

TEATRO

Lo teatral obedece en García Lorca a un impulso primario. El primer juguete que recuerda su hermano Francisco fue un teatrillo, y su infancia estuvo llena de juegos, disfraces, máscaras. De adulto, tuvo una visión teatral del mundo: disfrutó y sufrió la vida como un drama universal. "Poesía, risa y lágrimas son los ingredientes de su invención dramática" (Francisco García Lorca).

"El teatro es poesía que se levanta del libro y se hace humana", dijo en una ocasión. En una importante *Charla sobre teatro* (1935) se condensan convicciones alimentadas desde el principio de su carrera. Siguiendo "una línea muy definida entre los pedagogos y los sociólogos españoles, desde finales del siglo XIX, que propende a edificar la sociedad española sobre bases previas a su diversificación política, mediante la dignificación de las condiciones espirituales y materiales de su existencia" (Fernando Lázaro Carreter (ed.) 1993: 13) se manifiesta "apasionado del teatro y de su acción social". Convencido de la capacidad educadora del teatro ("al público se le puede enseñar") experimenta con una amplia variedad de formas dramáticas.

Como ha visto Luis Fernández Cifuentes (1986), cada una de las producciones del dramaturgo modifica las normas al uso en el teatro de su tiempo, aunque sin llevar a cabo una quiebra frontal. Dado que el signo teatral se forma mediante la integración de diversos códigos, el sentido de sus experimentos consiste en la generación de diferencias, no sólo respecto de los códigos que forman el horizonte de expectativa del público, sino también en el interior de sus producciones, cada una de las cuales funciona como modelo o contramodelo de la siguiente. Desde esta perspectiva, el camino que recorre Lorca arroja una topografía múltiple y compleja.

Como punto de partida, tengamos presente el teatro que no quiere hacer: no quiere hacer la comedia burguesa que dominaba los teatros comerciales de su tiempo, la comedia de salón que no afronta los grandes temas humanos, el amor, la

muerte, el paso del tiempo, la opresión y la rebeldía, la fuerza del destino.

En los códigos de ese teatro (que puede resumirse en el modelo de Benavente) los "signos familiares" (un escenario a la italiana es ocupado por un salón burgués) confluyen con los "signos de lo familiar": predominan los diálogos (charla y confesión) cuyo asunto la restauración del orden familiar y la justa distribución de lo masculino y lo femenino tras una transgresión.

Lorca rompe ese modelo desde todos los ángulos, aunque de un modo gradual.

Su primera obra estrenada, *El maleficio de la mariposa* (1920) recibió un furioso pateo, a pesar de la suma de elementos favorables: dirección de Gregorio Martínez Sierra, trajes de Barradas, la gran actriz Catalina Bárcena, el baile de La Argentinita. El público se desconcertó y se indignó ante los actores vestidos de insectos. El argumento se sitúa en un prado donde vive Curianito el Nene, poeta y enamorado "de algo ¡que nunca tendrá!". Ese deseo imposible ("Mi ilusión/ Está prendida en la estrella/ que parece una flor.") lo lleva a rechazar el matrimonio con la Curianita Silvia, que lo ama tiernamente. La paz del prado se turba porque ha caído una Mariposa blanca con un ala rota. Curianito ve en ella a su amor imposible. Se le declara, pero ella lo rechaza. Curianito muere de amor.

Los dos actos van precedidos de un Prólogo (siempre importante en el teatro lorquiano) donde se defiende la dignidad de "lo ínfimo de la Naturaleza" y se anuncia la fábula de "un insecto que quiso ir más allá del amor", contaminado por haber leído un libro de versos ("La poesía que pregunta por qué se corren las estrellas es muy dañina para las almas sin abrir...") También en el teatro, pues, aparece desde el principio el deseo fuera de las normas, con su corolario trágico.

Más que por la ingenuidad del lenguaje, el fracaso puede explicarse por el exceso de transgresión: los actores encubren el cuerpo, lo ínfimo se agiganta, el lenguaje sobrepasa las dosis de poesía toleradas para el teatro. De hecho, la obra se pensó para muñecos, en un primer momento,

y el dato no es irrelevante, como veremos.

Por eso el segundo intento, *Mariana Pineda* (1927), va a dialogar con el modelo más previsible del "teatro poético" modernista, dominado entonces por Eduardo Marquina.

El proyecto aparece ya maduro en una estupenda carta a Melchor Fernández Almagro (septiembre de 1923). Partirá del "romance trágico y lleno de color" que transmite la leyenda de Mariana y conserva las calidades del recuerdo infantil. La factura dramática se basará en la estilización de ese recuerdo ("Yo quiero hacer un drama *procesional...*, una narración *simple e hierática*"... ..Una especie de cartelón de ciego *estilizado...*), que conduce al carácter de la heroína ("según el romance y según la poquísima historia que la rodea, es una mujer pasional hasta sus propios polos, una *posesa*, un caso de amor magnífico de andaluza en un ambiente extremadamente *político...*"), a la acción ("Ella se entrega al amor por el amor, mientras los demás están obsesionados por la Libertad. Ella resulta mártir de la Libertad, siendo en realidad...*víctima* de su propio corazón enamorado y enloquecido. Es una Julieta sin Romeo y está más cerca del madrigal que de la oda") y al desenlace ("Cuando ella decide morir, está ya muerta, y la muerte no la asusta lo más mínimo").

Cuando la obra se estrena, en 1927, la estética teatral de Lorca ya ha evolucionado. En la estilización ha sustituido la posibilidad del "cartelón de ciego", ya empleada por Valle-Inclán, por una "visión nocturna, lunar e infantil" del drama. Los decorados de Dalí, al enmarcar una escena dentro de la escena (como en algunos cuadros cubistas) contribuyeron también a enfriar y distanciar los ribetes melodramáticos.

Puesto que se trata de una obra histórica (Mariana Pineda fue acusada de bordar una bandera liberal y agarrotada en 1831) emplea un cañamazo de hechos verídicos, pero los somete a la tradición que difundía la gesta de Mariana en romances y cantares de transmisión popular, dotándola de rasgos legendarios. Ese carácter casi mítico (Luis Martínez Cuitiño) queda puesto de relieve al repetir

en el prólogo y el epílogo el romance que genera la obra:

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

De hecho, la obra se subtitula *Romance popular en tres estampas*, y esa distribución estática de la materia dramática es uno de los rasgos del teatro poético modernista (F. Lázaro Carreter), igual que las tiradas de versos con carácter extradramático, como las arias en la ópera. Lorca ensaya diferentes tipos: romances casi separables de la acción, como el de los toros en Ronda, de factura análoga a los del *Romancero gitano*:

La plaza con el gentío
(calañés y altas peinetas)
giraba como un zodiaco
de risas blancas y negras

coplas populares que presagian la acción dramática, como en *El Caballero de Olmedo* de Lope:

A la vera del agua
sin que nadie la viera
se murió mi esperanza"...
esta copla está diciendo
lo que saber no quisiera

y sobre todo monólogos elegíacos. En ellos está la voz de Mariana y la innovación respecto del teatro modernista, pues el lenguaje poético empleado, análogo al de *Canciones*, sobrepasa la "función de adorno" prescrita para el teatro modernista y encierra el conflicto que enfrenta a Mariana con los demás personajes. Su oscuro discurso lírico ("soy una loca mujer") la aísla de los demás, sobre todo del oponente masculino, don Pedro de Sotomayor, a quien asusta con su "vehementísima y profunda pasión", y acaba por llevarla al reconocimiento trágico de sí misma, en la solemne despedida final donde se funde el sentimiento privado del amor y la Libertad colectiva :

¡Yo soy la Libertad, herida por los hombres!
¡Amor, amor, amor y eternas soledades!

