

# El Teatro de García Lorca

LENIN GARRIDO

A Federico García Lorca se le conoce por su poesía, su vida y su muerte. Su vida fue de gracia y amistad; con el trasfondo borroso de su vida sexual. Su muerte fue un asesinato. Todos a su alrededor lo querían. Jorge Guillén dice:

*"Federico García Lorca fue una criatura extraordinaria. "Criatura" significa esta vez más que "hombre". Porque Federico nos ponía en contacto con la creación, con ese con junto de fondo en que se mantienen las fuerzas fecundas, y aquel hombre era ante todo manantial, arranque fresquísi mo de manantial, una transparencia de origen entre los orí genes del universo, tan recién creado y tan antiguo. Junto al poeta —y no sólo en su poesía— se respiraba un aura que él iluminaba con su propia luz. Entonces no hacía frío de in vierno ni calor de verano: "hacía"... Federico".*

Y de Vicente Aleixandre:

*"... en Federico se veía sobre todo al poderoso encantador, disipador de tristezas, hechicero de la alegría, conjurador del gozo de la vida, dueño de las sombras, a las que él desterra ba con su presencia. Pero yo gusto a veces de evocar a so las otro Federico, una imagen suya que no todos han visto: al noble Federico de la tristeza; al hombre de soledad y pa sión, que en el vértigo de su vida de triunfo difícilmente po día adivinarse. He hablado antes de esa nocturna testa suya, macerada por la luna, ya casi amarilla de piedra, petrificada como un dolor antiguo "¿Qué te duele hijo?", parecía pre guntarle la luna. "Me duele la tierra y los hombres, la carne y el alma humana, la mía y la de los demás que son con mi go".*

Juntas su vida y su muerte crearon el mito del hom bre García Lorca que, para algunos, ayudó a levantar la po pularidad y apreciación de su poesía. Pero hoy, a cincuenta años de la muerte del poeta, su obra se yergue recta y cime ra por encima del tiempo y, lo que es más, por encima del mito del hombre lleno de gracia asesinado. Todavía nos duele a toda España y a América y al mundo, la muerte de un poeta joven en momento de máxima creación —**Diván del Tamarit** en poesía y **La casa de Bernarda Alba** fueron sus últimas obras en ese año de 1936—, pero podemos cons tatar claramente que la obra lorquiana vive, abierta a cons

tantes y nuevas maneras de decirla, y oírla, de ponerla en escena y de presenciar sus presentaciones. Durante los años creativos del autor, su obra se abrió campo en la sensibili dad e inteligencia hispánicas por tener como fuerza básica el mundo del genio español: una manera intensa de sentir, de vivir y crear. En España y en América Hispánica laten per manentes y renovados el valor y el fuego espiritual que le vantaron un gran imperio, y los defectos y errores que lo hi cieron declinar; pero fundamentalmente, existe una capaci dad creadora: la lengua española; este código común de la vida de tantos pueblos y hermoso material para la poesía y el teatro.

Al estudiar la obra lorquiana, se observa que el poeta y el dramaturgo van produciendo teatro y poesía en forma paralela: **El maleficio de la mariposa** (1920) va con su **Li bro de poemas** (1921), **Canciones** (1923) y **Primeras can cio nes** (1924); **Mariana Pineda** (1927) va con su **Romancero Gitano**, la **Oda a Salvador Dalí** y la **Oda al Santísimo Sacra mento del Altar**. En 1930, a la vuelta de su viaje que le ins pira **Poeta en Nueva York**, estrena con buen éxito **La zapa tera prodigiosa**. En 1931 y 1932 trabaja en tres otras teatra les, dos inspiradas en el mundo de los títeres: **Retablillo de don Cristóbal** y **Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín**; y una en la que lleva al teatro el mundo superreal: **Así que pasen cinco años**. En 1933 se estrena **Bodas de San gre**, 1934, **Yerma** y se publica el **Llanto por Ignacio Sán ches Mejía**: en 1935 se estrena **Doña Rosita la soltera**; en 1936 hace su primera lectura de **La casa de Bernarda Alba** y termina su poemario arábigo-andaluz **Diván del Tamarit**. En agosto de 1936 es asesinado.

