

8
24.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

Semblanza de la obra literaria
de García Lorca y breve
estudio del discurso
amoroso en cuatro
de sus obras

263576



TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE

LICENCIADO EN
LITERATURA DRAMATICA
Y TEATRO

PRESENTA

Maricela Gómez Serrano

Asesor: Dr. Alberto Paredes





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Semblanza de la obra literaria de García Lorca
y breve estudio del discurso amoroso
en cuatro de sus obras

...Porque es necesario que sepáis todos que los hombres no trabajamos para nosotros sino para los que vienen detrás, y que éste es el sentido moral de todas las revoluciones, y en último caso, el verdadero sentido de la vida.

FGL, O.C.,T.I, p.432.

El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida. Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente.

FGL, O.C.,T.I, p.673.

A MAXIMO Y MARIA DEL CARMEN, MIS PADRES

PORQUE SIEMPRE ME PRESENTARON AL ESTUDIO Y LA DEDICACION COMO LAS MEJORES OPCIONES.

A MARIA DEL CARMEN, MI HERMANA

PORQUE SIEMPRE ME HA DADO LUZ; AUN A TRAVES DE SUS OJOS CIEGOS.

A JOSE LUIS, MI ESPOSO

PORQUE SU GENTIL INSTIGACION FUE DETERMINANTE PARA LA CONCLUSION DE ESTE TRABAJO.

A IZCHEL, MI HIJA DE 2 AÑOS,

PORQUE TUVO QUE SOPORTAR DIAS ENTEROS DE LEJANIA FISICA PARA QUE YO PUDIERA ESCRIBIR.

A ALBERTO PAREDES, MI ASESOR

PORQUE GRACIAS A SU EXIGENCIA GENEROSA, ESTA INVESTIGACION PUDO SER PRECISADA DE MODO ENRIQUECEDOR Y EXHAUSTIVO

A MIS PROFESORES (A TODOS)

PORQUE ADEMAS DE ENSEÑARME, ME BRINDARON SIEMPRE SU AMABLE AMISTAD.

A LA SRITA. LAURA, DE LA COORDINACION

PORQUE PUSO ORDEN EN MIS PAPELES Y ATENDIO AMABLEMENTE MIS ASUNTOS

A MIGUEL ANGEL REYNA, SECRETARIO TECNICO

QUE SIEMPRE MOSTRO GRAN DISPOSICION PARA ORIENTARME Y ME BRINDO SU AMISTAD DESDE EL PRINCIPIO.

A LOS AMANTES DE LA OBRA LORQUIANA

PORQUE ESE AMOR NOS UNIRA TODA LA VIDA.

A FEDERICO.

Y, POR SUPUESTO, A DIOS

A QUIEN AMO Y EN QUIEN CREO A PESAR DE TODO.

INDICE.

INTRODUCCION.....	6
I.FEDERICO GARCIA LORCA, el artista.	10
I.1 La música.....	12
I.2 El dibujo.....	13
I.3 Prosa, conferencias. Juego y teoría del duende	14
I.4 Poesía	21
NOTAS.....	29
II.PANORAMA GENERAL DEL TEATRO LORQUIANO	31
II.1 Diálogos	35
II.2 Teatro	50
II.3 Obras inconclusas	72
II.4 Obras mencionadas como "en preparación"	81
II.5 Guión cinematográfico	81
II.6 Relación entre la poesía y el teatro de FGL	83
NOTAS.....	84
III.LA BARRACA.....	86
NOTAS.....	96
IV.CUATRO OBRAS DRAMATICAS.....	98
IV.1 <u>El maleficio de la mariposa</u>	99
IV.2 <u>El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín</u>	108
IV.3 <u>Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita</u> y	
<u>Retablillo de don Cristóbal</u>	121
IV.4 Comentario comparativo	136
NOTAS	150
CONCLUSIONES	153
APENDICE	160
BIBLIOGRAFIA	170

INTRODUCCION.

Aprendí a leer a los tres años y desde entonces aprendí a amar la literatura y el lenguaje. Sin embargo, no leí nada de Lorca hasta que estuve en la secundaria cuando conocí Mariana Pineda. Me pareció un texto intenso y me atrapó, aunque pienso que no lo comprendí en ese tiempo.

En el primer año de esta carrera, el profesor de Morfosintaxis nos hizo trabajar con textos de Lorca y, entre el análisis y la lectura en voz alta, me sentí cada vez más atraída por este autor aún sin imaginar la tremenda personalidad que poseía a la par de su talento. Pero me llegaba a lo más hondo. A partir de esa experiencia me dediqué, con gusto, a leer todo lo que encontrara sobre él. Afortunadamente, la bibliografía es extensa y, poco a poco, tuve la oportunidad de leer su obra completa, varias veces, y también acerca de él: su vida personal, sus actividades, su muerte...

Uno de mis propósitos con esta tesis es realizar una investigación que presentara los varios aspectos de la personalidad creadora de Federico García Lorca a partir de su biografía y ofrecer una revisión de su obra global (poesía, prosa, discursos, música, dibujo, cine) y también su pensamiento expuesto en prólogos y entrevistas (para obtener un panorama general de la evolución de su poética), además de su labor como director teatral.

El siguiente objetivo de este trabajo es actualizar y comentar su obra completa, pues se trata de un autor del cual, a pesar de su fama e importancia en lengua española y de su cercanía temporal con nosotros, se desconocen algunos de sus datos biobibliográficos y ni los estudiosos lorquistas han logrado ponerse de acuerdo en cuanto a fechas y localización de sus obras; inclusive hay quien todavía da por perdidas algunas obras que ya están publicadas, como El maleficio de la mariposa. Entre los estudiosos más importantes se encuentran, por ejemplo, Arturo del Hoyo, que hizo la recopilación de obras y la cronología para la edición de Obras Completas de Editorial Aguilar, que mantiene ciertas imprecisiones en cuanto a las fechas de creación de algunas obras y no proporciona datos acerca del teatro inconcluso como sí lo hace Miguel García-Posada, siendo éste último quien deja fuera de su lista de obras a tres de ellas: Lola la comedianta, La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón y Los sueños de mi prima Aurelia; o Dolores Montes, la única estudiosa que afirma que Vicenta Lorca falleció antes que su hijo.

Así, me he propuesto la tarea de investigar y confrontar las diversas fuentes escritas que configuran los datos biobibliográficos de FGL, pues un autor de su talla merece limpiar de ambigüedades e imprecisiones su biobibliografía.

Igualmente, no existe documentación suficiente acerca de su trabajo en el grupo itinerante La Barraca y será, éste, un esfuerzo por organizar los datos sobre esa época y la conformación de

una "poética" de dirección teatral lorquiana. Esta investigación se desarrolla en los capítulos I al III y forma la primera parte del trabajo.

Otra intención es realizar un ejercicio analítico de su obra dramática, ejemplificado con cuatro de ellas, siguiendo la ruta erótico-fatalista que subyace en esos textos. Para esto, seleccioné obras de las llamadas "menores" que creo contienen la sustancia de lo que después serán sus obras importantes en cuanto a tipos, temas recurrentes, simbología, etc. Esto forma el capítulo IV del presente trabajo.

La anterior disposición de temas responde al interés investigativo que la obra del autor me despierta y está sustentada en los estatutos pertenecientes al reglamento interno de la Facultad de Filosofía para la presentación de trabajos recepcionales, que a la letra dice:

La tesis es un trabajo escrito (...) cuyo objetivo es demostrar que el alumno cuenta con una formación adecuada en la disciplina correspondiente, posee las capacidades para investigar, organizar sistemática y estructuradamente los conocimientos y (...) desarrollar de manera amplia y sistemática el tema (...).*

Se pretende que el título del presente trabajo abarque, por un lado, la primera parte del mismo (Caps. I al III) al llamarla "Semblanza de la obra literaria de García Lorca...", y el capítulo IV quede incluido en la segunda parte del título "...breve estudio del discurso amoroso en cuatro de sus obras". Debido a esto,

* Reglamento interno para la presentación de exámenes profesionales, cap. "De las características generales de la tesis,...", aprobado por el H. Consejo Técnico de la Facultad de Filosofía y Letras el 4 de julio de 1997. p.1.

las obras comentadas en la semblanza no son analizadas más que a nivel anecdótico, pues para el apunte analítico (Cap. IV) se eligieron cuatro obras no contenidas en los capítulos anteriores.

Esta es una tesis sobre literatura pues, por lo menos en el caso de Lorca, su teatro es primero un texto literario. Además este trabajo es resultado del aprendizaje obtenido dentro de la carrera de Literatura Dramática.