Muñecos y personajes

Con *Mariana Pineda* Lorca obtuvo un éxito discreto. Sin embargo, las instancias más renovadoras y más fructíferas para su proyecto dramático no están en el "teatro poético". Proceden de otro registro teatral al que dedica muchos esfuerzos entre 1921 y 1934: el teatro de muñecos.

Desde que proyecta un "Teatro Cachiporra Andaluz" (1921) en colaboración con Falla hasta que presenta (interviniendo él mismo en el papel del Poeta) *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita* en el Teatro Avenida de Buenos Aires, en medio de su gran temporada de éxitos (1934) ha escrito en abundancia para los "Cristobicas" (nombre granadino de los títeres de guante tradicionales). De 1922 data la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (Cardinali-De Paepe (eds.) 1998), conocida también como *Títeres de Cachiporra*, y de la noche de Reyes de 1923 la "fiesta íntima de arte moderno" donde se representó *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*, hoy perdida, y donde Falla tocó la *Historia del soldado* de Stravinski para acompañar un entremés de Cervantes traspasado a muñecos. Con Falla habría de colaborar en el proyecto inconcluso de la "ópera bufa" *Lola la comedianta* (Menarini (ed.) 1981), y la presencia de la música moderna es ya un primer indicio de su ambición, una vez más, de leer la tradición popular con los ojos de la vanguardia.

El teatro de muñecos, por tanto, no es una distracción colateral, sino el modelo del teatro futuro, que le permitirá retornar a los orígenes de la "vieja esencia del teatro", en tanto paradigma de libertad (Fernández Cifuentes 1986). No es un empeño aislado, pues desde el romántico Heinrich von Kleist a Gordon Craig o Valle-Inclán (*Los cuernos de don Friolera*) la dramaturgia moderna europea valora las posibilidades del muñeco, que sin la interposición del actor de carne y hueso puede ser puro personaje y respetar la autonomía física de lo artístico. El

modelo del muñeco, además, se proyecta sobre los actores vivos, prestándole sus peculiaridades para distanciarse de la verosimilitud naturalista.

Y esas peculiaridades tienen que ver con la transgresión y la subversión de las convenciones del teatro "oficial", con características análogas a las que Mijaíl Bajtín estudió para lo carnavalesco. Don Cristóbal, personaje central de todo el ciclo, es puro cuerpo, puro vientre prolongado en la cachiporra, emblema de su poder. Pero su autoridad es sólo objeto de risa, igual que Rosita, supuestamente sumisa ("¡a bordar y a callar!"), una vez enfrentada a la disyuntiva entre el matrimonio impuesto y sus propios deseos, es un personaje subversivo, que ejerce libremente su sexualidad y se salta todas las reglas. El patrón de todas las piezas es el del viejo y la niña, que está en la *Commedia dell'Arte*, en los entremeses cervantinos y en las comedias ilustradas de Leandro Fernández de Moratín, y con todos esos modelos opera Lorca para acercarse al "idilio salvaje" de don Cristóbal y Rosita. En el mundo de los muñecos, mediante ese mecanismo de la degradación inmediata de lo elevado y lo espiritual, se ponen en tela de juicio la autoridad, la muerte, la familia, el dinero, el lenguaje y el propio estatuto del teatro, abierto a la participación de un público no burgués.

Además, la ambigüedad del estatuto de los muñecos, desde dentro de las obras (Cocoliche, muñeco, descubre que don Cristóbal, después de reventar, "¡no tiene sangre! Unos muelles le asoman por el ombliguillo") abre el camino a otras fórmulas de regreso al terreno del teatro con actores vivos, ampliando las posibilidades de la farsa.

"Farsa violenta" se subtitula *La zapatera prodigiosa*. Empezó su redacción en 1923 y la estrenó en 1930, en "versión de cámara", con Margarita Xirgu. El momento en que ve puesta su primera obra en prosa para actores es importante porque inaugura una nueva etapa, que deja atrás *Mariana Pineda* como ejercicio primerizo y en la que se vuelca cada vez más en el teatro. De todos modos, esa primera puesta en escena no fue considerada la definitiva, sino la estrenada en Buenos Aires (1933) con Lola Membrives,

estupenda bailarina y cantante, repetida en Madrid (1935). El montaje daba cabida a una dimensión de espectáculo que sólo podemos imaginar al leer la obra, puesto que el autor consideraba capital "el ritmo de la escena ligado y vivo y la intervención de la música, que me sirve para desrealizar la escena... así como...para elevar el plano poético en el mismo sentido que lo hacían nuestros clásicos" (1933).

El tema, nuevamente, es el del viejo y la niña. A los antecedentes citados deben añadirse dos obras de Falla, donde ya se funden tradición y vanguardia bajo el signo de la música y el baile, el ballet *Le tricorne*, estrenado en Londres (1919) por Diaghilev, director de los Ballets Rusos, con figurines de Picasso, donde se reelaboran las aventuras pícaras del viejo corregidor y la bella molinera procedentes de *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón, y *El retablo de Maese Pedro* (1923). Esta "adaptación musical y escénica de un episodio del *Quijote*" resuena en la peripecia central de *La zapatera*, el romance de ciego que el Zapatero usa para narrar su propia historia después de separarse de la Zapatera y reconciliarse con ella disfrazado de titiritero (en la obra de Falla se adapta el episodio del *Quijote* donde Ginés de Pasamonte se disfraza igualmente de maese Pedro y escenifica el romance de don Gaiferos y Melisendra hasta el momento en que don Quijote se toma en serio la historia y destruye el teatro). A este respecto, la crítica se ha acordado inevitablemente de *Los cuernos de don Friolera* (1921) de Valle-Inclán, donde también un romance de ciego resume y anuncia el desarrollo de la obra. Sin embargo, en la obra lorquiana lo cervantino tiene un peso mayor, pues se extiende al poder del deseo y la imaginación (Hernández (ed.) 1998). En 1933 precisa Lorca: "yo quise expresar en mi *Zapatera*, dentro de los límites de la farsa común, sin echar mano a elementos poéticos que estaban a mi alcance, la lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura".

Así pues, la acción gira en torno a esta joven de dieciocho años, alegre y brusca, "fantasiosa y dominante", casada -en principio por conveniencia- con un pacífico

Zapatero que -en principio- no está enamorado de ella. Alrededor de ellos, los demás personajes sólo forman "un cinturón de espinas y carcajadas".

Los personajes secundarios (don Mirlo, el Alcalde) son estereotipos, cercanos al mundo de los muñecos, y el lenguaje violento, lleno de humor y andalucismo estilizado, corresponde también a esa herencia, ya muy filtrada y reducida a rescoldos. Por contra, la Zapatera es un personaje conflictivo, que se perfila contra ese trasfondo. Como ha visto Forradellas (ed. 1978), el lenguaje de la farsa se pone al servicio del contraste trágico entre la realidad y el deseo. En principio la Zapatera, disconforme con su situación, se inventa enamorados imposibles, aunque rechaza las proposiciones del Alcalde y Don Mirlo. Sólo tras la soledad del abandono hace coincidir su deseo con la realidad del Zapatero, que a su vez se ha enamorado de ella y se ha disfrazado para poder acomodarse a su mundo de fantasía. En ese momento, la situación dramática casi regresa al punto inicial de enfrentamiento con todos, el marido y los vecinos: "¡Qué desgraciada soy! ¡Con este hombre que Dios me ha dado! (*Yendo a la puerta.*) ¡Callarse, largos de lengua, ¡judíos colorados! Y venid, venid ahora si queréis. Ya somos dos a defender mi casa, ¡dos! ¡dos! Yo y mi marido...¡ Con este pillo! ¡Con este granuja!".

El último acercamiento de Lorca al matrimonio desigual del viejo y la niña es *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Su elaboración fue laboriosa. Hay seis bocetos entre 1922 y 1926. Está a punto de estrenarse en 1929, pero lo impide la Dictadura de Primo de Rivera. Por fin se estrena en el Club Teatral Anfistora, uno de los espacios de teatro experimental de la España republicana (1933).

