humanos y que constantemente actúa en ellos. Así Adela nos expresará sus sentimientos de total impotencia":

> Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue.

Se destaca entonces la reacción de Martirio que pone de manifiesto la fuerza superior que la domina:

> Tengo el corazón de una fuerza tan mala, que, sin quererlo, a mí misma me ahoga.

Y las palabras con las que Adela le responde serán también muy violentas:

> Dios me ha debido dejar sola en medio de la oscuridad.

Y, como asegura Edwards, en su comentario fundamental a esta escena: "Pero si la pasión y el instinto demuestran ser una realidad ineludible de la violencia destructiva que domina en la obra, Adela y Martirio, en su intento de expresarse y realizarse a sí mismas se encontrarán con otras fuerzas tan instintivas e insoslayables como las anteriores". Fuerzas que, como sabemos, son fuente de frustración y también ejercerán la violencia: honor, convencionalismos, tradición, opresión en definitiva.

La ruptura del bastón de Bernarda, uno de los momentos culminantes de la pieza, y la falsedad de la muerte de Pepe Romano, que provocará el suicidio de Adela, son consecuencias de la fuerza del destino que está desencadenando la tragedia. En un final muy característico, y absolutamente acorde con lo que se está preparando en la tragedia, violencia y muerte se fundirán, como ocurre en muchos de los romances del *Romancero gitano*. "La última verdad --concluye Edwards-- es que, en el fondo, esos seres no se diferencian del resto de nosotros y su angustia es también nuestra. La visión pesimista que nos deja el final de la obra es una visión de la vida humana en la que sufrimiento y la muerte son las únicas certezas y en la que todos estamos condenados a vivir en nuestras oscuras y míseras celdas."

Hemos tenido ocasión, en estas reflexiones sobre el *Romancero gitano* y sobre *La casa de Bernarda Alba*, sobre *Yerma* y sobre *Poeta en Nueva York*, de recorrer un mundo completamente nuevo en la poesía y en el teatro españoles de ese momento, al tiempo que transitamos por una imagen muy original del pueblo andaluz y del pueblo español. Lorca se ha servido de multitud de elementos de la tradición para hacer funcionar un conjunto de poesía totalmente innovador. Y se ha basado también en un sólido simbolismo para intensificar su representación de esta gran tragedia de vida, de amor y de muerte que representa toda su obra. Como un personaje romántico, como un investigador de las tradiciones populares, Lorca se ha aproximado a un sector de su pueblo y ha conocido tragedias e historias, canciones y ritmos, y como un poeta simbolista ha trazado con fuerza multitud de símbolos nuevos que han enriquecido su expresión poética con la intensidad de una metáfora sólidamente trazada, capaz de trasformar los objetos en asociaciones llenas de novedad, que Lorca asume en un gesto entre vanguardista y neogongorino. Pero lo más importante de todo es, en definitiva, que Federico lo que consigue en primer lugar es un conjunto armónico, una especie de retablo múltiple y variado en el que la vida de sus personajes y su mundo se multiplican y complican en

situaciones, personajes, mitos y leyendas, para finalmente obtener una visión directa y cruda de una realidad trasformada por la fuerza de su palabra poética.

Tanto el *Romancero gitano* como *La casa de Bernarda Alba*, como *Poeta en Nueva York*, como *Yerma*, siguen mostrando su atractivo como obras literarias que aún guarda muchos secretos, enigmáticas relaciones que han puesto en conexión lo popular con lo culto, lo tradicional con lo innovador, lo lírico con lo épico y lo dramático, lo narrativo con lo poético, lo mágico con lo sublime y con lo enigmático. Figuras e historias de una España, que trascienden de su tiempo, para venir a representar el símbolo de una gran tragedia nacional, colectiva, en la que las fuerzas eternas de la vida, de la muerte y del amor, de la violencia y de la frustración, ejercen una vez más su poderoso imperio. Con esa capacidad que siempre le distinguió, para captar lo entrañablemente humano, y lo lírico y lo épico de nuestra existencia, García Lorca consagró en su obra el convencimiento de que su literatura era capaz de expresar aquello que la historia y la tradición popular habían legado, y que su palabra poética, y dramática, a través de los nuevos experimentos, podía llegar a ser el cauce de una reflexión mítica superadora de las limitaciones del tiempo presente.

Titulos publicados en esta colección:

1. EDUARDO GALÁN: *El autor y el teatro.*
2. FULGENCIO MARTÍNEZ LAX: *Dinámica del movimiento en "La Celestina".*
3. ANTONIO ÁLAMO: *¿Dónde está el público?*
4. MARIANO DE PACO: *Azorín en el teatro de vanguardia.*
5. ESPERANZA VILADÉS: *"La casa de Bernarda Alba", hoy.*
6. PACO MACIÀ: *1940*
7. MARIANO DE PACO: *Antonio Buero Vallejo en el teatro actual.*
8. CÉSAR BERNARD: *La armonía de contrarios en "La marquesa Rosalinda".*
9. LUIS VALVERDE ESPEJO: *Teatro y arte contemporáneo: zona de tránsito.*
10. FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA: *Federico García Lorca: episodios de violencia y frustración.*

Imprime: ALGAMA GRUPO