Por otra parte, esta no es una tesis multidisciplinaria, por lo que no pretendo vincular el dibujo y la música lorquianos con sus obras dramáticas, más allá de lo que concierne a su labor creadora como un artista que abarcó varias posibilidades del quehacer artístico. Me concreto únicamente a lo literario y el resto lo menciono como parte de la semblanza global de su obra que me propuse realizar como una "puesta al día" de la información sobre el autor en la cual, como ya dije, subsisten errores y lagunas. Tampoco consideré necesario o pertinente consultar tesis anteriores que se ocupen de este tema; y, al contrario de lo que se cree, no hay tesis sobre FGL a excepción de las dos que a continuación menciono:

1. Geigner, Marian Louise Federico García Lorca, 1949,
Colegio de Letras Hispánicas (Tesis de
Maestría en Artes en español)

en la que la autora hace la distinción entre "Teatro Mayor" y "Teatro Menor" del autor, ocupándose de manera considerable, del primero.

2. Padilla, Elizabeth Erotismo y destino trágico en algunos personajes femeninos del teatro de FGL, 1994, Colegio de Literatura Dramática y Teatro.

La autora se ocupa del instinto sexual ante la moral burguesa y el catolicismo; el poder; el mito de Lilith y la sumisión femenina.

Como puede verse, ambas tesis difieren en gran medida de los temas de que trata el presente trabajo.

Desgraciadamente, la mayoría de mis lecturas las hice en libros propiedad de las bibliotecas de la Universidad ("Samuel Ramos y Central) y me he encontrado con que, a la hora de reunir la bibliografía total del trabajo, algunos de ellos ya no se encuentran, pues me informan que seguramente fueron prestados y jamás devueltos. Así que espero que este trabajo sirva para disminuir los huecos en el conocimiento de este maravilloso autor. Por mi parte, me permitió sumergirme en este mundo grandioso de la creación lorquiana.

I. FEDERICO GARCIA LORCA, el artista.

Hombre de vida breve, Federico García Lorca fue un artista de vida fecunda.

Nace el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros, Granada. Fue hijo de Federico García Rodríguez (terrateniente) y de Vicenta Lorca Romero (maestra de escuela); sus hermanos, menores, fueron Francisco, Concha e Isabel.

Desde pequeño, Federico era callado y contemplativo.¹ Al parecer, decide dedicarse a la literatura a los 19 años,² cuando muere su profesor de música; además padece una leve cojera consecuencia de una enfermedad infantil. Alrededor de los 20 años reconoce su inclinación homosexual,³ y antes de eso él ya se ha debatido entre un catolicismo por tradición y su pensamiento heterodoxo que le hace reconocer únicamente a Cristo, el Dios del Amor, contra Jehová, e inclinarse por la figura del primero, con quien se identifica plenamente.⁴ Para él, Jehová es un anciano que chochea y Cristo no lo ha podido encontrar.⁵

Con todo esto, Federico sufre y así lo confiesa en una carta a su amigo Adriano del Valle:

Soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que (...) tiene dentro una azucena imposible de regar (...) en lo más hondo de mi alma hay un deseo enorme de ser muy niño, muy pobre, muy escondido. Veo delante de mí muchos problemas, muchos ojos que me aprisionarán, muchas inquietudes en las batallas del

cerebro y del corazón(...) y hago esfuerzos porque me gustan las muñecas de cartón y los trásticos de la niñez, (...) cada día que pasa tengo una idea y una tristeza más. ¡Tristeza del enigma de mí mismo! Hay en nosotros, amigo Adriano, un deseo de querer no sufrir y de bondad innata, pero la fuerza exterior de la tentación y la abrumadora tragedia de la fisiología se encargan de destruir.(...) el reino de la poesía (no concibo más poesía que la lírica) En él entré hace ya mucho tiempo...; tenía diez años y me enamoré...: después me sumergí del todo al profesar la religión única de la Música(...). Después entré en el reino de la Poesía, acabé de unirme de amor hacia todas las cosas. Soy un muchacho bueno en suma, que a todo el mundo abre su corazón... (...) sólo hay una gran emoción que siempre mana de mi tristeza y el dolor que siento ante la Naturaleza...6

Federico es un hombre de amor (quizá por su identificación crística) y se vuelve un crucificado. Escribe para que lo quieran y da su amor a todo lo que existe: los seres humanos (principalmente a los desvalidos), los animales (entre los que no olvida siquiera a las cucarachas o a las luciérnagas) y a la naturaleza toda, a la que canta sobre todo en sus poemas.

Su comprensión y su identificación con todo lo que sufre le nacen también por influencia de la literatura: la figura de Víctor Hugo tiene que ver en eso. El padre de Federico era gran admirador de este autor y Federico leyó su obra en la adolescencia. Esta influencia podemos verla en varias de sus obras dramáticas, por ejemplo El maleficio de la mariposa y Así que pasen cinco años. Por otro lado, el amor -en todas sus formas- será el tema constante de su teatro.

I.1 La música.

FGL fue un artista completo que abarcó varias posibilidades del quehacer creativo: músico, dibujante, poeta, dramaturgo, prosista, e incluso lector y conferenciante. Además de amante del espectáculo, lo que lo llevó a la creación de "La Barraca", compañía itinerante, cuyo repertorio eran los clásicos del Siglo de Oro español destinados a representarse dentro del territorio de España.

A la par de sus lecturas de autores consagrados, Federico se dedica a la música como su pasión principal. En 1909 su familia se traslada a Granada y él comienza a estudiar seriamente música con Antonio Segura; al finalizar su primer año, ya podía interpretar a Beethoven, Schumann, Mendelssohn, Schubert, Chopin y Albéniz, sus músicos predilectos. Sin embargo, a Federico le interesaba también la música folklórica española y profundizó sus conocimientos en ese género. Esta pasión le unió a don Manuel de Falla; su estrecha colaboración les llevó a organizar en 1922 la Fiesta del Cante Jondo.

Regresemos un poco: en 1915 Federico estudió, además de piano, guitarra y llegó a dar algunos conciertos particulares. En 1916 (26 de marzo), año en que muere su profesor de música, Federico ya era un pianista hábil y junto con algunos amigos músicos fundó una Sociedad de Música de Cámara que duró muy poco. De Falla lo impulsó a continuar sus estudios musicales en París, pero no lo hizo porque su padre se opuso. Esto lo

lleva a la literatura.

Esta negativa, junto con la muerte de su maestro de música, quizá debió de influir algo en que la batalla vocacional que se libraba en su espíritu entre la música y la poesía se decidiera a favor de ésta.⁹

El propio Federico manifestó a un compañero en la residencia neoyorquina de la Columbia University que "como sus padres no permitiesen que se trasladase a París para continuar sus estudios iniciales (de música), y su maestro de música murió, dirigió su patético afán creativo a la poesía".¹⁰

I.2 El dibujo.

Antes de hablar de su quehacer literario hablaré un poco de otro aspecto que conforma su creación: el dibujo, que por lo general es usado para ilustrar sus escritos: a veces le sirve para describir el decorado escénico de alguna de sus obras¹¹, y en otra ocasión como título para un poema en dos partes.¹²

Aparentemente se divierte dibujando, pero lo hace siguiendo algún estilo contemporáneo, con destellos de irrealidad, lo que hace pensar en una posible influencia surrealista (sobre todo teniendo tan cerca a Salvador Dalí y a Luis Buñuel con quienes convive íntimamente en la Residencia de Estudiantes). En 1927 junta 24 de sus dibujos para una exposición de las galerías Dalmau en Barcelona.¹³

Lorca ilustra sus textos a la manera como los niños alternan el dibujo y las redacciones en sus cuadernos escolares. Siempre pintó o dibujó impulsado por estímulos literarios. Pocas veces tendría que redactar textos literarios para ilustraciones previas, ya que casi siempre nacían los dibujos para ilustrar su literatura.¹⁴

Pretendo dejar claro que no afirmo que Lorca "copiara" tal o cual estilo, sino que, como hombre de su tiempo, la visión que tiene de algunas "formas" es similar a la de otros artistas de su época y esto lo pone en calidad de artista de vanguardia.

Por otro lado, es importante notar que los dibujos de García Lorca están impregnados de un sentimiento que se combina con cierta visión infantil y de añoranza. Eso, sobre todo, les da un particular estilo y un sentido también diferente.¹⁵

Como quiera que sea, los dibujos de FGL (con tinta o lápices de colores) quedaron como ilustración de su pensamiento poético, el cual predomina aun en su teatro, y no es adecuado apreciarlos desvinculados de la trayectoria global de FGL.

I.3 Prosa, conferencias. Juego y teoría del duende.

Se sabe que Federico fue también un gran conversador y que gustaba de leer sus obras a un público selecto sin importarle tanto la futura edición. Si después de la lectura alguno de sus amigos elogiaba especialmente su trabajo, de inmediato era obsequiado con éste por el propio autor.