Es una "pequeña obra maestra" (M.Ucelay (ed. 1996)). Ya en las direcciones opuestas del título y el subtítulo se apunta al juego de espejos que la singulariza. El pareado "Amor de don Perlimplín /con Belisa en su jardín", con su rima aguda, remite al mundo de las aleluyas, esas viñetas en papel basto que eran los antecedentes de los tebeos para los niños de hace ochenta años y entronca con la farsa bufa y la herencia de los títeres. Toda la acción vendrá desarrollada,

de hecho, como un ballet geométrico, para el que Lorca escogió la música cristalina de Scarlatti.

Pero es una "Aleluya erótica" y ese adjetivo introduce una dimensión diferente, no jocosa sino seria, no elemental sino compleja. "Lo que me ha interesado en don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco, y aun mezclarlos en todo momento", dice Lorca apuntando al corazón del teatro moderno desde Shakespeare.

Esa mezcla genial parte de una superficie de convenciones previsibles, el matrimonio desigual entre el viejo y la niña y el marido engañado que ha de defender su honor, para ir las diluyendo y ahondar en una extraordinaria historia de amor y muerte. En esta ocasión el peso recae sobre el viejo ridículo Don Perlimplín, feliz entre sus libros hasta que su criada Marcolfa le arregla la boda con la sensual Belisa, cuyo amor le aterra y que en la noche de bodas lo engaña con "Cinco. Representantes de todas las razas de la tierra". Entre tanto ha visto su cuerpo y ha sentido el amor "como un hondo corte de lanceta en mi garganta". Después de la intervención de dos Duendes que ocultan la escena y envuelven al público en la trama del "tapar y destapar", la venganza de Don Perlimplín consistirá en desdoblarse en otro ser, un Joven de Capa roja que es lo opuesto al cornudo sin honor, y presentarlo a la imaginación de Belisa. Como marido complaciente, Perlimplín intercede para reunir a Belisa con esa imagen, hasta que "ame al Joven más que su propio cuerpo". Cuando lo consigue, el marido lo asesina en cumplimiento del código del honor calderoniano, es decir, se suicida y muere en brazos de Belisa. Ha conseguido ser amado por ella y con su sacrificio le ha despertado el alma.

Ante los ojos de los espectadores, ambos, Don Perlimplín y Belisa, pasan de ser arquetipos a transformarse en personajes vivos, de muñecos en personajes trágicos, a través una sabia mezcla de lenguajes ("la imagen desorbitada, bufa y familiar del cornudo coincide con el recitado de un poema trágico y premonitorio: "...herido/muerto de amor", ha dicho Luis F. Cifuentes) y de "una trama delicadísima" donde se entreveran "lo lírico y lo

grotesco, la carne y el espíritu, lo diminuto y lo heroico, la crueldad y la ternura" (Francisco García Lorca 1981: 321).

Teatro imposible

Otro bloque de obras se acerca a la vanguardia de modo más decidido. En 1925 le escribe a Melchor Fernández Almagro "Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales", y en 1928 publica en *Gallo*: *El paseo de Buster Keaton y La doncella, el marinero y el estudiante*. No "son" teatro, pero podrían serlo. Son formas abiertas, diálogos no comunicativos de ritmo acelerado y planos simultáneos, correspondientes en cierto modo al experimentalismo de los coetáneos poemas en prosa. Igual que ocurre con la poesía, el viaje a Nueva York va a ser decisivo. Allí ve abundante teatro de vanguardia. De regreso (1931) le dirá a un periodista: "el teatro nuevo, avanzado de formas y teoría, es mi mayor preocupación. Nueva York es un sitio único para tomarle el pulso al nuevo arte teatral".

De América ha traído dos piezas, *Así que pasen cinco años* y *El público*. Junto con otros fragmentos, entre los que destaca la incompleta *Comedia sin título* (1936), forman el conjunto de lo que llamó "teatro imposible". En 1936 confesaba: "En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas". Esas palabras se han interpretado con cierto apresuramiento como si presupusieran una distinción algo simple entre un pacto obligado con el teatro comercial y el teatro auténtico, inasequible a la escena; pero hay que verlas, más bien, dentro de una estrategia tozuda y múltiple de renovación del panorama teatral en la que Lorca se empeña desde el principio, con mayor ahínco si cabe desde que lo permite la nueva situación política, con la II República, y desde que alcanza el éxito. En el margen de los seis años de que dispuso intentó llevarlas a escena, aunque le retrajo el desconcierto que produjo su lectura a amigos. No es ocioso, por otro lado, que el tema de *El público* y la *Comedia sin*

título sea precisamente el de los límites del teatro y el de la exposición pública de la verdad oculta.

Así que pasen cinco años, explicó el autor, "es la leyenda del tiempo, cuyo tema es ése: el tiempo que pasa", y en otro lugar: "es un misterio, dentro de las características de ese género." Esta definición ha alentado a la estudiosa Marie Laffranque a referirse a todo el conjunto como "ciclo de los Misterios"; Lorca habrían pensado en los misterios medievales y sobre todo en la continuación de ese género en los autos sacramentales. Tengamos en cuenta que el género alcanza una moda europea que va de las reelaboraciones de Hofmannsthal a los montajes de Calderón en Granada (1927) o con La Barraca (1932), además de otras refacciones modernas, como *El hombre deshabitado* de Alberti (1931), significativamente subtulado *Auto sacramental sin Sacramento*, y también que la primera obra que concibió se titulaba *El primitivo auto sentimental*.

El recurso a esas antiguas formas teatrales se hace, sin embargo, desde el mirador de la vanguardia. Hay una continuidad indudable entre los diálogos y los poemas en prosa de hacia 1928, con su apertura al surrealismo y su búsqueda de una "manera espiritualista", "evadida", y las piezas irrepresentables. El Maniquí humanizado en *Así que pasen...* está muy cerca de los maniqués de De Chirico cuya fascinación compartía con Dalí y Buñuel, en un hechizo común por el "éxtasis de los objetos". Además, Lorca se fija en otras obras de vanguardia, no necesariamente surrealistas, como el *Orfeo* de Cocteau, *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, que también se ocupa del problema de la verdad en el teatro, o la estética expresionista, así como en la interpretación de los sueños de Freud (Huélamo 1996).

En cuanto al tiempo se ha recordado la curiosidad que levantó la teoría de la relatividad a raíz de una conferencia de Einstein en la Residencia de Estudiantes (1923), y la difusión de la idea de que tal teoría modificaba las nociones de tiempo y espacio. Ya en las *Suites* se aborda cierta desolada "autobiografía en clave onírica" (Ucelay (ed.) 1995) que desembocará en el largo

poema dramatizado de la obra.

El argumento básico es sencillo: un Joven espera casarse con su novia así que pasen cinco años. Cuando pasa el plazo va a su encuentro, pero ella se va con otro. El joven recuerda la existencia de la Mecnógrafa, que lo quería, y la busca. Cuando la encuentra, es él quien quiere recuperar el tiempo perdido, pero es ella, como él antes, quien le propone una espera de cinco años. El Joven se queda solo y muere.