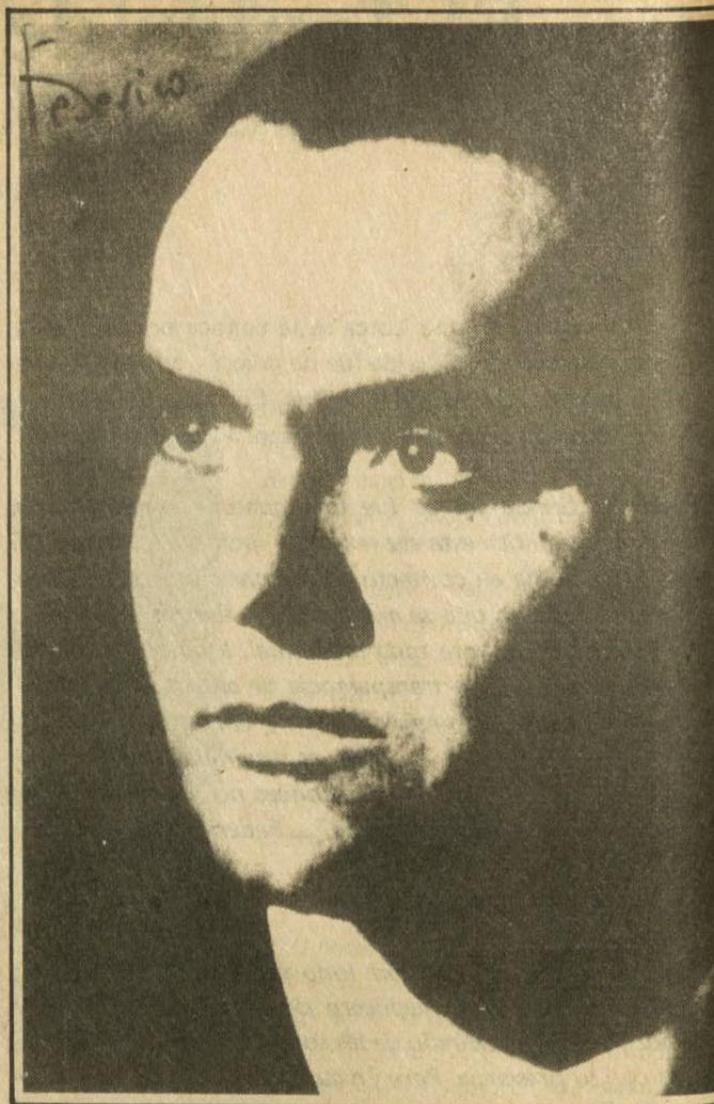
El rápido bosquejo del tiempo de la producción artís tica de García Lorca evidencia que la poesía y el teatro de un autor están enraizados en una verdad histórica; no como espejo de la sociedad o reflejo de costumbres, sino como una parte integrante de esa sociedad que les da vida. No es posible considerar el teatro de García Lorca sin el mundo de la España de 1898 a 1936; como no es posible que pu diera existir una España y una América de ese tiempo y las de ahora, sin el teatro de García Lorca.

Durante el Siglo XX se dan en España tres momentos definidos de creación poética, literaria y teatral: las llama

