

GLORIA VIDELA DE RIVEROS

ESTETICA Y EXPRESION EN EL TEATRO DE  
FEDERICO GARCIA LORCA

SEPARATA DE

CUADERNOS DE FILOGIA Nº 6  
INSTITUTO DE LENGUA ESPAÑOLA  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

M E N D O Z A

1972

## ESTETICA Y EXPRESION EN EL TEATRO DE FEDERICO GARCIA LORCA

GLORIA VIDELA DE RIVEROS

### I.— *La inspiración y la técnica en la estética teatral lorquiana.*

Es mi propósito en el presente estudio caracterizar al teatro de Federico García Lorca desde las concepciones estéticas que constituyen la raíz misma donde se nutre su expresión dramática<sup>1</sup>. Afortunadamente numerosos textos recogidos en las *Obras Completas* del autor<sup>2</sup> —declaraciones periodísticas, prólogos y a veces hasta el mismo diálogo teatral— atestiguan su permanente reflexión sobre el teatro.

Mi tarea ha consistido en revisar esos textos y en tratar de interpretarlos buscando sus constantes y sus variantes y comparando la base teórica con la expresión creadora, con las obras teatrales que van desde *El maleficio de la mariposa* (1919) hasta *La casa de Bernarda Alba* (1936), tan variadas y polifacéticas y al mismo tiempo tan unitariamente selladas por el inconfundible cuño lorquiano.

<sup>1</sup> Con esta intención ha trabajado previamente MARIE LAFFRANQUE en su libro *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, París, Centre de recherches hispaniques, 1967 y también en su "Federico García Lorca. Experience et conception de la condition du dramaturge", en *Le théâtre moderne: hommes et tendances*, París, C. N. R. S., 1965, p. 275-296.

<sup>2</sup> FEDERICO GARCÍA LORCA. *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1967, 5ª ed., en adelante: O. C.

Es la reflexión estética de García Lorca, como ya observó Marie Laffranque, una "reflexión viviente", ligada a sus gustos y dotes personales, a su experiencia vital, a la vida artística española y europea y a la aventura histórica contemporánea <sup>3</sup>.

El dramaturgo conjuga —como el poeta—, inspiración y técnica, creación que surge de las oscuras, complejas, misteriosas raíces de su ser, arrolladoramente, y a la par búsqueda consciente, reflexiva de una renovación dentro del panorama teatral español que él consideraba pobre y deficiente <sup>4</sup>. El "duende" que duerme en la sangre, que invade y se expresa en creación cuando caen facultades y seguridades <sup>5</sup> y una estética elaborada gradual y evolutivamente, con variantes y constantes, que absorbe jugos en la mejor tradición teatral universal y española, y también en las estéticas de vanguardia vigentes en Europa y en los Estados Unidos, que busca expresar la savia de España y responder a sus necesidades actuales y que trata también de expresar los problemas del hombre universal. En suma, Lorca integra inspiración, técnica y reflexión, duende y musa. Podríamos aplicar a su estética teatral la misma definición que él hizo de su poética: "...si es verdad que soy poeta por la gracia de Dios —o del demonio—, también lo es que lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema" <sup>6</sup>.

## II. — *Bases históricas, doctrinarias y temperamentales de su "teatro poético"*

El primer concepto fundamental, del cual debemos partir para entender el teatro lorquiano es el de *teatro poético*, en cuya línea se inscribe, por su estética y por su expresión. Lorca elabora su concepción del teatro poético a partir de su propio temperamento,

<sup>3</sup> Cf. MARIE LAFFRANQUE, *Les idées esthétiques...*, p. 19.

<sup>4</sup> Cf. sus declaraciones en *O. C.*, p. 1775, año 1935. Deja sin embargo constancia de su aprecio por algunas figuras: Arniches (*O. C.*, p. 1775, año 1935) y Valle-Inclán: (p. 122, año 1927).

<sup>5</sup> Cf. "Teoría y juego del duende", *O. C.*, p. 109-121.

<sup>6</sup> "Poética", en *O. C.*, p. 167.

en relación con una tradición teatral universal y española (la tragedia griega, el teatro medieval, la Comedia dell'Arte, Shakespeare, Gil Vicente, Lope de Vega, Cervantes...) y en relación con las tendencias renovadoras del teatro europeo contemporáneo, que el poeta conocía bien<sup>7</sup>. El sinteitza la evolución del teatro moderno cuando dice: "El teatro viene del Romanticismo al naturalismo y al modernismo (teatro pequeño de experiencia y arte), para caer siempre en el teatro poético y de gran masa de público, el "teatro-teatro", el "teatro vivo..." ( *O. C.*, p. 1775, año 1935). Ampliemos brevemente el significado de estos hitos, señalados por Lorca: el teatro romántico, que se rebela contra la interpretación neoclásica de la poética aristotélica, aunque abre caminos importantes para la renovación teatral, no deja casi obras universalmente perdurables. El realismo que le sucede, se va orientando gradualmente hacia un verismo teatral, de índole predominantemente social, que se propone trasladar fielmente a la escena los problemas de la vida burguesa o de los sectores populares, reacciona contra los excesos de sentimentalidad y de convencionalismos que entonces prevalecían<sup>8</sup>. Es decir, en el plano artístico-formal, el realismo, luego el naturalismo, ensayan técnicas (literarias, escenográficas e interpretativas) destinadas a crear en el espectador la ilusión de que está presenciando sucesos verdaderos, en lugar de una mera ficción histriónica o "ritual" escénico. Tratan de ocultar el carácter de "convención" propio del teatro, de reproducción ficticia de la reali-