Sin embargo la acción argumental es bastante más complicada, sobre todo porque se lleva a cabo una perturbación constante de las convenciones del tiempo en el teatro: no circula en una sola dirección, los tiempos verbales se contradicen, los personajes (Joven, Viejo) son tiempo ellos mismos. En el Acto I predomina la espera del plazo (dice el Viejo: "esperar es creer y vivir") en el ambiente clausurado de una biblioteca, que subraya la oposición entre el tiempo lento y ensoñado del interior y el "ya" vitalista y activo de la calle, donde ha estallado una tormenta y de donde viene el donjuanesco Amigo 1° (la Mecnógrafa, también partidaria del "ya", no puede salir de la casa). De la calle y de la muerte vienen el Niño y el Gato (que es Gata), en viaje por un más allá que "No es el cielo. Es tierra dura", simbolizando el tiempo detenido y la vida de los muertos en un interludio estremecedor. El Niño, como un Amigo 2° que aparece, quiere "volver":

Yo vuelvo por mis alas
dejadme volver.
Quiero morirme siendo
Ayer

En el Acto II, la Novia, en nombre del "ahora" y de los "balcones abiertos" prefiere el abrazo mudo del Jugador de Rugby al sueño del Joven. Éste, rechazado, dialoga con el Maniquí vestido de novia, que lamenta la "Ropa interior que se queda/ helada de nieve oscura" y le reclama "Mi hijo. ¡Quiero a mi hijo!". El Joven se lanza a la calle, en busca de "la nueva flor de mi sangre". En el Acto III, un Arlequín, en un escenario que representa un teatro dentro

del teatro, dice un poema que encierra la oposición fundamental de la obra:

El Sueño va sobre el Tiempo
flotando como un velero.
[...] Ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo

La muerte disipa la niebla del sueño lo mismo que el tiempo de los relojes. Cuando el Joven encuentra a la Mecnógrafa, ella se ha transformado en lo que él era antes, una figura del sueño y de la espera. No le queda sino la desesperación, el acabamiento a manos de tres Jugadores (trasunto de las Parcas) que antes de hacerle perder la partida le aleccionan con ironía: "No hay que esperar nunca. Hay que vivir".

Sobre *El público* sostiene en 1933 que no puede representarse "porque es el espejo del público. Es decir, haciendo desfilar los dramas propios que cada uno de los espectadores está pensando [...] Y como el drama de cada uno a veces es muy punzante y generalmente nada honroso, pues los espectadores enseguida se levantarían indignados e impedirían que continuara la representación."

En sustancia, esa es la trama de un texto complejo, que quizá no conocemos en su integridad ni en su ordenación definitiva debido a las anormales circunstancias de su transmisión. Así, de seis cuadros, se conservan todos menos el cuarto (aunque la obra puede seguirse sin echar de menos su contenido), más un breve fragmento que se viene editando como interludio entre los cuadros Quinto y Sexto.

Parte de la crítica reciente, con buenas razones ancladas en la tradición literaria del teatro prelopista y en la larga serie de los prólogos lorquianos, lo concibe como Prólogo o Introito (Gómez Torres 1995). Visto así, este "Solo del pastor bobo" compendia la obra en la reflexión sobre la "careta de la careta" y sobre la

Adivina. Adivinilla. Adivineta,
de un teatro sin lunetas
y un cielo lleno de sillas
con el hueco de una careta

En una compleja pluralidad de planos, la pieza aborda la relación del teatro -del teatro del mundo- con la verdad y la identidad y estabilidad del "yo", sobre todo en el terreno de la identidad sexual y amorosa. En ese sentido la homosexualidad, muy presente en la obra, no aparece como fondo verdadero que habría que encontrar bajo una superficie de disimulo, sino más bien en el marco de un universo donde el deseo de lo otro se resuelve en una constante metamorfosis que destruye el principio de identidad, en un despliegue de máscaras sucesivas y superpuestas que culminan en la soledad y el hueco de la muerte. El amor homosexual queda incluido en una red de deseos que se disparan en todas direcciones. Como se dice en la *Comedia sin título*, tan emparentada con este texto, a propósito de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare: "Todo en la obra tiende a demostrar que el amor, sea de la clase que sea, es una casualidad y no depende de nosotros en absoluto. La gente se queda dormida, viene Puk el duendecillo, les hace oler una flor y, al despertar se enamoran de la primera persona que pasa aunque estén prendados de otros seres antes del sueño. Así la reina de las hadas, Titania, se enamora de un campesino con cabeza de asno. Es una verdad terrible..."

Puesto que la incesante y azarosa transformación del amante en el amado, en busca del ideal inalcanzable del Andrógino, aquel ser que desafiaba a los dioses por reunir los dos sexos (en el mito platónico que Lorca conocía bien) es un gesto teatral, el plano de la verdad del teatro, el plano de la identidad cambiante y el plano del deseo se persiguen mutuamente en la obra.

En el Cuadro Primero, el Director de un "teatro al aire libre", convencional, resiste la presión de cuatro Caballos que encarnan los deseos que está reprimiendo y de tres Hombres que le reprochan haber hecho un montaje convencional de *Romeo y Julieta* (sin pensar -dice el Hombre I- en que "Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa...") y le proponen "inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena", donde se sabe "la verdad de las

sepulturas". Tras unas vacilaciones, accede a montar ese teatro que es el propio mundo (apenas hay que recordar la estirpe calderoniana y shakespeariana del motivo), como advierte el Hombre I, dirigiéndose a todos: "pasad adentro, con nosotros. Tenéis sitio en el drama. Todo el mundo".

La entrada al teatro empieza por los propios personajes (que ya han sido anunciados al espectador como "el público"). El Hombre I hace pasar al Director y a los otros dos Hombres por detrás de un biombo, de donde salen transformados: el Director en un muchacho que "Debe ser una actriz", el Hombre 2 en una mujer y el Hombre 3 en un personaje lampiño y con un látigo.

El Director se resiste a esa transformación y llama a Elena, la mujer que lo quería cuando era Director del teatro al aire libre. Pero Elena le exige que le confiese la verdad que le ocultaba: "tú lo has besado y has dormido en la misma cama".

Tras el diálogo de las transformaciones amorosas entre la Figura de Pámpanos y la Figura de Cascabeles, máscaras respectivas del Hombre I y el Director, vuelven a aparecer los tres Hombres y el Director con su forma primera, aunque continúan el diálogo amoroso y se encuentran junto a un muro de arena, que se abre para mostrar el sepulcro de Julieta, de donde ésta sale para dialogar con tres Caballos Blancos y uno negro, alegorías de Eros y Tánatos, en un nuevo y violento debate de amor ("¿Quién pasa a través de quién?"). Entran el Hombre I y el Director vestido de Arlequín. Aunque ya están en el "teatro bajo la arena", todavía el Hombre I les reprocha a los Caballos blancos "tener miedo de la verdad". Él mismo es el único personaje que dice no tener máscara y se atreve a decirle al Director: "Te amo delante de los ojos porque abomino de la máscara y porque ya he conseguido arrancártela."

En el Cuadro Quinto alterna la presencia de un Desnudo Rojo "coronado de espinas azules" que agoniza solo mimetizando la Pasión (es otra metamorfosis del Hombre I) y el diálogo entre unos Estudiantes y unas Damas. El experimento del "teatro bajo la arena" ha fracasado porque el público ha asaltado el teatro por no poder soportar que

"Romeo y Julieta se amaban de verdad": "Romeo era un hombre de treinta años y Julieta un muchacho de quince. La denuncia del público fue eficaz", dice uno de los Estudiantes.

En el último cuadro reaparece la decoración del primer cuadro. El Director defiende ante un Prestidigitador, juez del gran teatro del mundo e imagen de la Muerte, su convicción de que "es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo, por sus propios ojos, que la ley es un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre".

En un panorama desolado, la única esperanza está en manos de unos Estudiantes. El Estudiante 5 sostiene que a Julieta la han asesinado "porque están locos. Pero a mí [...] no me queda tiempo para pensar si es hombre o mujer o niño, sino para ver que me gusta con un alegrísimo deseo. Estudiante I. ¡Magnífico! ¿Y si yo quiero enamorarme de un cocodrilo? Estudiante 5. Te enamoras. Estudiante I. ¿Y si quiero enamorarme de ti? Estudiante 5. *(Arrojándole el zapato)* Te enamoras también, yo te dejo, y te subo en hombros por los riscos. Estudiante I. Y lo destruimos todo. Estudiante 5. Los tejados y las familias".