das generaciones del 98, del 27 y de posguerra. Los escritores de la generación del 98 se enfrentaron en la primera década de este siglo a los efectos de la caída del imperio español al final de la guerra con los Estados Unidos en 1898; en la que España perdió sus últimas colonias importantes —Filipinas, Cuba, Puerto Rico— y se vio obligada a concentrarse en su propio territorio y las pequeñas tierras del norte de África. Después de la Primera República, en 1876, se había obtenido la Restauración monárquica con Alfonso XII, y en este siglo funcionaba un prolongado *status quo* con base en la alternancia en el poder de los partidos Conservador y Liberal. La novela de Pío Baroja, la poesía de Antonio Machado, el pensamiento de don Miguel de Unamuno, cuestionan toda la cultura y tradición hasta el momento; valoran y exponen lo grande del paisaje y las gentes de España, y crean un espíritu intelectual que posibilita el planteamiento de una nueva conciencia política y artística. América, desde Nicaragua, se adentra en la entraña poética española con la poesía tropical, clásica y versallesca a la vez de Rubén Darío. Don Ramón del Valle-Inclán monta su retablo y enjuicia sobre todo su realidad inmediata, en la que domina la tríada monarquía-iglesia-ejército. Como puntos que unen las generaciones del 98 y del 27, están el pensamiento crítico de Ortega y Gasset, el encanto irónico de las "greguerías" de Ramón Gómez de la Serna y la poesía intencionalmente pura de Juan Ramón Jiménez.

En la primavera de 1919, nos cuentan, García Lorca llegó a Madrid, a la Residencia de Estudiantes de la Universidad. España ya estaba casi recobrada de la liquidación de sus colonias; el socialismo, el anarquismo, los republicanos, ejercían un vigoroso contrapunto en la política de los dos partidos tradicionales que soportaban al Rey Alfonso XIII. España, próspera por no haber participado en la Primera Guerra Mundial, se desentendía de los cambios políticos de Europa y se exaltaba en su pasión por los toros, el fútbol y las tonadilleras de turno. En 1921, se perdió un pedazo de África en Marruecos, y en 1923, un general, Primo de Rivera, estableció una dictadura para fortalecer la monarquía. El dictador fungió hasta 1929, cuando fue destituido por el rey; este terminó su gobierno cuando en 1931 los republicanos ganaron las elecciones. La Segunda República se instaló en 1931 y gobernó con duros problemas hasta 1936, fecha del alzamiento franquista.

Federico García Lorca, Rafael Alberti, Jorgue Guillén, Vicente Aleixandre, Pedro Salinas, Gerardo Diego y Dámaso Alonso —más activo este en el trabajo de la crítica y el análisis literario— son los principales creadores nuevos que en esos años de 1921 a 1936 van entregando sus poemarios, su teatro, conferencias, artículos, hasta integrar una producción poética y una estética general que caracteriza al grupo como una generación literaria.



Los poetas de la Generación del 27 vivieron y crearon hasta 1931 dentro de un mundo de subjetividad y búsqueda de la pureza en el arte. Después, algunos, y entre ellos García Lorca, se integraron vitalmente al movimiento republicano y sintieron que otros temas y otra tónica creativa terminaban su creación. García Lorca dijo en 1935:

*"...Un teatro sensible y bien orientado (...) puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo; y un teatro atroz donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede acabar bacanar y adormecer a una nación entera. El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equivocadas..."*

Se iniciaba así el pensamiento lorquiano en la integración del teatro a las luchas políticas, sociales y a la vez culturales. Imaginaba ya obras y puestas en escena como medios de verdadera comunicación entre individuos y grupos humanos. Por un lado, destinatarios del mensaje teatral.

—dramaturgo, actor, director, empresario— y por otro, un espectador activo que espera y desea un teatro de fuerte interés humano, revelador y crítico, que no excluya el placer. Un teatro que termine con la noción de placer como simple recreación y que acabe con la idea de asociar la adquisición de conocimientos y el análisis social con el tedio y el desagrado. Es posible conocer en el García Lorca de los años republicanos una consciente búsqueda de un arte teatral que no disminuya su valor en cuanto plasmación de la belleza, pero que logre fuerza reveladora de las mediocridades dolorosas de una sociedad y que proponga un cambio. García Lorca, con Rafael Alberti, y Miguel Hernández logran romper la división que existía entre el arte puro de su generación —que en su neutralidad temática reforzaba y mantenía el status quo social— y el arte comprometido que se situaba en actitud de plaza pública y panfleto. Logran acercarse a la síntesis que preconiza Pablo Neruda con el término "arte impuro".