<sup>7</sup> ALFREDO DE LA GUARDIA en su *García Lorca, persona y creación*, Buenos Aires, Sur, 1941 y ROBERTO SÁNCHEZ, en *García Lorca. Estudio sobre su teatro*, Madrid, Jura, 1950, enumeran las obras europeas con las que puede tener relación el teatro de Lorca. La prensa madrileña así como *La Gaceta Literaria* de Madrid, el *Mirador* de Barcelona y otras revistas, publicaron por los años 1920 numerosos artículos sobre el teatro ruso, las experiencias francesas, el nuevo teatro alemán, según M. LAFFRANQUE ha constatado. Cf. *op. cit.*, p. 293-294, nota 143.

<sup>8</sup> Cf. JAIME REST, *El teatro moderno*, Buenos Aires, C. E. A. L., 1967. G. BATY y R. CHAVANCE, *El arte teatral*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955, cap. IX y X. R. CASTAGNINO. *Teoría del teatro*, Buenos Aires, Nova, 1969, cap. IV.

dad, en la cual los espectadores aceptan el juego según el cual un árbol es un bosque; una joven que hace el papel de anciana, es una anciana o el adolescente del primer acto es, a los pocos minutos, un hombre maduro.

En París, André Antoine y su Teatro Libre, creado en 1887, reacciona contra el engolamiento, la afectación, el arte declamatorio, los trucos, los golpes efectistas, los enredos de la situación que prevalecían en la época. Pero, a pesar de sus muchos aciertos, se recuerdan sus exageraciones: la ambientación con carne verdadera de los *Carniceros* o el surtidor de agua de la *Caballerosidad rústica*. Esta "ilusión de realidad" conlleva la intención de presentar en escena problemas sociales y morales: desajustes familiares, hipocresía, sujeción femenina, conflictos de clases, querellas de dinero o de prestigio <sup>9</sup>.

El teatro realista y naturalista, al reaccionar contra los falsos convencionalismos, desterró también las legítimas convenciones de la teatralidad. A partir de 1900, aproximadamente, se instauran varias tendencias en las que prevalece el vuelo imaginativo que se opone al criterio verista. Se ha denominado "teatro poético" al conjunto de estas nuevas orientaciones que derivan en gran medida del simbolismo. El teatro poético, el "teatro-teatro", como lo llama Lorca, es aquel en el cual se valora lo convencional como trasposición estética de una realidad. Es aquel que, apoyándose en algunos soportes veristas, trata de trasfigurar la verdad en una atmósfera de arte, de sugestión poética. Líneas y colores, música, danza, ritmo, poesía, palabras y gestos se ponen al servicio de los estetas, por sobre "la mentira naturalista".

El teatro buscará una verdad íntima, psicológica y sugerida, descubrirá el milagro cotidiano de la vida y el sentido de lo misterioso, deberá ser un pretexto para la ensoñación... El teatro es una revelación que además de lo visible debe descubrir lo invisible.

<sup>9</sup> Cf. J. REST, *op. cit.*, p. 23-24.

En este contexto europeo y en su paralela línea española<sup>10</sup> se inscribe el teatro poético de Lorca.

¿Quién como él —hombre de “temperamentos múltiples”, nacido para la creación artística en sus más variadas manifestaciones—, podía dar vida en España a este teatro que aspira a la fusión de las artes en un todo poético profundamente significativo?

El múltiple Lorca reunía al pianista mágico que transportaba a sus oyentes cuando interpretaba a sus clásicos y románticos preferidos o cuando acompañaba y cantaba canciones populares por él recogidas y armonizadas; al poeta deslumbrador y profundo; al dibujante de líneas sinuosas e infantiles que superpone planos y figuras a la manera cubista y presenta símbolos herméticos —a veces eróticos— a la manera surrealista.

También el ensayo, el pensamiento original bellamente expresado, tentó a García Lorca. Sus conferencias sobre Góngora, sobre las “nanas” infantiles, sobre el “cante jondo”, sobre el proceso poético, entre otras, son preciosos documentos que no sólo clarifican los asuntos tratados, sino que nos permiten conocer su credo estético, su reflexión sobre el hecho artístico.

Y aún falta recordar al “hombre de teatro”, no sólo al dramaturgo o autor teatral, porque Lorca fue más que eso. Cuando al frente del conjunto teatral universitario “La Barraca” se propuso llevar a los pueblos españoles el mejor teatro clásico español —Lope de Vega, Calderón, Cervantes—, García Lorca, en febril actividad seleccionaba obras, las adaptaba, hacía con frecuencia los decorados, actuaba, animaba los espectáculos hasta con juegos de magia y prestidigitación y siempre con una entusiasta intención educativa y social.

Es pues la persona y la obra de Lorca, un “cosmos poético”. “Cosmos poético” —así lo definió Salvador Dalí— que integra en la unidad poética lo múltiple, lo diverso e incluso lo contradictorio.