Esa posibilidad de la revolución purificadora, incluso más allá de lo privado -tejados y familias- es objeto del fragmento conservado de la *Comedia sin título*. (Según investigaciones recientes, el título de la obra es *El sueño de la vida*, de obvias resonancias calderonianas. (Monegal, ed. 2000).

En el prólogo, el Autor envuelve a los espectadores en el drama: "Venís al teatro con el afán único de divertirnos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmovier vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír". El violento debate con los espectadores y con una Actriz que ensaya *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare queda interrumpido porque irrumpe la revolución: "¡El pueblo ha roto las puertas!. AUTOR *(Saliendo)*. Aquí, ¡aquí! Decid la verdad sobre los viejos escenarios. Clavad puñales sobre los viejos ladrones del aceite y el pan. Que

la lluvia moje los telares y despinte las bambalinas. VOZ. ¡El fuego!".

En ese "abrir las puertas al teatro como revolución, o a la revolución como escena" se encierra "la alegoría de toda una estructura social" (Rodríguez 1994: 97) que García Lorca se atreve a destripar.

El experimento comercial

Entretanto, sin renunciar a sus propósitos renovadores, ensaya el teatro comercial. La consagración le llega en 1933 con el estreno de *Bodas de sangre* (1933), sobre todo después de las representaciones en Buenos Aires y Montevideo.

La pieza fue pensada como primera de una "trilogía de la tierra española" a la que seguiría *Yerma*. La tercera obra no pasó de proyecto, anunciado con diferentes títulos, toda vez que no puede incluirse en el plan *La casa de Bernarda Alba*, en contra de lo que pudiera parecer a primera vista, porque la homogeneidad que Lorca indicaba es de orden genérico: *La casa...* es un drama, y el modelo común de la trilogía es la tragedia.

Como otras veces, el punto de partida fue un suceso real, ocurrido en Níjar (Almería), en 1928: una joven huyó con su primo y amante la mañana de la boda. Poco después la encontraron herida junto al cadáver de él, muerto por el hermano del novio. La doble incitación de un caso de honra lavado con sangre -como en tantos dramas del Siglo de Oro- y del ambiente seco y duro de la Andalucía oriental se amplifica y se depura en la obra.

Dos familias de labradores preparan la boda de sus hijos: la Madre del Novio está obsesionada por el odio a la familia de los Félix, que le mataron al marido y a un hijo. El Padre de la Novia está deseoso de unir las tierras. El día de la boda se presenta Leonardo Félix, antiguo pretendiente de la Novia. Está casado pero sigue enamorado de ella. Por su lado, la Novia no ama a su prometido, pero piensa que casándose podrá olvidar a Leonardo. En plena

celebración, huyen a caballo. Los persiguen la Madre y el Novio, hasta darles alcance en un bosque. El Novio y Leonardo se matan entre sí.

La trama se resuelve como tragedia porque está dirigida por el "fatum", el destino ciego que recae sobre toda la colectividad e impone a los personajes decisiones sin libertad:

que yo no tengo la culpa
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas

dice Leonardo a la Novia. Y en otro momento: "¡Cuando las cosas llegan a los centros, ya no hay quien las arranque!".

En un segundo plano, la tragedia se funda en la irrupción del desorden sobre la esfera del orden, en lo social y en lo amoroso. El deseo del Novio (matrimonio, procreación, trabajo) es destruido por el de Leonardo, que abandona mujer e hijo por huir con la Novia, cuya pasión deshace el hogar de Leonardo. Sólo que no depende de la voluntad humana escoger una de las dos esferas. La tragedia, además del modelo clásico, se nutre de las dos obras de Shakespeare que ha empleado en el teatro imposible.

La fatalidad del cruce entre la familia del Novio y los Félix trae ecos obvios del enfrentamiento de Capuletos y Montescos en *Romeo y Julieta*, precisados en el maravilloso diálogo en verso de los dos enamorados, donde se reformula la idea del amor como casualidad ajena a la voluntad procedente del *Sueño de una noche de verano*. (Menarini 1993).

Sin embargo, Lorca no insistió en el desarrollo ni en las implicaciones psicológicas del conflicto (al modo de los dramas rurales de Benavente, por ejemplo), sino se concentró en exponer las formas rituales que adopta ese conflicto, en las dos ceremonias opuestas de la boda y la muerte, de la familia y su ruptura. De ahí que no haya nombres propios, excepto Leonardo, sino papeles familiares.

Como ha visto Fernández Cifuentes, el motivo y el recurso formal más importante es la repetición. Desde el

comienzo, la boda inminente se liga a la muerte pasada y ésta a la futura a través de la navaja, que pide el Novio para cortar unas uvas: "Madre. La navaja, la navaja...malditas sean todas y el bribón que las inventó"... "Cien años que yo viviera no hablaría de otra cosa. Primero, tu padre, que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego, tu hermano. ¿Y es justo y puede ser que una cosa pequeña como una pistola o una navaja puedan acabar con un hombre, que es un toro?". En el último parlamento: Madre:

Vecinas: con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor.
Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito.

La alternancia de prosa y verso que podemos ver en estos dos ejemplos, por otro lado, es indicio de otra novedad. Las partes poéticas distribuidas por la obra cumplen la función de los antiguos coros trágicos y al mismo tiempo sitúan la tragedia en un espectáculo de gran riqueza plástica y musical.

En sus propias palabras, "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 esa fórmula, vea usted, en *Bodas de sangre*, cómo hasta el cuadro epitalámico el verso no hace su aparición con la intensidad y la anchura debidas, y cómo no deja de señorear la escena en el cuadro del bosque y en el que pone fin a la obra".

Más allá de una simple yuxtaposición, se trata del "primer intento importante de integración de las formas expresivas" (Francisco García Lorca). Y mucho más allá de las arias de *Mariana Pineda*, las partes en verso obedecen a

una estructuración compleja, especialmente el Cuadro de la despedida de la Novia, "fragmentado en numerosas entradas de personajes desde diferentes y escalonadas alturas, con el juego alterno de voces femeninas y masculinas que se expresan en versos de extremada riqueza rítmica" (Francisco García Lorca 1981: 335), para cuya composición influyó el arte del contrapunto de las cantatas de Bach (Maurer en Soria Olmedo (ed.) 1986).

La dramatización de los elementos poéticos es también la clave del cuadro del bosque, donde las alegorías de la Luna y la Muerte (en forma de Mendiga) presiden la muerte de los dos hombres. Francisco García Lorca ha argumentado con tino que sobre la dimensión simbólica prevalece una original reducción a lo concreto, sobre todo en lo referente a la muerte, porque en García Lorca "la muerte está planeada como un acto que tiene un eco remoto de venganza individual", siempre como un escandaloso accidente, como un asesinato. Para Federico, "El hombre no acaba como la flor, sino como el vaso que la contiene". (Francisco García Lorca, 1981: 344).

"Yerma será la tragedia de la mujer estéril. El tema, como usted sabe, es clásico. Pero yo quiero que tenga un desarrollo y una intención nuevos. Una tragedia con cuatro personajes y coros, como han de ser las tragedias" (1934)

"Yerma es, sobre todas las cosas, la imagen de la fecundidad castigada a la esterilidad. Un alma en la que se cebó el Destino señalándola para víctima de lo infecundo. Yo he querido hacer, he hecho, a través de la línea muerta de lo infecundo, el poema vivo de la esterilidad. Y es ahí, del contraste de lo estéril y lo vivificante, de donde extraigo el perfil trágico de la obra" (1934)

No hay sino ampliar un poco estas declaraciones del autor. La vieja obsesión lorquiana por el deseo de engendrar y la imposibilidad de engendrar alcanza ahora la objetivación del teatro, en cuya tradición el tema llega hasta *Raquel encadenada* de Unamuno.