El teatro lorquiano avanza desde **El maleficio de la Mariposa** hasta **La casa de Bernarda Alba** en un proceso ascendente de transformación de su equilibrio artístico y temático: se mantiene siempre como una manifestación excepcional y singular de un poeta, pero de un poeta que vive inmerso en el proceso social y político de su tiempo y lugar. Esto lo lleva a ir variando su propia definición y a ir proponiendo nuevas formas escalonadas de las relaciones del hombre con la naturaleza, con la sociedad y unidad cultural.

Los temas reconocidos por la crítica tradicional del teatro de García Lorca son amor, odio, alegría, dolor, todos englobados en la oposición eterna **vida Vs. muerte**. Los hombres y mujeres de Lorca viven y mueren bajo un sol de fuego casi africano y noches que excitan sus sentidos y pesan sobre sus almas. El dramaturgo levanta su teatro sobre una geografía que conoce y ama, la puebla de gentes imaginadas y reales que tienen su manera de sentir, de pensar y actuar, a las que enfrenta en conflictos de una manera consecuente y válida, hasta integrar el signo poético que abre la sensibilidad e inteligencia del público que lo recibe, lo interpreta y comprende con todas sus fibras. El teatro lorquiano produce el espeluzne de los sentidos, el estremecimiento anímico y la total compasión de lo presentado.

El signo teatral en García Lorca es complejo, polivalente. Los hechos, los indicios de carácter y lugar, las leyes del mundo narrado, se van dando en forma vívida, teatral o con cortas narraciones de los personajes y, más aún, por intensas manifestaciones líricas de dolor, alegría y expectación.

Pero lo fundamental es el relato. Cada obra organiza su relato en secuencias escuetas, que avanzan en el tiempo escénico nítidamente encadenadas por una lógica propia;

avanzan desde una primera función de apertura que marca el proyecto humano de un personaje; este encontrará obstáculos terribles contra los que arremeterá con fuerza, hasta enfrentarse a un fin brutal que no podía ser otro, según la red de interacciones y condiciones socio-culturales, que el autor va definiendo paso a paso. Para los personajes lorquianos que llegan a la escena con todo su mundo a cuestas, no hay salvación. El público los ve revolcarse y luchar en una trampa férrea de prejuicios, ignorancia e injusticia; los ve terminar en una orgía de dolor o melancolía, rabia y muerte porque para ellos no hay apertura posible, no hay bases para el desarrollo de la persona humana. La significación última del signo en su nivel pragmático es que **HAY QUE CAMBIAR**. Que sólo un cambio en la vida del campo y la casa y la ciudad podría hacer que Doña Rosita no llegue al fin como una flor prensada en un libro que nadie leerá, que la Novia no tenga bodas de sangre y que las hijas de Bernarda no encuentren la muerte o la desolación.

Si tradicionalmente se reconoce con facilidad la oposición vida-muerte como base del teatro de Lorca, un análisis más profundo puede esclarecer los significantes parciales que uno y otro término engloban, para evidenciar las oposiciones sociopolíticas:

Vida	cambio	movimiento	libertad
muerte	tradicción	estatismo	opresión

García Lorca lanza así un llamado oscuro, irónico al presentar el triunfo de las fuerzas negativas de opresión, pero definitivo: el hombre debe vivir en libertad y en una búsqueda constante de una manera mejor de vivir.

A través de los últimos veinticinco años, el público costarricense ha podido ver en producciones nacionales **La zapatera prodigiosa**, **Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín**; **La casa de Bernarda Alba**, **Doña Rosita la soltera**, **Yerma** y **Bodas de Sangre**. Próximamente se presentarán nuevamente Perlimplín y Bernarda. Es, pues, interesante plantear un rápido análisis de la presencia de formas de opresión en estas obras: del dinero, del qué dirán, de un antiguo concepto de honra y casta, de una interpretación dura y cruel de la religión.