<sup>10</sup> Cf. FRANCISCO RUIZ RAMON, *Historia del teatro español*, Madrid, Alianza, 1971, T. II.

¿Puede extrañarnos que Federico, cuyo juguete infantil predilecto fue un teatro de títeres, se entregara cada vez más intensamente al cultivo del teatro poético, género que le permitía la integración equilibrada de diversas artes, unificadas por lo poético, al servicio expresivo de diversos niveles significativos? Porque su multiplicidad y capacidad integradora se manifiesta también en los planos intencionales: la intención estética conlleva una pujante creación de mitos de la raza o del alma humana <sup>11</sup>, una intención ética, una intención social. Lorca pone de manifiesto modalidades humanas, realidades sociales que quiere denunciar o reformar. Pero en él la intención reformadora nunca se disocia del arte y es la virtud alada de lo estético —que no excluye lo feo, ni lo deforme, ni lo violento, ni lo erótico, pero que lo transforma—, lo que diferencia al teatro de Lorca de muchas de las obras de denuncia hoy en boga, panfletarias y sensacionalistas, que ponen en el platillo de la agresión lo que quitan a la eficacia transformadora del arte de buena ley.

### III. — *Unidad y variedad del teatro lorquiano*

Una ojeada al conjunto del teatro lorquiano nos deja ver que aún sus más diversas direcciones están unificadas por esta concepción del teatro poético que integra artes y niveles de significación, así como lo dramático y lo lírico, el verso y la prosa, la fantasía y la realidad, la lucidez y el misterio, lo culto y lo popular, la tradición y la renovación, el humor y el llanto, el amor y la muerte.

Los críticos han señalado también otros elementos que dan unidad a este universo dramático, por ejemplo, la presencia de un tema básico, que con distintas encarnaciones se reitera en las distintas obras: según unos el deseo imposible o la oposición del deseo y la realidad, según otros, el conflicto básico que determina la estructura dramática puede reducirse siempre a una situación de

<sup>11</sup> Sobre los aspectos míticos en Lorca, cf. GUSTAVO CORREA, *La poesía mítica de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1970. ANGEL ALVARES DE MIRANDA, *La metáfora y el mito*, Madrid, Taurus, 1963.

enfrentamiento entre el principio de autoridad y el principio de libertad: orden, tradición, realidad, colectividad..., tratan de sofocar el instinto, el deseo, la imaginación, el individuo, siempre rebeldes, siempre vivos, aunque parezcan acallados. A las fuerzas enfrentadas corresponden una serie de símbolos: la tierra, la simiente, la luna, el caballo, la sangre, la navaja...<sup>12</sup>. También ciertos personajes arquetípicos se reiteran: la madre, la mujer soltera, los amantes que no pueden unirse, la pareja unida sin amor, el coro de vecinas...

Esta enumeración —no exhaustiva— muestra que hay en el universo dramático de Lorca una serie de constantes que lo unifican. Pero son sobre todo las características del “teatro poético” las que aproximan con su atmósfera de arte los diversos géneros tratados, los diversos tonos, las diversas direcciones por las que busca la renovación teatral.

Es cierto que incursionó García Lorca por los géneros teatrales más diversos: comedias, tragedias, farsas para guiñol o títeres, farsas para personas, piezas breves... Hay también diversidad en las direcciones por las que busca la renovación teatral: una de ellas lo lleva al experimento superrealista, por ejemplo en sus herméticos *Así que pasen cinco años* (1931) y *El público* (1933). Otra lo lleva a revitalizar la tradición teatral popular ligándola al contemporáneo teatro del absurdo: farsas en las que predomina la base popular, *El retablillo de don Cristóbal* (1931) entre otras, y piezas breves en las que predominan las técnicas del absurdo (las reunidas con el título de *Teatro breve* de 1928...).

Pero las direcciones aparentemente más distantes, por ejemplo la fresca y popular de las farsas y las oscuras alegorías de las piezas superrealistas, tienen el común denominador del teatro poético. Teatro poético interior es *Así que pasen cinco años*, que busca expresar una superrealidad donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginado,

<sup>12</sup> Cf. FRANCISCO RUIZ RAMÓN. *Op. cit.*, p. 191-192.

el pasado y el futuro no tienen fronteras, como en un sueño vago y doloroso.

Teatro poético es el de las farsas para títeres. De la primera escrita por Lorca: *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, no nos queda más que el encantador prospecto anunciador que conservó y nos legó Guillermo de Torre: "Oigan, señores, el programa de esta Fiesta para los Niños, que yo pregonó, desde la ventanita del guiñol, ante la frente del mundo..."<sup>13</sup>. El tono juglaresco de "El dueño del teatrillo", nos habla de la larga tradición de esta vertiente del teatro lorquiano cuyas dos piezas conservadas (*El retablillo de Don Cristóbal* y *Los títeres de cachiporra*) tienen por protagonistas a Don Cristóbal, de pura estirpe guiñolesca, pariente de Pantaleón, de Polichinela, de Arlequín, de Scapin...<sup>14</sup>

¿Que se propone Lorca en estas farsas? El lo declara: "Llenemos el teatro de espigas frescas, debajo de las cuales vayan palabrotas que luchen en la escena con el tedio y la vulgaridad a que la tenemos condenada, y saludemos hoy en "La Tarumba" a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérnago, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro"<sup>15</sup>.