Amo la voz humana. La sola voz humana empobrecida por el amor y desligada de paisajes que matan. La voz debe desligarse de las armonías de las cosas y del concierto de la naturaleza para fluir su sola nota. La poesía es otro mundo.(...)Cuando digo voz quiero decir poema.¹⁶

Ningún espectáculo era comparable(...)al de Federico recitador de su poesía. Así es como se expresaba de

una manera justa y suficiente aquel ser tan oral. Nunca se recalcará bastante que en Federico renacía el bardo anterior a la imprenta. Publicar no era sino recitar. (...) Para Federico García Lorca, el lector primero (...) no era el lector, sino el oyente.¹⁷

Dice Jorge Guillén que la conversación de Federico "... jamás amarga, no va más allá del gracejo inocente".¹⁸ Tampoco en sus escritos se encuentra maledicencia, sino talento, gracia, profundidad y finura del pensamiento y del lenguaje, siempre a través de metáforas inesperadas.

Otra de las expresiones de FGL son sus escritos en prosa, el más conocido e importante es Impresiones y paisajes, de 1918, que está dedicado a su maestro de música, Don Antonio Segura, y el es fruto de un viaje que realizó con su profesor de arte, Don Martín Domínguez Berrueta, por Castilla y Andalucía. El contenido del prólogo deja ver claramente su pensamiento cristiano en cuanto a la visión del amor se refiere:

... en los estados pasionales internos la fantasía derrama su fuego espiritual sobre la naturaleza exterior agrandando las cosas pequeñas, dignificando las fealdades como hace la luna llena al invadir los campos. (...) La poesía existe en todas las cosas, en lo feo, en lo hermoso, en lo repugnante; lo difícil es saberla descubrir, despertar los lagos profundos del alma. Lo admirable de un espíritu está en recibir una emoción e interpretarla de muchas maneras, todas distintas y contrarias. Y pasar por el mundo, (...) es imprescindible ser uno y ser mil para sentir las cosas en todos sus matices. Hay que ser religioso y profano. Reunir el misticismo de una severa catedral gótica con la maravilla de la Grecia pagana. Verlo todo, sentirlo todo. En la eternidad tendremos el premio de no haber tenido horizontes. El amor y la misericordia para con todos y el respeto de todos nos llevará al reino ideal. Desdichado el que no sueñe, pues nunca verá la luz...¹⁹

No sólo deja ver su visión del amor total, sino su parentesco con Hugo y, más importante, una parte de su código estético.

Se conocen seis Poemas en prosa: "Santa Lucía y San Lázaro", "Degollación del Bautista", "Degollación de los inocentes", "Suicidio en Alejandría", "Nadadora sumergida (pequeño homenaje a un cronista de salones)" y "Amantes asesinados por una perdiz (Homenaje a Guy de Maupassant)". En todos ellos (incluso los tres primeros a pesar de su título) hay un juego con el lenguaje para lograr historias descabelladas y llenas de metáforas. Estos son algunos fragmentos:

"Suicidio en Alejandría"(lo transcribo tal como aparece publicado).

. . .

9 y 18

Se suicidaban sin remedio, es decir, nos suicidábamos.
¡Corazón mío! ¡Amor! La Tour Eiffel es hermosa y el
sombrio Támesis también. (...)

8 y 17

Ya no tiene remedio. Bésame sin romperme la corbata.
Bésame, bésame.

. . .

3 y 12

2 y 11

1 y 10

Un golpe de mar violentísimo barrió los muelles y
cubiertas de los barcos. Sólo se sentía una voz sorda
entre los peces que clamaba.

9

8

7

6

5

4

3

2

1

0

Nunca olvidaremos los veraneantes de la playa de Ale-

¿andaría aquella emocionante escena de amor que arrancó lágrimas de todos los ojos. 20

"Amantes asesinados por una perdiz. (Hommage à Guy de Maupassant)":

-Fue muy sencillo. Se amaban por encima de todos los museos. Mano derecha con mano izquierda. Mano izquierda con mano derecha. (...); ¡Oh noroeste de barquitos y hormigas de mercurio! (...) Voy a llorar hasta que de mis ojos salga una muchedumbre de siemprevivas. Se acostaban. No había otro espectáculo más tierno. (...) Muslo izquierdo con antebrazo izquierdo. Ojos cerrados con uñas abiertas. Cintura con nuca y con playa. Y las cuatro orejitas eran cuatro ángeles en la choza de nieve. (...) La diferencia que existe entre una espina de rosa y una Star es sencillísima. Cuando descubrieron esto se fueron al campo. Se amaban. ¡Dios mío! Se amaban ante los ojos de los químicos. Espalda con tierra, tierra con anís. Luna con hombro dormido y las cinturas se entrecruzaban una y otra con un rumor de vidrios. Yo vi temblar sus mejillas cuando los profesores de la Universidad le traían miel y vinagre en una esponja diminuta. Muchas veces tenían que apartar a los perros que gemían por las yedras blanquísimas del lecho. Pero ellos se amaban. 21

FGL también tiene dos Cuentos: "La zapatera prodigiosa", que en realidad es el resumen de su obra teatral del mismo nombre; y "La gallina (cuento para niños tontos)" que habla de una "gallina que era idiota. (...) Le gustaban los gallos, es cierto, como les gusta a las manos derechas esas picaduras de las zarzas." 22

En sus Primeras prosas, podemos ver nuevamente su identificación con Cristo, sobre todo en la "Mística en que se trata de una angustia suprema que no se borra nunca..." escrita en 1917:

(...)hay algunas almas que murmuran desesperados de tener pasiones siempre y sin que se borren, y esas almas que sufren y rezan a lo desconocido vagan solas y sin consuelo posible porque alcanzaron ver (SIC) al mundo en toda su locura y sinrazón. Los destrozados por la carne, que se hermanan con la naturaleza y son en ella como la esencia de las rosas, esos son los desconsolados y de ellos es el reino de la amargura. (...)Malaventurados ellos, porque maldicen a los hombres que son indefinidos. Malaventurados ellos, porque nacieron grandes y geniales en un mundo de pequeñez. Malaventurados ellos, porque sueñan con las estrellas. Malaventurados ellos, porque no alcanzarán la felicidad. (...)pero bienaventurados de bienaventurados porque ellos se acercan al vaporoso y místico Nazareno.... 23

Por último, existe también una serie de Conferencias: sobre el Cante Jondo, Góngora, Soto de Rojas, la nueva pintura,... y la que creo más importante: "Juego y teoría del duende", en donde expone sus ideas acerca del proceso creativo, que requiere del "duende" para hacer arte. El duende no es el ángel ni la musa, porque éstos vienen de fuera, en cambio este "poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica" es, en suma, "el espíritu de la tierra".²⁴ El duende "no es cuestión de facultad, sino de verdadero estilo vivo; es decir, de sangre; es decir, de viejísima cultura, de creación en acto."²⁵

Dos características más de este "duende": su llegada dará siempre un cambio radical en todas las formas y puede presentarse en todas las artes, pero sobre todo en las que necesitan de un intérprete: danza, música, poesía hablada. Y entre los artistas "enduentados" menciona los siguientes: Cézanne, el filósofo Nietzsche, Goya, Jorge Manrique, los artistas del sur español

(gitanos o flamencos), la cantante Pastora Pavón "la niña de los peines", Eleonora Duse, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Lope, El Greco, Góngora, Velázquez, Garcilaso, Gonzalo de Berceo, el Arcipreste de Hita, Quevedo, Cervantes,...

Se saben los caminos para llegar a Dios (...) (pero) para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un trópico de vidrios, que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida, que rompe los estilos, que se apoya en el dolor humano que no tiene consuelo, (...) el duende no llega si no ve la posibilidad de muerte, (...) gusta de los bordes del pozo, en franca lucha con el creador. (...) y el duende hiere, y en la curación de esta herida, que no se cierra nunca, está lo insólito, lo inventado de la obra de un hombre.²⁶

Entre sus Artículos se encuentra uno sobre música, la cual "es en sí apasionamiento y vaguedad".²⁷ Es un arte para el que las reglas son inútiles y que produce emociones únicas; otro de los artículos se titula "Comentarios a Omar Kayyam" a quien llama "¡Magnífico oriental con esplendor de luna!"²⁸. Al final de su escrito, no puede dejar de apoyarse en Rubén Darío, uno de sus poetas preferidos:

Tienes visiones de jardines perdidos y de colores de inquietud. Dices y afirmas cosas que producen emociones rarísimas, bienhechores (SIC). Eres un poeta egregio, como te llama Rubén, que estás muy lejos de la multitud.²⁹

Este artículo fue escrito en 1917 y firmado como "Abu-Abd-Alab". Otros dos artículos: "Un prólogo que pudiera servir a muchos libros" y "Sáinz de la Maza", fueron elaborados en 1918 y 1920, respectivamente. El artículo "Historia de este

gallo" al principio parece que se trata de un cuento, pero en realidad es la narración del origen de la revista Gallo aparecida en 1928. Esta revista, en su primer número presenta a dos jóvenes literatos y de eso trata la colaboración que Lorca escribe con el título de "Alternativa de Manuel López Banus y Enrique Gómez Arboleya".