Con el modelo de la tragedia, la trama y las coordenadas geográficas y sociales han sufrido una poda mayor que en *Bodas de sangre*, hasta casi desaparecer: Yerma

(el neologismo es hallazgo de Lorca) vive obsesionada por no poder tener un hijo, ante la indiferencia de su marido Juan y el recuerdo de Víctor, el hombre que la atrajo durante su adolescencia. Inducida por una Vieja Pagana se entrega a un rito de fecundación, tras el cual el marido intenta hacer el amor con ella y lo mata.

El destino ciego recae sobre Juan, el marido de Yerma ("Sin hijos la vida es más dulce. Yo soy feliz no teniéndolos. No tenemos culpa ninguna.") y sobre el matrimonio sin amor, que esta vez dura ya cinco años. "Hay que gemir por la sábana/ y Hay que cantar", recuerdan las Lavanderas del coro. El amor como pasión azarosa y arrebatada, el único que podría dar fruto, se queda "en el jardín de las posibilidades". Sólo Víctor, le confiesa Yerma a la Vieja Pagana, "me cogió en brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes". En su fugaz encuentro con él, el rango de ese amor queda confiado a una acotación, donde se emplea la metáfora de la lucha, como en *El público*: "Pausa. El silencio se acentúa y sin el menor gesto comienza una lucha entre los dos personajes". Las lavanderas se han fijado en que "ella lo mira"...Y cuando no lo mira...lo lleva retratado en los ojos".

Sin embargo esa posibilidad, que estalla en *Bodas de sangre*, queda aquí abortada en función del respeto a la honra. El motivo de la honra se pone al servicio de la fatalidad. Como en *Bodas*, Juan enuncia las reglas del código: "Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa". "Cuando las casas no son tumbas", replica Yerma.

Pero a diferencia de lo que pasa en *Bodas* Yerma no transgrede las reglas que la oprimen. El estreno de *Yerma* tuvo éxito, pero produjo división de opiniones. La derecha lanzó una campaña muy dura de acusaciones contra el ateísmo de La Vieja Pagana ("Dios, no. A mí no me ha gustado nunca Dios. ¿Cuándo os vais a dar cuenta de que no existe?") y contra el supuesto comportamiento lascivo de Yerma, mientras la izquierda vio en la muerte de Juan un emblema del final de la España vieja. Quizá por esos desenfoques, ligados a la circunstancia, se viera obligado Lorca en 1935 a defender la

intachabilidad de su personaje, anclándolo en la tradición del teatro del Siglo de Oro: "Yo soy cristiano. Mi protagonista tiene limitado su arbitrio, encadenada por el concepto, que va disuelto en su sangre, de la honra españolísima". En boca de Yerma: "No lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación. Por honra y por casta".

El marco es el de una sociedad que no deja espacio a la libertad, pero el conflicto ocurre en el interior de Yerma.

"Todo esto son cosas de gente que no tiene conformidad con su sino", dice una de las Lavanderas. Según Aristóteles la desgracia del héroe trágico no procede de su mal comportamiento sino de un "error" ajeno a sus fuerzas. Eso puede generar una soberbia que conduce a la perdición. En Yerma manda el "fatum": "Una cosa es querer con la cabeza y otra cosa es que el cuerpo, ¡maldito cuerpo! no nos responda. ¡Está escrito y no me voy a poner a luchar a brazo partido con los mares!". Pero sobre todo opone una resistencia indomable: "Yo he venido a estas cuatro paredes para no resignarme. Cuando tenga la cabeza atada con un pañuelo para que no se me abra la boca, y las manos bien amarradas dentro del ataúd, en esa hora me habré resignado".

Puesto que la acción es sobre todo interior a Yerma, la palabra tiene un peso decisivo. La palabra creadora se manifiesta en el canto de la nana con que se abre la pieza (el niño de Yerma se construye con palabras y músicas) y se opone al silencio de Juan y sus hermanas, se despliega en series léxicas donde se enfrenta el mundo del agua y las flores con el de lo duro, lo seco y lo estático.

Igual que en *Bodas*, además, el verso y la música complementan lo trágico. La pieza se subtitula "Poema trágico", y aunque hay menos verso que en *Bodas* y menos orquestado, resulta enormemente funcional. Lo dice Yerma cuando está sola, y refinando el procedimiento ya ensayado en *Mariana Pineda* es más bien instrumento de "desolación" que de comunicación (Francisco García Lorca 1981: 352). Además se expresa en verso el coro de Lavanderas que comenta la acción desde el punto de vista de los demás, hay una fugaz presencia de la pantomima, en un Niño vestido de

blanco que atraviesa la escena antes de que comience la acción (con una nana, la primera entre varias canciones populares) y la danza dionisiaca del Macho y la Hembra es un ballet refinado y bárbaro.

El desenlace ("¡Yo misma he matado a mi hijo!") implica la autodestrucción y un acto supremo de libertad. "Al destruir la raíz de su esperanza, ha destruido también la raíz de su desesperación", observa su hermano (Francisco García Lorca 1981: 354). Culmina, pues, la tragedia: "Del contraste entre el horror desencadenado y la inocencia de la heroína surge la catarsis, en el sentido estricto clásico" (García Posada (ed.) 1989).

Quizá no sea disparatado iluminar este final con una frase de Unamuno: "A la mayor parte de los que se dan a sí mismos la muerte, es el amor lo que les mueve el brazo, es el ansia suprema de vida, de más vida, de prolongar y perpetuar la vida lo que a la muerte les lleva, una vez persuadidos de la vanidad de su ansia" (*El sentimiento trágico de la vida*).

Con *Doña Rosita la soltera, o el lenguaje de las flores*, la última obra que estrenó en vida (1935) Lorca iniciaba un ciclo diferente, al que se refirió como de "crónicas granadinas" (que comprende también *Los sueños de mi prima Aurelia* (1936) de la que sólo pudo escribir un fantástico y prometedor comienzo), orientado no ya hacia la tragedia sino hacia la comedia.

Pero la historia de la solterona granadina que espera la vuelta del novio hasta la vejez dista de responder a parámetros convencionales. Los primeros espectadores se encontraron con la sorpresa de una obra difícil de encajar en un patrón genérico. Lorca la concibe en 1934 como "... una pieza de dulces ironías, de piadosos trazos de caricatura; comedia burguesa, de tonos suaves, y en ella, diluidas, las gracias y las delicadezas de tiempos pasados y de distintas épocas. Van a sorprender mucho, creo yo, la evocación de estos tiempos, en que los ruiseñores cantaban de verdad y los jardines y las flores tenían un culto de novela. Aquella maravillosa época de la juventud de nuestros padres. Tiempos del polisón; después, las faldas de

campánula y el "cutroví": 1890, 1900, 1910." Poco antes del estreno se corrige, ante otro periodista: "¿comedia he dicho? Mejor sería decir el drama de la cursilería española". En otra entrevista manifiesta que quiso hacer una "comedia sencilla y amable", para descansar de las tragedias, pero le salió "un poema que a mí me parece que tiene más lágrimas que mis dos producciones anteriores".

Estas declaraciones no son contradictorias, porque de hecho el cambio de tonalidad ocurre en el interior con la misma sutileza con que muda de color la rosa que sirve de eje alegórico de la obra: "Es roja por la mañana, a la tarde se pone blanca y se deshoja por la noche", la *rosa mutabilis* cuya existencia conoció por José Moreno Villa en la Residencia de Estudiantes. Se subtitula "Poema granadino del novecientos dividido en varios jardines con escenas de canto y baile", y como de costumbre el subtítulo añade matices al contenido de la pieza.