Cuando Lorca presenta en Buenos Aires *Los títeres de Cachiporra* el poeta entabla con su personaje un chispeante diálogo, que encierra toda una reflexión estética:

CRISTOBAL. —...A mi no me gusta mucho trabajar en estos teatros, porque soy muy mal hablado. Aquí triunfan los telones pintados y la luna del teatro sensitivo. Yo he trabajado siempre entre los juncos del agua, en las noches del estío andaluz, rodeado de muchachas simples, prontas al rubor, y de muchachos

<sup>13</sup> GUILLERMO DE TORRE, "Federico García Lorca y sus orígenes dramáticos", prólogo a *Cinco farsas breves seguidas de Así que pasen cinco años*, de F. GARCÍA LORCA, Buenos Aires, Losada, 1953, p. 8.

<sup>14</sup> Cf. la genealogía declarada por el mismo Lorca en *El retablillo de don Cristóbal*, O. C., p. 1035 y 1043.

pastores, que tienen las barbas pinchonas como las hojas de la encina.

Pero el poeta quiere traerme aquí.

POETA. —Ud. es el puntal del teatro, don Cristóbal. Todo el teatro nace de usted. Hubo una vez un poeta en Inglaterra, que se llamaba Shakespeare, que hizo un personaje que se llamaba Falstaff que es hijo suyo.

CRISTÓBAL. —Bueno, usted sabrá mejor que yo; pero a mí no me gusta la luz eléctrica.

POETA. —Yo creo que el teatro tiene que volver a ti... <sup>10</sup>.

El teatro tiene que volver a don Cristóbal porque todo guiñol popular tiene ritmo, fantasía, encantadora libertad en el diálogo <sup>17</sup>, porque su frescura lucha "con el tedio y la vulgaridad" del teatro predominante en la época, porque en él "sigue pura la vieja esencia del teatro", porque en el teatrillo mágico se pasa sin esfuerzo del sueño a la realidad, de lo conmovedor a lo grotesco, de lo tierno a lo grosero, porque los rígidos muñecos están muy lejos del verismo realista y son aptos para un buscado convencionalismo, cuya larga estirpe brinda un modernísimo instrumento a los vanguardistas, desde Alfred y su *Ubu sur la butte* (1888), hasta Valle-Inclán.

#### IV. — *Concepción dual de la poesía en el teatro de García Lorca.*

"El teatro no es, ni puede ser otra cosa que emoción y poesía en la palabra, en la acción y en el gesto", afirma García Lorca en 1933 (*O. C.*, p. 1739). "La poesía pura, dice en 1934, igual puede estar en la pieza teatral que en el mero poema" (*O. C.*, p. 1763).

¿Qué es para él la poesía? Es la captación del misterio que tienen todas las cosas (cf. *O. C.*, p. 1808, año 1936). Es la transmutación de los seres para crear una realidad poética autónoma, sustantiva, válida por sí misma y es también la transmutación de apariencias para revelar esencias, para iluminar y servir a los hombres.

<sup>16</sup> *O. C.*, p. 143-144.

<sup>17</sup> Cf. "Prólogo hablado" de *El retablillo...*, *O. C.*, p. 1019.

El poeta dramático cumple así dos funciones que pueden ser contradictorias, pero que pueden también integrarse si el espectador acepta "la máscara" impuesta por el autor<sup>18</sup>. Primeramente, el poeta ha de crear mundos poéticos autónomos, haciendo uso de su libertad creadora, pero también ha de descubrir y revelar verdades ocultas para iluminar la conciencia de los espectadores.

La semilla de esta concepción dual de la poesía y de la función del poeta, deriva de la estética simbolista y está expresada por García Lorca en dos textos bastante herméticos: en el prólogo de *La zapatera prodigiosa* (1930) y en los ya citados fragmentos de *El público* (1933). Dice en el prólogo de *La zapatera prodigiosa*: "...Por este miedo absurdo, y por ser el teatro en muchas ocasiones una finanza, la poesía se retira de la escena en busca de otros ambientes donde la gente no se asuste de que un árbol, por ejemplo, se convierta en una hola de humo o de que tres peces, por amor de una mano y una palabra, se conviertan en tres millones de peces para calmar el hambre de una multitud" (*O. C.*, p. 911).

Es decir, un árbol se puede convertir en una bola de humo gratuitamente, por la voluntad y libertad creadora o "creacionista" del poeta. Tres peces, en una clara alusión bíblica, se pueden convertir en tres millones de peces por amor a los hombres: la transformación que hace el poeta de los elementos que le brinda la realidad tiene una finalidad de servicio a los hombres.