Otros artículos son: "Diferencia" y "Sol y sombra", en éste último, por supuesto, habla de la estética del toreo al cual era gran aficionado.

Otros escritos aparecidos entre su prosa son aquellos donde hace crítica de su obra, iniciando con una "Nota autobiográfica"; las "Alocuciones" y los "Homenajes": textos breves dedicados a varios autores, principalmente poetas; las "Entrevistas y Declaraciones" entre 1927 y 1936 aproximadamente. Por último, alrededor de 60 cartas escritas por Lorca entre 1918 y 1935, que se conocen, pero seguramente hay más.

He querido dedicar este espacio para revisar su obra en prosa porque en ella pueden encontrarse los hilos conductores del pensamiento lorquiano, su conocimiento del arte en general y su relación con el mundo, todo aquello que forma la personalidad de este autor de quien yo creo junto con Miguel García-Posada, lo siguiente: "Federico García Lorca fue una criatura genial, maravillosamente dotada para el arte."30

I.4 Poesía.

Hablemos del Lorca poeta. En 1921 publica el Libro de poemas, iniciado en 1918. Contiene más de 60 composiciones, entre las que yo destacaría "Los encuentros de un caracol aventurero", que tiene una temática muy similar a la de El maleficio de la mariposa; "Elegía", que preludia el tema para Yerma, pero sobre todo para La casa de Bernarda Alba y Doña Rosita la soltera:

Llevas en la boca tu melancolía
de pureza muerta, y en la dionisiaca
copa de tu vientre la araña que teje
el velo infecundo que cubre la entraña
nunca florecida con las vivas rosas
fruto de los besos.

(...)

Eres el espejo de una Andalucía
que sufre pasiones gigantes y calla,
pasiones mecidas por los abanicos
y por las mantillas sobre las gargantas
que tienen temblores de sangre, de nieve,
y arañazos rojos hechos por miradas.

(...)

Tu cuerpo irá a la tumba intacto de emociones.
Sobre la oscura tierra brotará una alborada.
De tus ojos saldrán dos claveles sangrientos,
y de tus senos, rosas como la nieve blancas.³¹

y "Ritmo de otoño" retoma los personajes de El maleficio...

para filosofar nuevamente, como en su prosa, al estilo del Ser-
món de la Montaña:

Dichosos los que nacen mariposas
o tienen luz de luna en su vestido.
¡Dichosos los que cortan la rosa
y recogen el trigo!
¡Dichosos los que dudan de la muerte
teniendo el Paraíso,
y el aire que recorre lo que quiere
seguro de infinito!
Dichosos los gloriosos y los fuertes,
los que jamás fueron compadecidos,
los que bendijo y sonrió triunfante
el hermano Francisco.³²

En el Libro de Poemas encontramos temas como: frustración amorosa, muerte, sexo y al paisaje como personaje importante en el alma del poeta, con su conjunto de sonidos, olores y colores, e incluso texturas: "El cielo es de ceniza./ Los árboles son blancos,(...)"³³. O bien: "Mi alma tiene tristeza de la lluvia serena,/ tristeza resignada de cosa irrealizable;(...)"³⁴

El Poema del Cante Jondo es de 1921. Este libro inicia con la "Baladilla de los tres ríos" y es seguido por ocho poemas formados por varias pequeñas composiciones cada uno. Según afirma Miguel García-Posada, los tres primeros corresponden a los tres grandes cantes. El resto de los poemas presenta imágenes folklóricas relacionadas con el cante jondo y ciudades andaluzas como Sevilla, Málaga y Córdoba.

De este libro destacaré por su dramaticidad, dos diálogos que originalmente no pertenecen a éste, pero que el poeta incluyó por razones editoriales y por su evidente relación en forma y significado con los poemas del Cante Jondo, y son: "Escena del teniente coronel de la Guardia Civil" y "Diálogo del Amargo", (ambos terminan con una canción) que trataré en el siguiente capítulo al hablar del teatro lorquiano.

Primeras canciones (1922) no es mencionado por José Luis Cano ni por García-Posada, pero aparece en las Obras Completas de Ed. Aguilar. Lo forman siete poemas, de los cuales los tres primeros están divididos en varias composiciones breves. En

general los motivos que aborda son: imágenes de la naturaleza, la noche, las tinieblas, la muerte, todo esto en versos cortos y con estribillos.

El libro Canciones (fechado entre 1921-1924 por Ed. Aguilar, y 1924-1927 por José Luis Cano) contiene once títulos que en total rebasan las ochenta composiciones, todas breves y los motivos que trata son variados; en este libro y en el reseñado arriba es donde encuentro al Lorca más infantil y juguetón (aunque no por eso inmaduro en su poesía). Destacan, para efectos de este trabajo, el poema "El lagarto está llorando", donde reaparece su innata ternura por los animales; la "Canción del jinete", en sus dos versiones, nos remite a algunas escenas en que la muerte es protagonista: Bodas de sangre, Diálogo del Amargo; y el poema "Es verdad", cuyas estrofas:

¡Ay qué trabajo me cuesta
quererte como te quiero!

Por tu amor me duele el aire,
el corazón
y el sombrero. 35

son cantadas por el Príncipe de la obra La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón, que veremos más adelante.

Romancero gitano, junto con Poeta en Nueva York, es el libro poético más conocido de este autor. De 1928, está compuesto por dieciocho romances, de los cuales los primeros pertenecen a 1924. Dice José Luis Cano:

El éxito del libro es fulminante, y la edición se agota en pocos meses. Raramente un libro de poesía logra obtener, como lo obtuvo este libro de Federico, un éxito popular y al mismo tiempo la admiración de los críticos más selectos. 36

Es con este libro con el que Federico obtiene celebridad, pero es también con el que obtiene el mote de gitanismo que tanto le lastimaba por implicar, para algunos, como José Fernández Montesinos, escasa cultura literaria y una estética simple. Buñuel y Dalí, amigos del poeta, coincidieron en calificar de "malo" el Romancero. 37

Todo esto ocurre precisamente en el momento en que Lorca estaba pasando por una crisis sentimental que, al parecer, fue la única que experimentó.³⁸ Pero "le duelen la envidia y los ataques"³⁹ En una lectura pública que Lorca hace del Romancero dice de éste:

El libro en conjunto, aunque se llama gitano, es el poema de Andalucía; y lo llamo gitano porque el gitano es lo más elevado, lo más profundo, más aristocrático de mi país, lo más representativo de su modo y el que guarda el ascua, la sangre y el alfabeto de la verdad andaluza y universal. Así, pues, el libro es un retablo de Andalucía con gitanos, caballos, arcángeles, planetas, con su brisa judía, con su brisa romana, con ríos, con crímenes, (...) Un libro donde apenas si está expresada la Andalucía que se ve, pero donde está temblando la que no se ve. Y ahora lo voy a decir. Un libro anti-pintoresco, anti-folklórico, anti-flamenco. (...) Por eso no me quejo de la falsa visión andaluza que se tiene de este poema a causa de recitadores sensuales de bajo tono, o criaturas ignorantes. Creo que la pureza de su construcción y el noble tono con que me esforcé al crearlo, lo defenderán de sus actuales amantes excesivos, que a veces lo llenan de baba. 40

A pesar de estas afirmaciones, Lorca ha sido considerado, por algunos críticos, como un poeta poco culto, popular y enmarcado en el "neopopularismo", movimiento literario vanguardista en España; esto por obras como: Romancero gitano, Poema del cante jondo, Llanto por Ignacio Sánchez Mejías y La zapatera prodigiosa.⁴¹

En su siguiente libro Poeta en Nueva York, encontramos a un Lorca muy distinto, ahora convertido en poeta de ciudad; de una ciudad que le parece decadente, además de ser algo nuevo para él. En su lectura pública de este libro dice:

Los dos elementos que el viajero capta en la gran ciudad son: arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia. En una primera ojeada, el ritmo puede parecer alegre, pero cuando se observa el mecanismo de la vida social y la esclavitud dolorosa del hombre y la máquina, se comprende aquella angustia vacía que hace perdonable por evasión hasta el crimen y el bandidaje.

(...)

Y sin embargo, lo verdaderamente salvaje y frenético de Nueva York no es Harlem.(...)

Lo impresionante, por frío y por cruel, es Wall Street(...)

