

## García Lorca

De la generación de nuevos dramaturgos que se forja en torno a los años de la República sin duda el más significativo y el que produce una obra dramática más importante es Federico García Lorca (1898-1936). Es también, en parte por circunstancias extraliterarias, el dramaturgo más conocido y valorado de nuestro siglo fuera de España (apreciación que sería justa si no hubiera existido y escrito Valle-Inclán). Excelente poeta y figura destacada de la generación de 1927, el lirismo es determinante en su primer ensayo dramático, *El maleficio de la mariposa* (1919), en el que se advierte la influencia de Juan Ramón Jiménez y Rubén Darío, y no está ausente de *Mariana Pineda* (1923), estrenada por Margarita Xirgú en 1927 con decorados de Dalí y en la que aborda la teatralización de la peripecia de esta granadina, ejecutada en la época del absolutismo fernandino por bordar una bandera para los liberales. En cuanto a la forma de trasladar la historia al teatro, declara Lorca:

Yo veía dos maneras de realizar mi intento: una, tratando el tema con truculencias y manchones de cartel callejero (pero esto lo hace insuperablemente Don Ramón) y otra, la que he seguido, que responde a una visión nocturna, lunar, infantil.

El Don Ramón aludido es, claro, Valle-Inclán. En su discurso de ingreso en la Real Academia Española, Buero Vallejo abordó el tema «García Lorca ante el esperpento». Al hablar de las «farsas» del granadino resulta particularmente oportuna la referencia a Valle, al que considera aquél, con evidente exageración, «Detestable. Como poeta y como prosista. Salvando al Valle-Inclán de los esperpentos —ese sí, maravilloso y genial— todo lo demás de su obra es malísimo». Según Buero, mientras Valle se propone achicar la magnitud humana de sus personajes mostrando lo ridículo de sus percances, la farsa lorquiana, por el contrario, procura transparentar la dimensión trágica de los suyos. Ruiz Ramón agrupa *Tragicomedia de Don Cristóbal y la Señá Rosita* (1923) y *Retablillo de Don Cristóbal* (1931), de una parte, como «farsa para guiñol», y, de otra, como «farsas para personas», *La zapatera prodigiosa* (1929-30) y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1930). En las primeras, dos versiones de una misma fábula, los muñecos encarnan instintos y pasiones humanas simplificadas. La segunda supone una intensificación de lo grotesco en detrimento de lo lírico, tras lo que puede advertirse una lectura de los esperpentos de Valle-Inclán. Estos dos elementos son los ingredientes estéticos fundamentales de las «farsas» todas. «Lo que me ha interesado en Don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aun mezclarlos en todo momento», manifiesta Lorca, quien, respecto a *La zapatera prodigiosa*, dice haberse propuesto tomar una historia sencilla y realista y convertirla en un mito poético. En todas estas piezas los personajes centrales se ven empujados al matrimonio por interés y conveniencia. Según Buero, Lorca respeta demasiado a sus personajes principales para transformarlos en marionetas; le sería imposible, pues siente sus dolores como propios, y quizá lo son.

García Lorca se interesa muy seriamente por el teatro en los primeros años de la República, tras su decisivo viaje a Nueva York y a raíz de su trabajo con «La Barraca». En este momento se produce la irrupción en su dramaturgia del elemento que más lejos pudo llevar la renovación teatral que Lorca pretendía. Nos referimos al surrealismo, que invade su poesía de esta época. El mismo declara, refiriéndose a *El público*, la obra más avanzada en esta línea: «Es el tipo de teatro que quiero imponer» y la califica como «Atrevidísima y con una técnica totalmente nueva. Es lo mejor que he escrito para el teatro». Y cuando la estaba retocando comenta: «Va a quedar formidable, y sin una sola concesión que facilite su estreno.» Esta obra es la pieza clave del surrealismo lorquiano en el teatro. Fue concebida en Nueva York, según Martínez Nadal: «*Poeta en Nueva York* y *El público* fueron escritas en la misma época, bajo el mismo clima físico, intelectual y afectivo.» El atrevimiento de la obra no es menor en lo temático que en lo formal: «uno de los propósitos del poeta aparece claro: llevar por primera vez a la escena española —tal vez a la escena universal— consciente del peligro que ello entrañaba, el difícil problema-drama del amor homosexual». La valoración de Martínez Nadal, autor de las palabras precedentes, no puede ser más rotunda.