"El teatro —nos dice en otra ocasión—, es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vea los huesos, la sangre..." (*O. C.*, p. 1810, año 1936). Lorca se propone, por lo tanto, hacer un teatro

<sup>18</sup> Cf. *El público*, *O. C.*, p. 1160-1161: —"...el público no debe atravesar las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra... ¿Qué le importa esto al público?... Es una cuestión de forma, de máscara... El público se ha de dormir en la palabra, y no ha de ver a través de la columna las ovejas que balan y las nubes que van por el cielo".

poético y al mismo tiempo profundamente ligado a los hombres, a la vida y a su época. Cada teatro ha de recoger las emociones, los dolores, las luchas, los dramas de esa época... “Es preciso que apasione, como el clásico receptor del latido de toda una época”. (Cf. o. c., p. 1775, año 1935).

V. — *Integración de lo dramático y lo lírico en el teatro*  
de García Lorca

“El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas... Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta. No es —claro— el poeta lírico, sino el poeta dramático... El verso no quiere decir poesía en el teatro... No puede haber teatro sin ambiente poético, sin invención...”, afirmaba Lorca en 1935 (O. C., p. 1775).

A pesar de la distinción que él mismo establece entre el poeta lírico y el poeta dramático, en él confluyen inseparablemente ambas facetas. Así como en su poesía lírica tiene gran vigencia lo dramático, —recordemos dos ejemplos extremos, el “Diálogo del amargo” y la “Escena del teniente coronel de la Guardia Civil”, del libro *Poema del cante jondo*, que el crítico Guerrero Zamora agrupa con las piezas teatrales breves—, así también su teatro está signado por el lirismo, particularmente cuando intercala las canciones líricas, rasgo común a todas sus piezas teatrales. En estos momentos el autor se siente inmensamente cómodo y el resultado es de gran eficacia estética: el canto de las niñas en *Mariana Pineda*, el cantar erótico de Belisa en *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, las nanas o el cantar de las bodas en *Bodas de sangre*, o el coro de las lavanderas en *Yerma*, para no dar más que algunos ejemplos. En todos los casos la canción lírica, además de su función de belleza, tiene un sentido estructural, de síntesis, de anticipación, de comentario coral, de sugerencia emotiva, de intensificación climática...

Con frecuencia se ha menospreciado el lirismo teatral lorquiano en nombre de las leyes del drama, ya relativizadas desde el roman-

ticismo. ¿Por qué no juzgarlo desde la eficacia estética y significativa de lo que Lorca hizo y se propuso hacer, desde su temperamento complejo e integrador, desde sus originales propósitos e incluso desde un movimiento de búsqueda estética que lo trasciende?

Su postura no es dogmática: en su teatro la tensión dramática vale, vale también la distensión o la efusión o la intensificación lírica; vale el verso como la prosa y la base realista tanto como la fantasía poética, según las necesidades expresivas.

#### VI. — *Verso y prosa. Fantasía y realidad.*

Teatro poético no es, necesariamente teatro escrito en verso, (Cf. *O. C.*, p. 1775, año 1933) pues el caudal emocional y poético fluye natural y constantemente de los personajes y del ambiente que los rodea (Cf. *O. C.*, p. 1739, año 1933). La elección o alternancia del verso o la prosa la hará el poeta de acuerdo con los requisitos de su creación.

En declaraciones hechas en 1933 sobre *Bodas de sangre* afirma:

“La prosa libre y dura puede alcanzar altas jerarquías expresivas permitiéndonos un desembarazo imposible de lograr dentro de las rigideces de la métrica. Venga en buena hora la poesía en aquellos instantes que la disipación y el frenesí del tema lo exijan... Respondiendo a esta fórmula —dice Lorca—, vea Ud. en *Bodas de sangre*, cómo hasta el cuadro epitalámico el verso no hace su aparición con la intensidad y la anchura debidas, y cómo ya no deja de señorear la escena en el cuadro del bosque y en el que pone fin a la obra” (*O. C.*, p. 1721).

Conjuga también el autor realismo estilizado y fantasía poética. En *Bodas de sangre*, una peculiar forma de realismo intenso, selectivo, poético, preside toda la tragedia. Lorca había leído el suceso en un periódico e impresionado por el tema le fue dando alma y sentimiento durante los cuatro años de gestación de la obra (Cf. *O. C.*, p. 1727, año 1933). Pero ese realismo se quiebra y desaparece para dar paso a la fantasía poética en la escena en que aparecen luna y muerte como elementos y símbolos de fatalidad. En

este momento el poeta se encuentra, según sus propias declaraciones, como pez en el agua. (Cf. *O. C.*, p. 1721, año 1933).

VII. — *El teatro poético lorquiano: fusión de artes y de niveles de significación.*

Lorca entiende y plasma su teatro como espectáculo complejo: como fusión de artes. Afirma en primer lugar que el teatro es, fundamentalmente, literatura. Rebate categóricamente a algunos teorizadores modernos del género: “Hay que desterrar de una vez por todas esas cantinelas ineptas de que el teatro no es literatura, . . . No es ni más ni menos que literatura. Afirmar lo contrario es como decir que *Doña Francisquita* no es música” (*O. C.*, p. 1767, año 1934).

Pero, si a la creación del clima poético contribuye en buena medida el texto literario, éste no basta. Conjuga Lorca en su concepción dramática dos tendencias que se reconocen en la historia del teatro, que marchan con frecuencia separadas y que en ciertos momentos se funden: la que considera fundamental el texto literario y la que valora por sobre todo los elementos extra-literarios que juegan en el espectáculo teatral.