### LA CASA DE BERNARDA ALBA

**La casa de Bernarda Alba** surge, dice su autor, del conocimiento lejano y circunstancial de una familia de mujer viuda e hijas solteras en un pueblo perdido de la Andalucía seca. La casa, que es la escena, y el pueblo que la rodea de odio y vigilancia, forman el microcosmos en el que se realiza el análisis brutal y compasivo de una sociedad. Esta úni-

ca casa presentada será metonimia de la realidad total de España. Se muestran los efectos de una estructuración socio-cultural sobre las mujeres que, aunque dotadas de fuerza, inteligencia y anhelos, los han ido quebrando uno a uno para undirse en un pozo de histeria, malicia y envidia. La casa es un mundo en el que se esgrimen encajes como dagas; mundo de tijeras y telas que se rasgan con chillido que escuece los nervios. Mujeres encerradas bajo el peso de la autoridad, la religión y la casta. Afuera, el pueblo: la sensualidad disoluta de los hombres, y las otras mujeres que son mil ojos atentos para encontrar lo que pueda destruir o cortar cualquiera salida del harem y convento en que viven todas. Bernarda quiere mantenerse ella y sus hijas como "las más altas"; honestamente lucha ciega y feroz por mantener las formas tradicionales heredadas de su padre y de su abuelo, mientras desprecia el canto bueno de amor y cría y alegría de su propia madre, mujer de otro mundo: de la orilla del mar. Bernarda quiere imponer su cárcel sin dejar de ser la madre que toda mujer aspira a ser. Su proyecto humano es "hacer que la gente sea decente, que no tiren al monte demasiado"; y para ello no se detiene ante nada. Y es difícil encontrar oscilaciones en su actitud a través de toda la obra. García Lorca no pule múltiples facetas psicológicas a sus personajes; sólo las absolutamente necesarias para que puedan ser percibidos como realidades objetivas físicas y como términos de interrelaciones válidas dentro del mundo teatralizado. Trabaja sus personajes a la manera de los trágicos griegos —especialmente como Sófocles—; y así Bernarda y Yerma viven en la escena y en nosotros como Electra, Medea o Edipo: personajes míticos y manifestaciones de complejos psicológicos.

De las hijas de Bernarda, Adela propone también un proyecto propio, opuesto al de la madre: su esfuerzo por alcanzar el amor lo observan las otras con malignidad disfrazada de defensa de principios morales que rigen la casa. La tragedia culmina con la muerte de la rebelde y la restauración del orden. El luto domina la casa, cubriéndola con un oscuro manto eficaz de hipocresía.

#### AMOR DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN

En su teatro de títeres que va de los muñecos de la **Tragicomedia de Don Cristóbal** a los personajes humanos de **Perlimplín**, García Lorca evidencia la opresión del dinero y su secuela de inmoralidad e injusticia. La niña Rosita, la Doncella y Belisa, jóvenes llenas de ardor amoroso y posible ternura, son vendidas descaradamente al cruel don Cristobita o al ingenuo y apergaminado Perlimplín. Son los padres, toda una generación, deformados por las condiciones de su tiempo, los que realizan la subasta de lo vital y proponen la explotación recíproca juventud-vejez.

Don Cristobita, tan perverso como todos los de su edad, sufre una muerte ignominiosa que destruye su torpe cuerpecillo relleno de aserrín. Pero en la farsa de Belisa, el poeta realiza un giro teatral que levanta el relato a un mundo prodigioso de inteligencia y belleza: el tímido e impotente marido viejo conoce, a su manera, el amor. Un amor juvenil y sabio a la vez, que comprende el estado de mutilación de Belisa; y en un salto imaginativo que sublima su dolor, busca cómo volver a esa mujer a su condición primera, a su potencial amoroso que le dará verdadera calidad humana. Y lo logra acercándose a ella con un disfraz. Don Perlimplín logra su triunfo: Belisa llega a amar su alma; pero la culminación de este amor sólo puede ser la muerte, verdadera liberación de su ser escindido.

En el teatro de García Lorca se comprueba la inspiración del artista, su fuerza negadora de antiguos valores y su capacidad para trascender el universo establecido, formulando una propuesta de cambios propia.