Estaba experimentando en 1930 con técnicas y medios de expresión análo-

gos a los que veinticinco y treinta y cinco años después iban a caracterizar el teatro más inquieto de Europa y América. Más desafiador, pero menos burdo que Genet; más rico en símbolos que Beckett, sus oscuridades no proceden de un deliberado intento de multiplicar posibles interpretaciones, sino de un constante sondar en busca de las raíces del drama y, cuando es preciso, no vacila en mostrar sus cartas; mayor capacidad que Tennessee Williams para entremezclar personajes reales o históricos con criaturas de su fantasía; Ionesco habría envidiado su inventiva, su gracia, lo inesperado de las réplicas y el juego escénico. En ningún momento la deuda de Lorca con Pirandello es mayor que la de los autores mencionados.

El otro drama «surrealista», *Así que pasen cinco años* (1931), supone un paso atrás en la evolución del teatro de Lorca, caracterizado por hacer algunas concesiones a la lógica convencional. Las dos obras terminaron con las voces (y sus ecos) de los personajes que hemos visto morir en escena. Las dos también son dramas de hombres, como lo es de mujeres *La casa de Bernarda Alba*. La segunda, definida por Lorca en ocasiones como «misterios del tiempo», un poema dramático constituido por una tupida red de símbolos, se desarrolla en un clima de ilogismo y ensueño. En este mismo apartado incluiremos la obra publicada como *Comedia sin título*. Según Marie Laffranque este texto «estaría más o menos terminado en enero de 1936». Se trata, como *El público*, de una obra inacabada, en un doble sentido: en el de textos que la muerte del autor sorprendió, creemos, sin terminar y en el de línea dramática del máximo interés y futuro que quedó fatalmente truncada. Como en *La casa de Bernarda Alba*, también del 36, se advierte en este acto, único conservado, un presagio o una prefiguración del drama de la guerra. Son tal vez dos de las mejores obras sobre la guerra civil, escritas antes de ésta. En la *Comedia* se funden imprevisiblemente las audacias formales con la intención de lograr un drama «social» y hasta didáctico. Lorca siempre entendió el teatro como un vehículo de comunicación, que debe cumplir eficazmente, por tanto, este objetivo, «hacer arte al alcance de todos»; lo que no significa que deba plegarse a lo que el público «entiende» sino asumir como tarea primordial la de hacerse un público educando su gusto y no halagándolo. El recurso del «teatro dentro del teatro» es utilizado con una gran originalidad y está dotado de un sentido absolutamente sorprendente. Al comenzar la obra el *Autor* se dirige al público en estos términos:

AUTOR: Señoras y señores:

No voy a levantar el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre y adonde dirige el teatro sus luces para entretener, y haceros creer que la vida es eso. No.

Venís al teatro con el afán único de divertirlos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las singularísimas verdades que no queréis oír [...] Pero ver la realidad es difícil. Y enseñarla, mucho más. Es predicar en el desierto. Pero no importa [...] ¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no lo que nos pasa? El espectador está tranquilo porque sabe que la comedia no se va a fijar en él, ¡pero qué hermoso sería que de pronto lo llamaran de las tablas y le hicieran hablar, y el sol de la escena quemara su pálido rostro emboscado!

La realidad empieza porque el autor no quiere que os sintáis en el teatro sino en mitad de la calle; y no quiere por tanto hacer poesía, ritmo, literatura, quiere dar una pequeña lección a vuestros corazones.

Ya en esta etapa, de plenitud en cuanto a su creación dramática, inmediatamente truncada, se entremezclan las obras por completo acabadas con los proyectos de otras, que maduraba durante mucho tiempo en su imaginación, pensando sus menores detalles, antes de darle forma definitiva sobre el papel. El problema se complica aún más si conociéramos la dispersión que se produce de los papeles del poeta al estallar la guerra y ser asesinado. A su producción conocida, pues, habría que añadir para completar el panorama de su dramaturgia una producción «concebida», pero no escrita y otra «perdida», que no es imposible que con el tiempo aparezca. Así, las obras siguientes, *Bodas de sangre* (1932) y *Yerma* (1934) fueron concebidas como parte de una trilogía que acabaría quizás con *La sangre no tiene voz* y no con *La destrucción de Sodoma*,

como piensa Ruiz Ramón. Esta, por el contrario, sería la primera de una trilogía bíblica que se completaría con el drama de *Thamar y Amnón*, con el tema del incesto (ya tratado, por cierto, por Tirso) y el de *Cain y Abel*, contra la guerra. Según el testimonio de Luis Sáenz de la Calzada, al menos un acto de la primera pieza de esta trilogía habría sido escrito, ya que el autor se lo leyó.