En primer lugar la ambientación en Granada, "alma de interior y jardín pequeño" (como dice en la conferencia sobre Soto de Rojas) proporciona un espacio de resonancias diferentes. Por un lado es el espacio de la poesía, tan depurada como en el *Diván del Tamarit*, como atestigua el romance de las Manolas ("el Genil duerme a sus bueyes/ y el Dauro a sus mariposas"), cuya presencia desrealiza el acercamiento naturalista a la ciudad como ciudad provinciana. La "ciudad muerta" de los primeros poemas y la ciudad histórica de *Mariana Pineda* se ha transformado en espacio de la intrahistoria. Las muchas notas costumbristas que se introducen, a veces sacadas de recuerdos de infancia, tampoco fijan una imagen "realista", porque pasan por el filtro de una mirada irónica. "La vida social de Granada es prodigiosa de poesía y de putrefacción lírica", escribió Lorca a Ana María Dalí.

Granada queda sintetizada en el carmen donde vive doña Rosita con sus tíos y su Ama. El carmen, con sus muros cerrados al exterior y su jardín acentúa dentro de la escena la importancia de lo interior. Quizá no sea gratuito que Lorca divida su obra en "jardines", como jugando con el hecho de que Soto de Rojas llamase "mansiones" a los

jardines en que se divide su poema *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*. En la obra, casa, jardín y ciudad forman tres espacios de lo cerrado. Cuando doña Rosita tiene que abandonar el carmen, la final de la obra, su expulsión del "hortus conclusus" equivale a la expulsión del paraíso y al final de los sueños de doña Rosita. El jardín cerrado contiene el doble aspecto de refugio y cárcel, de promesa de renovación vital, en su tiempo cíclico, pero también de "simientes no florecidas". Es un emblema del tiempo, con larguísima tradición.

Y en su centro, la rosa. El poema de la rosa mudable que jalona la obra viene a ser el reloj con el que se mide, o contra el que se mide el fluir del tiempo humano:

 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
 blando cuerno de metal
 y las estrellas avanzan
 mientras los aires se van,
 en la raya de lo oscuro,
 se comienza a deshojar.

La acción dramática es reducida y se concentra en el primer acto: el Primo y novio de Rosita recibe una carta que lo reclama de Tucumán, donde tiene que hacerse cargo de una hacienda familiar. En una despedida solemne le promete regresar: "Por los diamantes de Dios/ y el clavel de su costado,/juro que vendré a tu lado".

A partir de ahí sólo queda la espera, hasta su extinción. La promesa pone en marcha la temporalidad de la obra. Alarga la distancia entre el deseo de su cumplimiento y el presente. Por eso doña Rosita vive en una constante prórroga del presente (Fernández Cifuentes 1986) contra el

que se estrellan los signos que sirven para mostrar el fluir del tiempo.

Esos signos,- canciones, modas, trajes, objetos- acaban por formar un singular *ubi sunt* ("¿Qué se hicieron las damas,/ sus tocados, sus vestidos,/ sus olores?", preguntaba Manrique). Su aparición en escena y sobre todo el "piadoso distanciamiento irónico" (Hernández (ed.) 1998) con que los trata el poeta, constituyen otro de los recursos innovadores de la obra.

En la educación sentimental de García Lorca y sus compañeros de generación está aún presente un panorama de usos y objetos que proceden del siglo anterior, desde interpretaciones al piano familiar de Czerny y Chopin y de músicas procedentes de las colonias antillanas hasta una retórica de la adoración femenina y del coqueteo a través del lenguaje de las flores (una de las Solteronas, que "habla y toca al mismo tiempo" interpreta en casa de Rosita el poema "Lo que dicen las flores": "El jacinto es la amargura;/ el dolor, la pasionaria"); en suma, toda una guardarropía de lo anticuado con la que juega genialmente el poeta. Véase la escena de la despedida, con sus décimas perfumadas de guajiras, su sofá "vis-a-vis", con su hipérbaton de teatro a lo Zorrilla: "¡Adiós, primo! /¡Prima, adiós!". Y sin embargo el lenguaje poético, tan cercano al de los sonetos, anticipa el desenlace y rompe la parodia desde dentro:

Pero el veneno que vierte
amor, sobre el alma sola,
tejerá con tierra y ola
el vestido de mi muerte.

El interés por lo cursi es en esta obra un signo de actualidad, quizá por reacción al racionalismo de la década anterior. Ramón Gómez de la Serna publica en 1934 un importante *Ensayo sobre lo cursi*, donde asegura "Desde lo cursi se puede suspirar mejor por la belleza y la pasión", mientras Dalí reivindica la "belleza comestible" del *Art Nouveau* en una publicación surrealista (1933). Las Solteronas le regalan a Rosita por su cumpleaños "una niña

vestida de rosa, que al mismo tiempo es barómetro. El fraile con la capucha está ya muy visto. Según la humedad, las faldas de la niña, que son de papel finísimo, se abren y se cierran".

Todo ese pequeño universo de objetos, modas y personajes pasa por delante de doña Rosita. En el primer acto es una jovencita impaciente por salir a la calle con el novio. "Es que todo lo quiere volando. Hoy ya quisiera que fuese pasado mañana. Se echa a volar y se nos pierde de las manos", dice el Ama, un personaje simpático que encarna el principio de realidad a lo largo de toda la obra. En el segundo acto ha comenzado el siglo XX, con sus adelantos y sus signos de los tiempos. Rosita ya depende de la promesa y borda su ajuar. Sale poco porque "en la calle noto cómo pasa el tiempo y no quiero perder las ilusiones". En el tercer acto se despliega el desengaño. Doña Rosita tiene cincuenta años. Sólo entonces se despliega el interior desolado del personaje, el reconocimiento de su destino: "Ya soy vieja". Un reconocimiento que como siempre en Lorca niega la extinción del deseo: "Todo está acabado...y sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto, y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía...(¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?) Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretara sus dientes por última vez".

La más famosa de las piezas lorquianas es una obra póstuma. *La casa de Bernarda Alba* se representó por primera vez en 1945, por Margarita Xirgu, ya en el exilio.

Al ser la última obra fechada inmediatamente antes de la guerra civil (19 de junio de 1936), y tener un contenido "social," durante cierto tiempo se pensó que constituía el final de un camino en el que García Lorca dejaba el teatro poético y tomaba por fin el camino del "realismo". Es cierto que en este drama el autor reduce drásticamente, aunque no del todo, la presencia de la poesía en escena: "¡Ni una gota de poesía!...¡Realidad! ¡Realismo puro!", decía al escribir, según recordó Adolfo Salazar (1938). Pero no hay casi ni que

decir que de lo que se trata, como en cada caso, es de la adecuación técnica a unos propósitos artísticos, o sea, realismo como experimentación, no como mimesis.

Es cierto que la obra se apoya en un puñado de personajes y datos reales del pueblo de Asquerosa (hoy Valderrubio), un pueblo de calles rectilíneas, con grandes casas cerradas y corrales de altas tapias, rodeado de tierras de secano, que contrasta con el cercano y más alegre Fuentevaqueros. Pero es más probable que ese contraste se nos haga visible en función del "ultrarrealismo" (Francisco García Lorca) del texto. Es cierto que en el manuscrito "El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico". Igual que la foto construye la realidad que retrata al seleccionarla, el poeta busca una estilización que como la de la lente fotográfica "da permanencia y fija una expresión fugaz, presta relieve inusitado al detalle no esencial" (Francisco García Lorca 1981). Lorca estaba al tanto del fotomontaje de vanguardia (proyectó una edición de *El poeta en Nueva York* ilustrada con ellos) y por tanto de su capacidad de extrañamiento de la realidad. Por otro lado, es patente el cromatismo del blanco y negro que predomina en la obra. El recurso a la fotografía, pues forma parte de una estrategia del ascetismo, del despojamiento de lo accesorio. En cuanto al "Documental", Joaquín Forradellas (ed. 1997) ha visto que el término es un neologismo que se abre paso a partir de 1926 para aludir a los trabajos de Robert Flaherty y al nuevo cine soviético. Eisenstein se refiere a obras como *El acorazado Potemkin* como "documentales" en la medida en que no aparecen actores y actrices famosos, sino el pueblo. Con el teatro se cruza el cine. En cuanto al realismo, la pieza se encuentra más cerca de la vanguardia europea que de cualquier naturalismo casticista. En la serie literaria se ha visto la relación con el Henrik Ibsen de los "dramas modernos", en donde se analiza la sociedad en términos económicos además de psicológicos, y la relación con *Doña Rosita*. Descrita esta última obra por García Lorca como "el drama[...] del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña

enfebrecida", lo mismo puede aplicarse a *La casa de Bernarda Alba*, que se subtitula "Drama de mujeres en los pueblos de España" (García Posada (ed.) 1993). Este parentesco es más razonable que la asimilación a la tragedia. En *Yerma* y *Bodas* hay el desarrollo de un carácter, con una *hybris* muy definida, el contrapunto de una acción coral y un cierre catártico. En *La casa*, por el contrario, se interpela al público; la fatalidad trágica no deriva aquí de la naturaleza, sino de los agentes sociales, y si lo mítico pervive es en un segundo plano. (Forradellas (ed.) 1997).

En la serie dramática, un antecedente cercano es el "drama rural" (del que son ejemplos *La malquerida* (1913) y *Señora ama* (1908) de Benavente), aunque lo más notable son las diferencias, como las que oponen la verbosidad del pseudo habla rústica a la terminante reducción del "color local" que efectúa Lorca. Más importancia tiene el diálogo con Pérez Galdós, cuya versión teatral de *Doña Perfecta* se estrena en 1896. Entre otras analogías concretas, la casa de la inquisitorial *Doña Perfecta*, prolongada en su ciudad, Orbajosa, es el espacio de la intolerancia que elimina al joven Pepe Rey. La casa de Bernarda Alba es también la casa de la ley y de la rebelión, el lugar central de la obra; en cierto modo, el verdadero protagonista. La casa es una variante del previsible "interior" de las comedias de Benavente, pero es un interior desfamiliarizado: contra los hábitos del espectador, el espacio va siendo construido por el diálogo. Las acciones ocurren en espacios interiores al que vemos. Así la vieja madre de Bernarda, María Josefa "se evade" desde su encierro de loca *hacia* la casa misma. Las ventanas son fronteras sin protección. No se ven pero se alude a ellas. Bernarda trata a sus hijas de "ventaneras". En resumen, todos esos espacios invisibles "transforman el mundo interior en un territorio conflictivo, a la vez abierto y cerrado, que reúne y dispersa, reprime y libera" (Fernández Cifuentes 1986: 192). La precisión extraordinaria con que se señala el tiempo exterior sirve de contraste con el tiempo interno de las esperas y las comprobaciones.

La casa, "levantada por mi padre" según Bernarda, aparece calificada sucesivamente como lupanar, convento,

cárcel, manicomio. No son ociosas las comparaciones con *Huis clos* de Sartre o *El ángel exterminador* de Buñuel.

En ese interior se desarrolla una estructura que refuerza la progresión de tres actos, cada uno de los cuales tiene un esquema tripartito que empieza en reposo y acaba en catástrofe, en un proceso intensificativo que va aumentando la tensión entre la acción aparente y la acción que se oculta hasta la violencia última. Bernarda Alba acaba de enterrar a su segundo marido y decreta el luto para sí y para sus cinco hijas: "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 de mi abuelo". A la mayor, Angustias, hija de su primer marido y heredera de su dinero, la pretende Pepe el Romano, las dos menores, Martirio y Adela, se enamoran de él. Pero es la rebelde Adela la que se ve con él en secreto. Cuando lo descubren huyendo de la casa, Martirio, celosa de su hermana, hace que Bernarda le dispare. Adela cree que han matado a su amante y se suicida.

El clima de violencia progresiva es creado por el lenguaje. Bajo la apariencia realista, y más allá de las intervenciones explícitamente poéticas -el responso de Bernarda, el canto de los segadores y las letanías de María Josefa- la prosa se carga de perturbaciones: funciona como un ensalmo, del que son expresión los frecuentes insultos mortíferos, y resulta equívoco porque "se hace mucho más de lo que se dice, y las palabras, en lugar de transmitir los hechos, se vuelven contra ellos". (Fernández Cifuentes 1986), de modo que tanto como las palabras cuentan los silencios y sus rupturas. A los sonidos procedentes de fuera corresponden los silencios del interior. En la entrada de Angustias, cuando descubre que le han quitado el retrato de Pepe el Romano, dice la acotación: "Entrando furiosa en escena, de modo que haya un gran contraste con los silencios anteriores". Son frecuentes las expresiones indefinidas, "lo que pasó", "lo que tiene que pasar", "una cosa muy grande".

Sólo Bernarda busca evitar el equívoco. En su lenguaje no predomina la comunicación, puesto que ordena y manda, ni la persuasión (para eso lleva literalmente una vara y la

usa), sino lo que se ha llamado la función representativa: sus palabras formularias son como citas de un texto superior e inapelable, una especie de código moral fabricado con materiales de estirpe feudal, aunque use la sangre para encubrir y legitimar el dinero. En la escena inicial, la criada Poncia y otra sin nombre la califican con un áspero resentimiento de clase que los acerca más a los feroces criados de *La Celestina* que a los graciosos de la comedia del Siglo de Oro, aunque empleen un recurso de ese teatro consistente en que los criados presenten a sus amos y anticipen la trama. Dice Poncia de Bernarda: "Ella la más aseada, ella la más decente, ella la más alta". Al entierro del segundo marido de Bernarda, Antonio María Benavides, han venido sólo "los de ella. La gente de él la odia". En cuanto aparece Bernarda expulsa a la otra criada: "No es éste tu lugar. Los pobres son como los animales. Parece como si estuvieran hechos de otras sustancias". Emplea, literalmente, el lenguaje aristotélico del "lugar sustancial", sólo que aplicado ahora a la contraposición de pobres y ricos.

Igual ocurre con la contraposición de lo masculino y lo femenino: 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".

El resultado de la aplicación de ese código es la ceguera voluntaria. Proclama Bernarda: "Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar.". En consecuencia, la orden con que cierra el drama es un decreto de impotencia: "¡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!".

¿Qué sentido dar al drama? Según una interpretación frecuente, la autoridad de Bernarda es impotente ante la libertad de Adela, sus convenciones inútiles ante la explosión del instinto, en última instancia se enfrentan la sociedad, artificial, con la Naturaleza. Sin embargo, la

cuestión no es tan simple. Adela se enfrenta a su madre, aunque en nombre de otra dominación ("¡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!") y prevé su destino al margen de la sociedad: "Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré para él lo que 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". Pero no es suficiente. Poco antes el pueblo entero ha linchado a la hija de la Librada, madre soltera. Es decir, no hay refugio en el exterior, salvo en el deseo de la vieja loca María Josefa ("Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar").

La oposición entre el interior de la casa y el exterior del pueblo, entre lo privado y lo público, se ha ido resolviendo en un juego de correspondencias entre el "maldito pueblo sin río, pueblo de pozos", la casa y el interior de los corazones (de Martirio se dice: "es un pozo de veneno", de modo que la sala de estar termina por equivaler a la plaza del pueblo. Quizá todas las casas ocultan el pecado propio y vigilan el ajeno. Lo que la obra pone de relieve y denuncia es "la no existencia de un lugar oculto para el poder en cualquier sociedad" (García Montero 1996).

En resolución, son veinte años de trabajo intenso, variado y estimulante. A pesar de haber quedado trunco en plena madurez, como puede percibirse al leer el fragmento conservado de *Los sueños de mi prima Aurelia*, la obra de Federico García Lorca sigue produciendo un interés sostenido en todo el mundo.