Yo tuve la suerte de ver por mis ojos el último crack (...), y jamás, entre varios suicidas, gentes histéricas y grupos desmayados, he sentido la impresión de la muerte real(...), la muerte que es podredumbre y nada más, (...), porque era un instante terrible pero sin grandeza.⁴²

En esta obra el poeta acusa a la iglesia católica, ("Grito hacia Roma") y acepta el amor homosexual cantado por Walt Whitman:

Pero tú no buscabas los ojos arañados,
ni el pantano oscurísimo donde sumergen a los niños,
ni la saliva helada,
ni las curvas heridas como panza de sapo

que llevan los maricas en coche y terrazas
 mientras la luna los azota por las esquinas del terror.
 Tú buscabas un desnudo que fuera como un río,
 toro y sueño que junte la rueda con el alga,
 padre de tu agonía, camelia de tu muerte,
 y gimiera en las llamas de tu ecuador oculto.⁴³

Después de su viaje a Nueva York, y antes de volver a España, visita Cuba (1930) donde dictará algunas conferencias. Para esto, en Poeta en Nueva York escribió un poema titulado "Son de negros en Cuba", donde funde dos estilos de escritura: el que ya se conoce y éste, el "nuevo", que únicamente precisaba de la experiencia de una estancia en Nueva York, para salir a flote: "He dicho 'un poeta en Nueva York', y he debido decir 'Nueva York en un poeta'. Un poeta que soy yo."⁴⁴

En Seis poemas galegos, Federico escribe en gallego utilizando los motivos que siempre formaron su obra: la muerte, la luna, la lluvia...

Uno de los poemas, "Canzon de cuna pra Rosalía Castro, morta", es una cantiga. Lorca hace uso de esta forma poética perteneciente a una época sorprendente en la historia del arte verbal galaico-portugués:

¡Erquete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día!
¡Erquete, miña amada,
porque o vento muxe, coma unha vaca!

Os arados van e vên
 dende Santiago a Belén.
 Dende Belén a Santiago
 un anxo ven en un barco.
 Un barco de prata fina
 que trai a door de Galicia.

Galicia deitada e queda
transida de tristes herbas.
Herbas que cobren teu leite
e a negra fonte dos teus cabelos.
Cabelos que van ao mar
onde as nubens teñen seu nido pombal.

¡Erquete, miña amiga,
que xa cantan os galos do día,
¡Erquete, miña amada,
porque o vento muxe, coma unha vaca! 45

Del mismo año (1935) que los poemas gallegos es el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", uno de los poemas más hermosos, de profundidad simbólica que nuevamente enlaza al autor con la muerte, que trata con enorme intensidad expresiva, desarrollando el tema a través de distintos tratamientos:

1. La cogida y la muerte
2. La sangre derramada
3. Cuerpo presente
4. Alma ausente

Su último libro de poemas, como tal, es Diván del Tamarit (1936) y es el regreso lírico de Lorca a Granada con motivos

"Diván", o colección de poemas al modo asiático. (...) Tamarit es la denominación árabe de una huerta propiedad de unos parientes de Lorca, pero también parece haber sido el nombre de un poeta nazarí. 46

Este libro contiene 12 Gacelas y 9 Casidas, en total 21 poemas que tienen como hilo conductor el binomio amor-muerte. Es importante hacer notar que en estos poemas se dan cita

aquellos símbolos que en la obra lorquiana denotan a la muerte y que serán mencionados nuevamente en sus dramas: luna, oscuridad, color verde, agua, etc. Hay también símbolos para el amor: rosas, color dorado, luz. La mayoría de estos símbolos son polivalentes, según se verá en el capítulo IV.

Verte desnuda es recordar la tierra.
La tierra lisa, limpia de caballos.
La tierra sin un junco, forma pura
cerrada al porvenir: confin de plata.

Verte desnuda es comprender el ansia
de la lluvia que busca débil talle,
o la fiebre del mar de inmenso rostro
sin encontrar la luz de su mejilla.

La sangre sonará por las alcobas
y vendrá con espada fulgurante,
pero tú no sabrás dónde se ocultan
el corazón de sapo o la violeta.

Tu vientre es una lucha de raíces,
tus labios son un alba sin contorno,
bajo las rosas tibias de la cama
los muertos gimen esperando turno.

47

La cronología de la obra poética que acabamos de ver es la siguiente:

<u>Libro de poemas</u>	1921
<u>Poema del cante jondo</u>	1921
<u>Primeras canciones</u>	1922
<u>Canciones</u>	1921-24
<u>Romancero gitano</u>	1924-27
<u>Poeta en Nueva York</u>	1929-30
<u>Seis poemas galegos</u>	1935
<u>Llanto por Ignacio Sánchez Mejía</u>	1935
<u>Diván del Tamarit</u>	1936 (publicado en 1940)

** Los poemas sueltos (alrededor de 200 o más) han sido recuperados y publicados gradualmente. Todo este abundante material pertenece a distintas épocas, por lo que sería, tal vez innecesario ordenarlo cronológicamente para los fines de este trabajo sobre el teatro lorquiano.

N O T A S

1. José Luis Cano, García Lorca. Salvat, 1985, p.17.
2. Obras Completas. Tomo III, Aguilar, 1991, p.397.
3. Eutimio Martín, FGL, heterodoxo y mártir. Siglo XXI, 1986, p.219.
4. Ibid., p.210. Según este autor, la cruz de Lorca fue la del estigma de la homosexualidad.
5. Ibid., p.237.
6. O.C., Tomo III, pp.691-692. Carta de 1918 a Adriano del Valle.
7. Eutimio Martín, Op.cit., p.27. "Lo hago para que la gente me quiera; nada más que para que me quieran las gentes he hecho mi teatro y mis versos: y seguiré haciéndolos porque es preciso el amor de todos".
8. Ibid., pp.105-108.
9. J.L.Cano. Op.cit., p.36.
10. O.C., Tomo III, p.397.
11. Ver los dibujos que Lorca realizó para el decorado de Mariana Pineda en E. Martín, Op.cit., p.335 y en O.C., Tomo II, p.272.
12. Ver el manuscrito autógrafo del poema "Dos normas" en E. Martín, Op.cit., p.77 y el de "Canción de jinete" reproducido en el Prólogo de O.C., T. I, p.LII.
13. Antonio Gallego Morell, García Lorca. Letras Amigas, p.12.
14. Ibid., p.22.
15. Ver Apéndice.
16. O.C., Tomo I, p. LXI.
17. Ibid., pp. XLV-XLVII.
18. Ibid., pp. LXXII.
19. Op.cit., Tomo III, pp. 5-6.
20. Ibid., pp.156-158.
21. O.C., Tomo III, pp.161-162.
22. Ibid., p.167.
23. Ibid., pp.181-182.
24. Ibid., pp.316-318.
25. Ibid., p.307.
26. Ibid., p.309.
27. Ibid., p.369.
28. Ibid., p.374.
29. Ibid., p.376.
30. M. García-Posada, García Lorca, p.15.
31. O.C., Tomo I, pp. 39-41.
32. Ibid., p.139.
33. Ibid., p.110.
34. Ibid., p.35.
35. Ibid., p.314.
36. J.L.Cano, Op.cit., p.89.
37. E. Martín, Op.cit., pp.88-89.
38. J.L.Cano, Op.cit., p.91.
39. Ibid., p.92.
40. O.C., Tomo III, p.340. (El subrayado es mío).
- 41.
42. O.C., Tomo III, pp.348-352.

43. Ibid., p.530
44. Ibid., p.340.
45. Ibid., p.565.
46. O.C., Tomo I, p.LXXX. Se trata de la Huerta de San Vicente, en Granada.
47. Ibid., p.592.

II. PANORAMA GENERAL DEL TEATRO LORQUIANO.

Felizmente, Federico García Lorca escribió mucho teatro. Sus obras van desde aquellas presentadas como poema y los "Diálogos", hasta el teatro propiamente dicho que forma un total de 16 obras. Existen también 14 títulos de obras inconclusas dadas a conocer recientemente por Editorial Akal bajo la dirección de Miguel García-Posada. Por último, 9 títulos que pertenecen a obras inéditas, algunas de las cuales están perdidas (tal vez incompletas) o que, simplemente no llegaron a escribirse nunca y se sabe de ellas por comentarios del autor. También existe un guión cinematográfico.

1. Los "Diálogos":

- Diálogos incluidos entre los poemas:

- "Santiago"

- "Balada del primer día de julio"

- "Balada de la placeta"

- "Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil"

- "Diálogo del Amargo"

- "Herbarios"

- "Pórtico"

- "Situación"

- "Las tres brujas desengañadoras"

- "Encuentro"

En general, lo que ocurre en estos diálogos, es que se está haciendo uso de un recurso poético para describir líricamente una situación. Este recurso no es nuevo: lo vemos ya en el Cantar de los Cantares, de Salomón, y en la Subida al Monte Carmelo, de San Juan de la Cruz, entre otros.