En declaraciones del año 1935 dice: “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. . .” (*O. C.*, p. 1774). Ya con anterioridad había destacado la importancia del ritmo: “Un actor no se puede retrasar un segundo detrás de una puerta. Causa un efecto deplorable un fallo de esta naturaleza. Es como si en la interpretación de una sinfonía surge la melodía o un efecto musical a destiempo. . .” (*O. C.*, p. 1763-1764, año 1934).

En relación con la importancia concedida por Lorca a los elementos extraliterarios —que, es necesario recalcar, han de servir y realzar, no ahogar al texto— está la importancia que él concede al director escénico: “Creo que no hay, en realidad, ni teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo. Es nuevo verdadera-

mente el teatro de propaganda <sup>19</sup> —nuevo por su contenido—. En lo concerniente a la forma, a la forma nueva, es el director de escena quien puede conseguir esa novedad, si tiene habilidad interpretativa” (*O. C.*, p. 1774, año 1935).

Esta estética teatral, formulada sobre todo en los últimos años de su vida, encuentra expresión desde su primera obra: *El maleficio de la mariposa* (1919), “drama de insectos” relacionado poéticamente con el *Libro de poemas* de la misma etapa, cuyo estreno se hizo con decorados de Barradas —conocido plástico ligado con las vanguardias de la época— y con ilustraciones musicales de Debussy. La conjunción con lo plástico y lo musical es evidente también en *Mariana Pineda*, estrenada en Madrid en 1927, con decorados de Salvador Dalí. La importancia de lo pictórico en su concepción, se evidencia en el subtítulo: “Romance popular en tres estampas”, y en las acotaciones: “Telón representando el desaparecido arco árabe de las Cucharas, perspectiva de la plaza Bibarrambla, en Granada, encuadrado en un margen amarillento, como una vieja estampa iluminada en azul, verde, amarillo, rosa y celeste, sobre un fondo de paredes negras” (*O. C.*, p. 781). O en la acotación que abre el segundo acto (la segunda estampa): “Sala principal de la casa de Mariana. Entonación en grises, blancos, marfiles, como una antigua litografía” (*O. C.*, p. 819). La edición de las *Obras Completas* de Aguilar, reproduce además los proyectos de decoración dibujados por el mismo Lorca.

La obra se enmarca, se abre y se cierra, con el canto de los niños, romance lírico escuchado por el poeta en su infancia, en las plazuelas de Granada, que sintetiza el tema de la obra: la exaltación lírica —no épica— de Mariana Pineda, personaje histórico que murió a mediados del siglo XIX, por defender la libertad política:

“¡Oh, que día tan triste en Granada,  
que a las piedras hacía llorar  
al ver que Marianita se muere  
en cadaíso por no declarar!”.

<sup>19</sup> Aludía seguramente al teatro de propaganda política.

Todos los elementos confluyen a la creación del clima poético emocional que expresa la esencia de Mariana Pineda tal como Lorca la concibió: no fría y librepensadora, heroína para la oda, el bronce y la trompeta, ni tampoco truculenta, valleinclanesca, con manchones de cartel callejero, sino lírica, amante, abandonada, nocturna, infantil (Cf. *O. C.*, p. 122-123; 128-130; 1691-1692; 1736-1740).

En el clima poético emocional logrado por esta conjunción de medios expresivos, laten varios planos intencionales. Lorca ha señalado dos: uno amplio, sintético, por el que puede deslizarse la atención del público fácilmente, y otro oculto, al que llegará solamente una parte del público (*O. C.*, p. 1692, año 1927).

Es Mariana Pineda mujer de profunda raigambre española y a la vez transformada por la intuición de Lorca en la personificación de dos sentimientos universales: la libertad y el amor (*O. C.*, p. 1739). No es una Judit que da su vida sólo por la libertad de su pueblo, sino una Julieta enamorada que se sacrifica por el amor de un hombre:

“¡Yo soy la libertad porque el amor lo quiso.  
Pedro!, la libertad por la cual me dejaste.  
Yo soy la libertad herida por los hombres.  
Amor, amor, amor y eternas soledades”.

Otro dualismo antagónico constituye la semilla temática y estructural de *La zapatera prodigiosa* en la que, en torno al motivo del viejo casado con la niña, Lorca crea una encantadora farsa de ambiente andaluz y popular, con sabor a teatro clásico y a teatro nuevo.

Esta farsa ejemplifica las características que con distintos matices se dan en todas las direcciones y géneros del teatro poético de García Lorca. Dos o más niveles de significación: en el más evidente, un realismo artísticamente estilizado reproduce tipos populares españoles, con raigambre en la tradición literaria; en otro plano más soterrado, se plasma un mito del alma humana. Literatura y espectáculo unidos para suscitar el vuelo imaginativo y la

emoción, sugestivamente conducen al espectador para sobrepasar el plano de las apariencias y hallar el espíritu bajo la materia.