Con *Bodas de sangre* inicia Lorca un tipo de drama popular de dimensión trágica, resultando de una síntesis de realismo y poesía. Se trata de la tragedia del amor imposible por causa de las estructuras sociales, tragedia de una desnudez clásica que adquiere en su desarrollo unas formas litúrgicas, de sacrificio. En la misma línea se encuentra *Yerma* (1934), centrada en el tema de la mujer estéril, estrenada también por Margarita Xirgú. Sigue la excelente pieza *Doña Rosita o el lenguaje de las flores* (1935) que presenta, según su autor, «la vida mansa por fuera y requemada por dentro de una doncella granadina que poco a poco se va convirtiendo en esa cosa grotesca y conmovedora que es una solterona en España». El paso del tiempo de un acto a Otro, con la distinta atmósfera que el vestuario y la palabra de los personajes crea en cada uno es un elemento de primera importancia en la estructura del drama. En el centro de todas estas obras, así como en *La casa de Bernarda Alba*, aparece el amor como fuerza vital, impulso irresistible, pero siempre frustrado por razones que tienen su última raíz en la sociedad, «amor imposible» que se ha llegado a tomar como clave temática de su obra toda (Borel).

Su última obra y la más acabada y perfecta de cuantas Lorca dio por «terminadas», *La casa de Bernarda Alba*, revela con claridad lo que nos inclinamos a considerar situación básica o clave fundamental del teatro lorquiano: el enfrentamiento del principio de autoridad y el principio de libertad, que equivale a decir de las necesidades de la sociedad frente a la libertad del individuo, conectada una y otra vez (y de manera clarísima en esta obra) con el impulso sexual. El primer término de la oposición está representado por Bernarda que asume la moral del pueblo para imponer su poder sobre sus hijas («¡Hasta que salga de esta casa con los pies delante mandaré en lo mío y en lo vuestro!»), proclama en una ocasión «golpeando en el suelo»). Es la madre tiránica, anuladora de ilusiones, «castrativa» en terminología psicológica. El conjunto de las hijas vive sometido a ella, excepto Adela, la menor, que opone la fuerza de su amor (o su deseo sexual) hacia el invisible y omnipresente a la vez Pepe el Romano, el «macho» que ronda este mundo de mujeres, hermético, cerrado por Bernarda:

BERNARDA: [...] En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Haremos cuenta de que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo.

Adela, que representa la voluntad firme y poderosa de romper este cerco se enfrentará con Bernarda después de encontrarse con Pepe en el corral:

ADELA: (*Haciéndole frente*) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (*Adela arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos*). Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe [. . .] Yo soy su mujer.

Pero finalmente acabará suicidándose al creer a Pepe muerto por un tiro de Bernarda. La posibilidad de conseguir la libertad contra la tiranía ha tomado cuerpo en escena, pero, al mismo tiempo la obra, fechada un «día viernes 19 de junio de 1936», se cierra con la réplica de Bernarda, cuya primera palabra pronunciada en escena, al comienzo, había sido ¡«Silencio!»

BERNARDA: Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara.  
¡Silencio! (*A la otra hija*) ¡A callar he dicho! (*A otra hija*) ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ¿Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!

A pesar de ser esta última obra la mejor de Lorca y, en general, el ciclo de las

«tragedias rurales», la línea más acabada de su teatro, nos inclinamos a considerar mucho más cargado de futuro su teatro surrealista, «irrepresentable» o sencillamente «inacabado». En nuestra opinión el teatro español no ha dado un solo paso adelante, desde el punto de vista dramático, después de los esperpentos de Valle-Inclán y obras como *El público* o la *Comedia sin título* de García Lorca. Aquí se quedó estancado y partiendo de aquí debe continuar su camino la creación dramática española del siglo xx.