Caso especial serían la "Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil" y el "Diálogo del Amargo", que definitivamente responden a la estructura de un texto dramático; razón por la cual se verán más adelante junto con los Diálogos que vienen a continuación.

-Los "Diálogos":

-"El paseo de Buster Keaton"

-"La doncella, el marinero y el estudiante"

-"Quimera"

-"Otros tres diálogos":

"Diálogo mudo de los cartujos"

"Diálogo de los dos caracoles"

"Diálogo con Luis Buñuel"

Todas estas obras están caracterizadas por su brevedad, pero además el ambiente en que se desarrollan los hechos es de irrealidad y responden a los referentes culturales contemporáneos del poeta como en sus Poemas en prosa.

2. Teatro:

Algunos autores gustan de clasificar el teatro lorquiano por etapas o por género. Algunos incluso por su "calidad" y

le dan los nombres de "Teatro Mayor" y "Teatro Menor". Yo iré mencionando las obras según la clasificación que hace Miguel García-Posada por la misma razón que él expone: presentar las obras por orden cronológico no es siempre posible debido a las varias reelaboraciones a que sometió a algunas de ellas. Quiero hacer notar que aún este estudioso de Lorca deja fuera de clasificación tres obras de nuestro autor que yo consideraré más adelante.

1. Farsas

a) para guiñol

- Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita
- Retablillo de don Cristóbal

b) para personas

- La zapatera prodigiosa
- Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín

2. Comedias irrepresentables

- El público
- Así que pasen cinco años
- Comedia sin título

3. Tragedias

- Bodas de sangre
- Yerma

4. Dramas

- Doña Rosita la soltera
- La casa de Bernarda Alba
- Mariana Pineda
- El maleficio de la mariposa

Quedan fuera de esta clasificación:

- La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón
- Lola la comedianta
- Los sueños de mi prima Aurelia

Obras inconclusas:

- Del amor (teatro de animales)
- Sombras
- Diego Corrientes
- Ampliación fotográfica
- Drama fotográfico
- Rosa mudable
- Posada
- Dragón
- La destrucción de Sodoma
- La bola negra
- Casa de maternidad
- Cristo (Poema dramático)
- Cristo (Tragedia religiosa)
- La romería de los cornudos

Obras mencionadas por el autor como "en preparación":

- La quimera. Drama.
- El sabor de la sangre. Drama del deseo.
- El miedo del mar. Drama de la costa cantábrica.
- El hombre y la jaca. Mito andaluz
- La hermosa. Poema de la mujer deseada
- La piedra oscura. Drama epéutico
- Carne de cañón. Drama contra la guerra
- Los rincones oscuros. Obra flamenca
- Las monjas de Granada. Crónica poética

La lista es muy extensa. A continuación veremos un poco más de cerca cada obra para ampliar en lo posible el panorama general que anuncia el nombre de este capítulo.

II.1 Diálogos.

-Diálogos incluidos entre los poemas.

-**Escena del Teniente Coronel de la Guardia Civil**₁. La acción transcurre en el llamado "cuarto de banderas". Aparecen tres personajes: el teniente coronel, el sargento y un gitano. Lo único que hace el primero de ellos es vanagloriarse de sus méritos y pedir su reivindicación de **labios** del sargento, el cual a todo dice "sí".

En la segunda acotación puede verse ya el estilo del poeta-dramaturgo, del que siempre hará uso y que de pronto, pareciera que hace de la representación más una imagen mental que algo escenificable totalmente;

(Romeo y Julieta, celeste, blanco y oro, se abrazan sobre el jardín de tabaco de la caja de puros. El militar acaricia el cañón de su fusil lleno de asombro submarino. Una voz fuera.)

Esa voz habla de la luna. En eso aparece en escena un gitano con la siguiente acotación: "(La mirada de mulo joven del gitanillo ensombrece y agiganta los ojirris del Teniente Coronel de la Guardia Civil)".

Con la siguiente frase del Teniente, parece que el diálogo que da inicio a la obra se repetirá cuando éste dice: "Yo soy el Teniente Coronel de la Guardia Civil" y el gitano responde "sí", pero el teniente pregunta "¿y tú quién eres?. A partir de aquí será el gitano el que se describirá y dirá que tiene "alas para volar, y canela, azufre, nubes y anillos, y azahar, naranjas y nieve" y poco a poco va matando con sus palabras al Teniente, que según las acotaciones, va "Retorciéndose" hasta que "cae muerto". Y el "alma de tabaco y café con leche(...) sale por la ventana". El sargento pide socorro mientras en el patio del cuartel cuatro guardias apalean al gitano.

Esta escena fue escrita alrededor del año 1925 y va seguida de la Canción del gitano apaleado, fechada el 5 de julio. En este tiempo (desde 1924) Federico se encuentra trabajando en su libro Canciones, en Mariana Pienda y en el Romancero gitano.

-Diálogo del amargo₂. La acción es en el campo, y los personajes son: una voz, joven 1º, joven 2º, Amargo, Jinete. De extensión mayor que la Escena..., creo que este diálogo será el preludeo del acto III de Bodas de Sangre. Nuevamente, finaliza con una canción (Canción de la madre del Amargo) fechada el 9 de julio de 1925.

La trama es la siguiente: llegan tres jóvenes, (uno de ellos es Amargo) que viajan de noche, a unos olivares. Hay silencio. Amargo se pone a cantarle a la muerte y de pronto queda solo en la carretera por donde viene galopando un jinete. Este le ofrece llevarlo a Granada, pero él no acepta. Entonces el jinete le habla de sus hermanos que venden cuchillos de plata y oro:

JINETE

Los cuchillos de oro se van solos al corazón. Los de plata cortan el cuello como una brizna de hierba.

Le ofrece un cuchillo:

JINETE

¿Quieres un cuchillo?

AMARGO

No.

JINETE

Mira que te lo regalo.

AMARGO

Pero yo no lo acepto.

JINETE

No tendrás otra ocasión.

AMARGO

¿Quién sabe?

JINETE

Los otros cuchillos no sirven. Los otros cuchillos son blandos y se asustan de la sangre. Los que nosotros vendemos son fríos. ¿Entiendes? Entran buscando el sitio de más calor y allí se paran.

El jinete sigue hablando de cuchillos hasta que Amargo dice "es una hermosura". Entonces vuelven a comentar sobre el camino de Granada, que parecen haber perdido con la conversación. Finalmente, Amargo acepta montar el caballo del jinete y es obsequiado con un cuchillo.

Como siempre, las acotaciones lorquianas están en tono lírico y logran imágenes hermosas:

Ranas y grillos hacen la glorieta del estío andaluz...

El grito de su canto pone un acento circunflejo sobre el corazón de los que le han oído.

(...)Su gran reloj de plata le suena oscuramente en el bolsillo a cada paso.

La noche se espesa como un vino de cien años. La serpiente gorda del Sur abre sus ojos en la madrugada, y hay en los durmientes un deseo infinito de arrojar-se por el balcón a la magia del perfume y la lejanía.

Curiosamente, este poema parece una profecía de la propia muerte del autor, cuando él va camino a Granada en el mes de agosto de 1936. Sin embargo, en la obra total del escritor, éste no es el único presagio.

-Diálogos.

En este apartado veremos las obras, breves también, que el propio Lorca denominó Diálogos, pero ubicándolos ya entre su teatro.

-El paseo de Buster Keaton³. El protagonista es, precisamente, éste actor cinematográfico de principios de siglo. Los otros personajes son: un gallo, un búho, un negro, una americana y una joven. Sencillamente, diré que la situación presentada es la siguiente: Buster Keaton sale llevando de la mano a sus cuatro hijos y los mata con un cuchillo de madera después de que se oye cantar un gallo. Monta su bicicleta y se va, disfrutando de la tarde y del canto de las aves, aunque en realidad quien

cantó fue un búho, y un loro atravesó el cielo. Cuando Keaton pensó en el amor, su bicicleta lo hizo caer por irse a perseguir dos mariposas grises. Una voz lo llama "tonto". (Puesto que en la obra no aparece ningún negro, creo que éste negro mencionado entre los personajes es el dueño de la voz). Buster Keaton sigue caminando, observando el jardín en que se encuentra. Una americana lo saluda (la acción se desarrolla en Filadelfia). El mira los zapatos de la mujer: "Buster Keaton sonríe y mira en "gros plan" los zapatos de la dama. ¡Oh, qué zapatos! No debemos admitir esos zapatos. Se necesitan las pieles de tres cocodrilos para hacerlos." Ellos conversan un poco y de pronto, Buster suspira y desea ser un cisne. En eso aparece "una joven, cintura de avispa y alto cucuné, viene montada en bicicleta. Tiene cabeza de ruiseñor." Buster Keaton la saluda y se presenta, entonces ella cae desmayada; él se arrodilla y se disculpa, llamándola "Eleonora". Por último la besa, mientras "en el horizonte de Filadelfia luce la estrella rutilante de los policí- as". De nuevo, las acotaciones son muy interesantes:

-cuando Buster disfruta del canto de las aves:

(Pausa. Buster Keaton cruza inefable los juncos y el campillo de centeno. El paisaje se achica entre las ruedas y la máquina. La bicicleta tiene una sola dimensión. Puede entrar en los libros y tenderse en el horno del pan. La bicicleta de Buster Keaton no tiene sillín de caramelo y pedales de azúcar, como quisieran los hombres malos. Es una bicicleta como todas, pero la única empapada de inocencia. Adán y Eva correrían asustados si vieran un vaso lleno de agua, y acariciarían, en cambio, la bicicleta de Keaton.)