*La zapatera prodigiosa* se había estrenado en Madrid en 1930, pero fue esa —según declaraciones de su autor— una versión de cámara donde esa farsa adquiriría mayor intimidad pero perdía todas sus perspectivas rítmicas. En realidad —agrega Lorca— el verdadero estreno fue en Buenos Aires, ligado con las canciones del siglo XVIII y XIX y bailado por Lola Membrives y su compañía. La zapaterita que riñe a su marido, que lo añora e idealiza y le es fiel cuando es abandonada por él y vuelve a reñirlo cuando regresa es, según interpreta el autor, “un apólogo del alma humana”, tipo y arquetipo, criatura primaria y mito de nuestra pura ilusión insatisfecha (Cf. *O. C.*, p. 132, año 1933). La zapatera “no es una mujer en particular... Todos los espectadores llevan una zapatera volando en el pecho” (*O. C.*, p. 1718-1719, año 1933). “Yo quise expresar en mi *Zapatera*... la lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura humana” (*O. C.*, p. 132-133, año 1933).

Color, música, ritmo, casi una concepción de ballet animan la farsa. Veamos la acotación con que se introduce la escena de las vecinas que se conduelen por la partida del zapatero: “Por la puerta empiezan a entrar VECINAS vestidas con colores violentos y que llevan grandes vasos de refrescos. Giran, corren, entran y salen alrededor de la ZAPATERA, que está sentada gritando, con la prontitud y ritmo de baile. Las grandes faldas se abren a las vueltas que dan. Todos adoptan una actitud cómica de pena” (*O. C.*, p. 938).

¿Qué función cumplen los elementos espectaculares —aparte de su eficacia estética— al servicio del nivel intencional?: Una función desrealizadora. Sirven, según declara Lorca, para que el espectador no crea que “*aquello está pasando de veras*, así como también para elevar el plano poético con el mismo sentido que lo hacían nuestros clásicos” (*O. C.*, p. 133, 1933). Así logra la trasposición del tipo al arquetipo, de lo real y popular andaluz al símbolo del alma humana.

VIII. — *Intensificación del concepto de la función social del teatro.*

La inclinación de Lorca hacia lo dramático y la fe en su función social se intensifican notablemente en los últimos años, desde 1930 hasta su muerte en 1936. Estrenos, proyectos de obra, creación y dirección de "La Barraca", declaraciones que expresan su reflexión sobre el teatro así lo demuestran. Se ha entregado a lo dramático, dice, porque le permite un contacto más directo con las masas (Of. O. C., p. 1771, año 1935; p. 1814, año 1936). Medita reiteradamente sobre el público a quien se dirige, no le interesa comunicarse con la somnolienta, "frívola y materializada burquesía" (O.C., p. 1748, año 1934). Ideas semejantes expresa por boca del mosquito en el prólogo a *Los títeres de cachiporra* (O.C. p. 723 - 724): la compañía huye del teatro de los burgueses "donde los hombres van a dormirse y las señoras... a dormirse también...". "Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo" dice en otra ocasión (O. C., p. 1810, año 1936). Considera en cambio sensibles al arte teatral al público de los extremos: "las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo, el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen, terreno fértil a todos los estremecimientos del dolor y a todos los giros de la gracia" (O.C., p. 1748 - 1749, año 1934).

Lorca desprecia al teatro comercial que depone su autoridad y se vende a un público vulgar. Es necesario combatir tanto al teatro grosero y zafio como al ñoño, cursi y relamido (O.C., p. 1717, año 1933). Se confiesa en 1935 "ardiente apasionado del teatro de acción social" (O. C., p. 150) que no es en él teatro de propaganda política. El teatro es un vehículo de elevación cultural. Es superior al público y no inferior, como ocurre con lamentable frecuencia. El teatro se rebaja, traiciona su autoridad por intereses comerciales y falta así a su misión de depuración, belleza, sacrificio, para un fin superior de emoción y cultura (Cf. O.C., p. 141, año 1934).

Sus dos últimas obras: *Doña Rosita la soltera* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936) ejemplifican claramente esta conjunción

de arte y mensaje. En *La casa de Bernarda Alba* denuncia la represión de los instintos que no se canalizan a través del amor y su dramático desborde, condicionado por una organización social que Lorca desearía reformar. Denuncia el encierro de las mujeres en los muros domésticos, la hipocresía y el culto a la apariiencia, en el grito de Bernarda que quiere acallar la verdad: “—¡Mi hija ha muerto virgen!”.

En *Doña Rosita la soltera* el mensaje social local del poeta se asocia con otros planos de significación universal. Con tono nostálgico, tocado de ternura, evoca una época de la Granada provinciana: 1890 - 1910. Un comentario de un libro sobre el lenguaje de las flores del siglo XVIII le proporciona la idea: la “rosa mutabile”, la rosa que es roja por la mañana, que se pone blanca por la tarde y se deshoja por la noche, simbolizará a Doña Rosita, y esta a las solteras españolas, y más aún, a la mujer soltera, y más aún, a todos los que esperan, a las víctimas de la espera:

“Cuando se abre en la mañana,  
roja como sangre está.  
El rocío no la toca  
porque se teme quemar.  
Abierta en el mediodía  
es dura como el coral.  
El sol se asoma a los vidrios  
para verla relumbrar.  
Cuando en las ramas empiezan  
los pájaros a cantar  
y se desmaya la tarde  
en las violetas del mar,  
se pone blanca, con blanco  
de una mejilla de sal.  
Y cuando toca la noche  
blanco cuerno de metal  
y las estrellas avanzan  
mientras los aires se van,  
en la raya de lo oscuro,  
se comienza a deshojar.”

(O. C., p. 1356-1357)

Es la tragedia del tiempo que pasa desgastando la vida que no se vive porque se espera lo que no se tiene, desgastando la esperanza hasta acabar por devorarla junto con la vida misma. García Lorca interpreta el sentido de su obra, con un alcance social restringido, que no abarca el mensaje universal que tiene de hecho: "Doña Rosita es la vida mansa por fuera y quemada por dentro de una doncella granadina, que poco a poco se va transformando en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España (...) ¡Cuántas damas maduras españolas se verán reflejadas en Doña Rosita como en un espejo!" (*O.C.*, p. 1799-1800, año 1935). Y agrega luego: "He ahí la vida de mi Doña Rosita. Mansa, sin fruto, sin objeto, cursi... ¿Hasta cuándo seguirán así todas las doñas Rositas de España?" (*O.C.*, p. 1801). "Drama de la cursilería española", dice en otra parte (*O.C.*, p. 1800).

El tema literario de "lo cursi", que responde a una realidad social: las penurias y el esfuerzo de la baja burguesía por imitar las finuras de las clases altas; las apariencias sociales que esconden reales pobreza, el "quiero y no puedo", o el "quiero, puedo y no sé", habían ocupado a los escritores del realismo español con insistencia —Alarcón, Galdós, Valera, entre otros—<sup>20</sup>. El tema alcanza en Lorca una suave ironía, una piadosa caricatura, una estilización que le da su plena significación estética y humana. Recordemos los versos encantadoramente cursis con que Rosita se despide de su primo:

“¿Por qué tus ojos traidores  
con los míos se fundieron?  
¿Por qué tus manos tejieron,  
sobre mi cabeza, flores?  
¡Qué luto de rusesñores  
dejas a mi juventud,  
pues, siendo norte y salud

<sup>20</sup> Cf. *El escándalo* (1865) de Alarcón; *La desheredada* (1881), *La de Bringas* (1884) y tantas otras de Galdós; *Las ilusiones del Doctor Faustino* (1875) de Valera, etc.

tu figura y tu presencia,  
rompes con tu cruel ausencia  
las cuerdas de mi laúd!" (O. C., p. 1370-1371).

O la fina ironía con la que Lorca se ríe del mal gusto de uno de los pretendientes de la ya madura Doña Rosita:

"EL SEÑOR X.

—Le entrega Ud. de mi parte este *pendentif*. Es una Torre Eiffel de nácar sobre dos palomas que llevan en sus picos la rueda de la industria.

—Estuve por haberla traído un cañoncito de plata, por cuyo agujero se veía la Virgen de Lourdes, o Lourdes, o una hebilla para el cinturón hecha con una serpiente y cuatro libélulas, pero preferí lo primero por ser de más gusto." (O. C., p. 1377).

Su teatro poético se enlaza así con la crítica social del realismo, en éste como en otros temas: la liberación de la mujer que tratara Galdós en *Tristana* (1892) e Ibsen en *Casa de muñecas* (1879) recibe nuevos enfoques en *La casa de Bernarda Alba* y en *Doña Rosita la soltera*; las bodas por intereses económicos o sociales, tan frecuentes en las novelas realistas, aparecen en *El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1931), en *Bodas de sangre* (1932), en *Doña Rosita la soltera*.

En sus últimas obras, Lorca explora nuevas formas del realismo en las que la imaginación poética, la estilización, el lirismo, las convenciones teatrales distanciadoras, logran iluminar de manera cabal las circunstancias más hondas y ocultas subyacentes en la situación y el comportamiento humanos. Se aproxima así, por su propio camino, a las búsquedas realizadas por otros dramaturgos de avanzada, por ejemplo B. Brecht con sus técnicas de "distanciamiento escénico".

En una encuesta realizada en España en 1960, la mayoría de los encuestados respondió que la estética teatral de Lorca estaba ya caduca<sup>21</sup>. Seguramente tiene más razón Torrente Ballester cuando

<sup>21</sup> Citado por RICARDO DOMENECH: "Reflexiones acerca del teatro lorquiano", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, nº 132, 1960, p. 434.

dice que "la herencia teatral de Lorca... está ahí, esperando el guapo que se atreva a recogerla"<sup>22</sup>, concepto que recoge y reafirma Ruiz Ramón en su reciente libro sobre el teatro español<sup>23</sup>.

Muchas son las facetas de este universo teatral que atesoran un potencial desarrollo, que se han incorporado a la tradición viva del arte español y que pueden ser fuente de nuevos avances. Creemos que sobre todo un aspecto del mensaje de García Lorca tiene hoy especial vigencia: al público se le puede enseñar, se lo puede contradecir y hasta atacar, pero con altura y con arte por encima de todo (Cf. *O.C.*, p. 151 - 152, año 1935).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CUYO

<sup>22</sup> GONZALO TORRENTE BALLESTER: "Bernarda Alba y sus hijas, o un mundo sin perdón", en *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 236.

<sup>23</sup> F. RUIZ RAMÓN, *op. cit.*, p. 226-227.