-después que la voz lo llama "tonto":

(Sigue andando. Sus ojos, infinitos y tristes, como los de una bestia recién nacida, sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda. Sus ojos, que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos. Que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolía. A lo lejos se ve Filadelfia. Los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío. A lo lejos brilla Filadelfia.)

-cuando conversa con la americana:

(Cuatro serafines con alas de gasa celeste bailan entre las flores. Las señoritas de la ciudad tocan el piano como si montaran en bicicleta. El vals, la luna y las canoas estremecen el precioso corazón de nuestro amigo. Con gran sorpresa de todos, el Otoño ha invadido el jardín, como el agua al geométrico terrón de azúcar.)

-cuando la joven se desmaya:

(...)(Sus piernas a listas tiemblan en el césped como dos cebras agonizantes. Un gramófono decía en mil espectáculos a la vez: "En América hay ruiseñores.")

-La doncella, el marinero y el estudiante⁴. Los personajes de este diálogo son cinco: la doncella, una vieja, la madre, el marinero y el estudiante. La acción sucede en un balcón.

Pasa una vieja ofreciendo caracoles. La joven habla con ella y le dice que la deje bordar pues sus almoñaças no tienen iniciales. Ella borda en sus ropas todas las letras del alfabeto, para que el hombre que esté con ella la llame como quiera. La vieja le dice: "entonces eres una sinvergüenza" y se pone triste.

(La doncella eleva las palmas de sus manos palidecidas por el insomnio de la seda y los marcadores. La vieja huye, arrimada a la pared, hacia su Siberia de trapos oscuros, donde agoniza la cesta llena de mendrugos de pan.)

La doncella también se puso triste, cierra el balcón y comienza a llorar. "Es que empieza a llover", dice ella.

(Una canoa automóvil llena de banderas cruza la bahía, dejando atrás su canto tartamudo. La lluvia pone a la ciudad un birrete de doctor en Letras. En las tabernas del puerto comienza el gran carrusel de los marineros borrachos.)

A pesar de que ella está en su balcón, la escena se convierte, gracias a su llanto, en un puerto. Entonces entra el marinero. Conversan. A él le gustan los muslos de ella; a ella le parece hermoso él. Lo que el marinero sabe es remar.

Entra el estudiante diciendo que el siglo va demasiado aprisa y que él huye del año que viene. Pide agua a la doncella y ésta le ofrece la leche de sus senos. Cuando él acepta, ella se niega. Al final, según indica la acotación, "(...)la doncella, en su balcón, piensa dar un salto desde la letra Z y lanzarse al abismo. Emilio Prados y Manolito Altolaquirre, enharinados por el miedo del mar, la quitan suavemente de la baranda."

El ambiente de este diálogo es siempre triste: la doncella está sola; la vieja entristece porque la doncella ya no lo es; la madre la atiende cuando ella llora; el marinero se va cuando le dice a la doncella que sabe remar y "toca el acordeón polvoriento y cansado como un siglo XVII"; el estudiante es recha-

zado por la doncella por ser blanco ("Eres blanco y estarás muy frío") a pesar de ser fuerte (la fuerza del amante será una de las características constantes en la pasión de los personajes lorquianos); sin embargo, ella queda sola mientras "alrededor de la luna gira una rueda de bergantines oscuros. Tres sirenas chapoteando en las olas engañan a los carabineros del acantilado..." y desea lanzarse al abismo.

Además de este ambiente, hay que recordar que para Lorca la luna y el mar son símbolos de la muerte. Además el estudiante es blanco y frío (como la luna) y los personajes que aparecen en la acotación final (que son amigos del poeta) están "enhariados por el miedo al mar", es decir, blancos como la luna por temor al mar a quien en realidad era Lorca quien temía. ⁵

Este Diálogo de la doncella... y el que se verá a continuación, ya contienen el origen de dos personajes del teatro lorquiano: Belisa, la de Perlimplín, y la señá Rosita, que aparece en las dos obras de don Cristóbal.

-Quimera ⁶. La acción transcurre en la puerta de una casa. Los personajes son Enrique, una mujer, un viejo, una niña y seis voces infantiles.

Enrique va de viaje a la sierra y sus hijos le dicen adiós y le piden regalos: una ardilla, un lagarto, un topo, cinco pájaros... Enrique reconoce que todos sus hijos son muy distintos:

ENRIQUE
Sois muy distintos, hijos. Cumpliré los encargos de todos.

VIEJO
Muy distintos.

ENRIQUE
¿Qué dices?

VIEJO
¿Te puedo llevar las maletas?

ENRIQUE
No.

(Se oyen risas de niños.)

VIEJO
¿Son hijos tuyos?

ENRIQUE
Los seis.

Este fragmento recuerda el adulterio múltiple de la seña Rosita. Esa puede ser la razón de que los hijos sean tan distintos, y de que el viejo cambie la conversación cuando Enrique pregunta. La personalidad de Belisa está presente en las risas de los niños y, más adelante, en la descripción que el viejo hace de ella a Enrique: (...)¿Te acuerdas cómo saltaba la tapia, cómo se subía a los árboles sólo por verte?" Tanto la mujer de Diálogo como Belisa poseen una imagen de ingenuidad rodeada de sensualidad. Cuando por fin Enrique se va, ella dice:

MUJER
Se abrigará bien por la noche. Lleva cuatro mantas. Yo, en cambio, estaré sola en la cama. Tendré frío. El tiene ojos maravillosos; pero lo que yo amo es su fuerza. (Se desnuda) Me duele un poco la espalda. ¡Ah! ¡Si me pudiera despreciar! Yo quiero que él me desprecie... y me ame. Yo quiero huir y que me alcance. Yo quiero que me quemé... que me quemé. (Alto.) Adiós,

adiós... Enrique. Enrique... Te amo. Te veo pequeño. Saltas por las piedras. Pequeño. Ahora te podría tragar como si fueras un botón. Te podría tragar, Enrique...

Simbólicamente, puesto que él al alejarse se ve cada vez más pequeño en el horizonte, ella lo mata y entonces se levanta un viento frío y la escena se oscurece. También la muerte de Perlimplín tendrá mucho que ver con el momento en que Belisa reconoce que lo ama aunque en la noche de bodas lo engañó con cinco hombres.

Es importante notar también el parentesco de este Diálogo con la Comedia sin título: en ambos casos el personaje se llama Enrique y hay referencias al mar y a los caballos, elementos ambos de temor en la obra de Lorca⁷. En este caso es el Viejo quien teme:

VIEJO

Yo conozco hace mucho tiempo a la madre de ellos, a tu mujer. Estuve de cochero en su casa; pero si te confieso la verdad, ahora estoy mejor de mendigo. Los caballos ¡ja, ja, ja! Nadie sabe el miedo que a mi me dan los caballos. Caiga un rayo sobre todos sus ojos. Guiar un coche es muy difícil. ¡Oh! Es difícilísimo. Si no tienes miedo, no te enteras, y si te enteras no tienes miedo. ¡Malditos sean los caballos!

ENRIQUE (cogiendo las maletas)

Déjame.

VIEJO

No, no. Yo, por unas monedillas, las más pequeñas que tengas, te las llevo. Tu mujer te lo agradecerá. Ella no tenía miedo a los caballos. Ella es feliz.

ENRIQUE

Vamos pronto. A las seis he de tomar el tren.

VIEJO
¡Ah, el tren! Eso es otra cosa. El tren es una tontería. Aunque viviera cien años, yo no tendría miedo al tren. El tren no está vivo. Pasa y ha pasado... Pero los caballos... Mira.

(...)

ENRIQUE (Irritándose)

Vamos. Van a dar las seis de un momento a otro.

VIEJO

Pues ¿y el mar?... En el mar...

Es frecuente también en este autor la referencia a una hora precisa. Ya en el poema titulado Llanto por Ignacio Sánchez Mejías se insiste en las "cinco de la tarde", pero ahora, al igual que en la obra Así que pasen cinco años, la hora señalada son las seis.

-Diálogo mudo de los cartujos⁸. Los personajes son cinco monjes cartujos vestidos de blanco que se pasean en el patio de la Cartuja, y un hermano despensero que "cruza la galería con el manojó de llaves envuelto en algodón". En este Diálogo, en realidad, el diálogo es inexistente y la acción se desarrolla gracias a las acotaciones y a la posible gestualización de los personajes sugerida con signos ortográficos. Aprovechando la brevedad de esta obra, la reproduzco a continuación en su totalidad:

En el patio de la Cartuja pasean los Cartujos vestidos de blanco. Van y vienen entre las zarzas y las malvalocas. Son cinco y son uno. El fraile más viejo está mirando una rosa recién abierta. Los demás se

acercan delicadamente.

CARTUJO 1º. ?

CARTUJO 2º !

CARTUJO 3º ()

CARTUJO 4º

CARTUJO 5º .

(El hermano cruza la galería con el manajo de llaves envuelto en algodón.

En la vidriera de la tarde vuelan los pájaros místicos. La rosa sentenciada tiembla en las manos del más viejo.

La sombra de las alas del Angelus cubre la superficie católica. Los frailes se calan sus capuchas y emprenden el camino de la iglesia.)

CARTUJO1º (Andando lentamente.)

.

CARTUJO 2º (Detrás.)

.

CARTUJO 3º (Detrás.)

.

CARTUJO4º (Detrás.)

.

CARTUJO 5º (Detrás.)

.

(En una esquina del gran refectorio prismático de rumores y ecos difíciles, un chorro de hormigas sube por la pared a los sazonados membrillos del techo.)

En este diálogo predominan el silencio y la delicadeza. Así lo indican, además de la carencia de diálogo, el manajo de llaves envuelto en algodón, la rosa recién nacida, el blanco de los hábitos, los "rumores y ecos difíciles" (pues no hay sonido que reflejar) y el "chorro de hormigas" que atraviesa

la pared, hormigas, como todas, pequeñas, silenciosas y tan frágiles como la "rosa sentenciada" en manos del cartujo viejo.

Esta pequeña obrita podría estar inspirada en la "Cartuja" que aparece en el libro Impresiones y paisajes:

¡Qué silencio tan abrumador! Todos ven así el silencio cartujano: paz y tranquilidad. Yo sólo veo la inquietud, desasosiego, pasión formidable que late en un enorme corazón por estos claustros. El alma siente deseos de amar (...), de llorar, de llamar a aquellos infelices que meditan en sus celdas, para decirles que hay sol, y luna, y mujeres, y música (...), pero el silencio reza su canto gregoriano y pasional.

Y el llamar "rosa sentenciada" a la rosa que toma el cartujo de la escena, tal vez tiene su antecedente en esta idea que Lorca expresó en el texto mencionado:

Es harta cobardía estos ejemplos de los cartujos. Ansían vivir cerca de Dios aislándose... pero yo pregunto ¿qué Dios será el que buscan los cartujos? No será el Jesús seguramente... No, no... Si estos hombres (...) soñaran con la doctrina del Cristo, no entrarían en la senda de la penitencia, sino en la de la caridad. (...)
(...)La única senda es la caridad, el amar los unos a los otros.

La rosa es, para Lorca, delicadeza, belleza y también simboliza a la mujer. Prueba de esto puede ser que dos de sus personajes lleven este nombre y se trate de mujeres que buscan la compañía masculina: Doña Rosita la soltera y la seña Rosita.

-Diálogo de los dos caracoles₉. También este diálogo es mudo y todo el peso recae en las acotaciones. Los personajes son: caracol blanco, caracol negro; pero aparecen también una señorita y una rata.

En realidad quienes realizan acciones son estos últimos personajes. Cuando se menciona al caracol blanco, la señorita "con sombrilla de encajes" hará lo que señale la acotación; cuando se mencione al caracol negro, "la rata mala" recorrerá el escenario. La acción es como sigue:

CARACOL BLANCO. Llega la señorita contando sus pasos; vacila ante un arroyo y salta. CARACOL NEGRO. La rata cruza el río (creo que por su tamaño, el mismo arroyuelo que vio la señorita es un río para la rata). CARACOL BLANCO. La señorita huele los hinojos mientras "la tarde, sin relaciones inteligentes, se derrumba en la colina del horizonte". CARACOL NEGRO. La rata va hacia las zarzamoras y una "voz oscura" repite "zarzamora". CARACOL BLANCO. La señorita se sienta. "Ha salido sola porque no se acuerda de los ratones". CARACOL NEGRO "(Sobreco-gido.)" Esta es la primera acotación para alguno de ellos. Pero la acotación para la rata parece indicar su salida de escena: "En el remanso sin un pliegue, tiembla fija una nube larga. La rata va por ella como un pájaro. El Señor le debiera consentir este abuso." CARACOL BLANCO. Si en el "parlamento" anterior se le indicó "pausa", ahora se le vuelve a indicar "silencio". y la acotación para la señorita dice: "A nadie le gusta el libro que lee la señorita. Es tonta. No se da cuenta de que

sus montes de azúcar están llenos de hormigas." CARACOL NEGRO. Hace mutis (puesto que la rata ya salió) y el CARACOL BLANCO "en lo alto del hinojo" dice: "¡Ay!".

Igual que en el diálogo de los cartujos, aparecen hormigas, que en vez de dirigirse a las frutas como las de la Cartuja a los membrillos, éstas llenan los "montes de azúcar" de la señorita que, me imagino, podrían ser sus pechos, por ejemplo, con lo que daría a este personaje la sensualidad propia de los tipos femeninos lorquianos.

-Diálogo con Luis Buñuel¹⁰. No es la primera vez que Lorca hace aparecer a sus amigos en sus obras dramáticas: en el Diálogo de la doncella, el marinero y el estudiante aparecen Emilio Prados y Manuel Altolaguirre; mientras que en la obra Los sueños de mi prima Aurelia aparece el propio poeta cuando era niño. En esta ocasión los personajes del diálogo son Federico García Lorca, Luis Buñuel y Augusto Centeno.

Al iniciar se indica que es la escena primera, con lo que puede suponerse que el diálogo está incompleto. Los personajes se encuentran tomando té en una habitación blanca con muebles de pino, y "por la ventana se ven largas nubes dormidas".

Conversan sobre los viajes: Lorca no gusta tanto de viajar, pero para Luis los viajes son una obsesión. Augusto es el justo medio: "No siento el deseo de ir a todas partes que tiene éste, pero el viaje a ciertos países me gustaría mucho". Y

mientras Luis afirma que la Tierra le parece demasiado pequeña, Federico prefiere viajar alrededor de su jardín, es decir con sus propios pensamientos, en su mundo interno, a lo que Luis responde "A mí me das tierra firme y realidad". Pareciera que nunca se pondrán de acuerdo, pero entonces Augusto les dice: "Creo que los dos podréis viajar en vuestros mundos sin que al final se pueda saber quién traerá el zurrón más lleno." Federico le da la razón, pues "del Norte al Sur de la veleta del tejado hay la misma distancia que de un Polo a otro Polo." "absolutamente la misma", acepta Luis y con esto termina el diálogo que en su última acotación (incompleta) indica: "La tarde se va tendiendo lentamente sobre el monte. Cuatro gorriones, con las alas abiertas, componen por un (...))"

II.2 Teatro.

A este apartado corresponden las obras de teatro que al iniciar este capítulo se anuncian en un total de 16, es decir, 13 obras que García-Posada clasifica y las 3 que deja fuera. Por el momento, dejaré sin abordar para este capítulo a 4 de ellas pues serán vistas con mayor amplitud en el siguiente, como modelos del teatro lorquiano: Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, Retablillo de don Cristóbal, Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín y El maleficio de la mariposa. En la clasificación de Miguel García-Posada estas o-

bras corresponden a las dos "farsas para guiñol", una de las "farsas para personas" y un "drama", respectivamente.

-**La zapatera prodigiosa**₁₁. De esta obra existen dos versiones: la de 1930 y la de 1933. La única diferencia entre ambos textos es la inclusión de bailes y cantos populares en la segunda versión.

La zapatera es una mujer enérgica, joven, casada con un zapatero de edad madura. Ambos se aman, pero ella lo reconocerá sólo al final, después de que él, cansado de tanto grito y disgusto con su mujer, se vaya a correr mundo. Cuando la zapatera se queda sola es pretendida por varios hombres del pueblo y habla con los jóvenes por la ventana, pero no acepta a ninguno. Ha dejado de ser zapatera, y el local es ahora una cantina que ella atiende. Un día llega al pueblo un titiritero, que en realidad es el zapatero disfrazado, y la encuentra a ella triste y viviendo entre los chismes de las mujeres del pueblo que la detestan por su belleza y porque los hombres la buscan. El zapatero va a dar una función de títeres allí mismo y un niño le dice a la zapatera que si no encuentra parecido entre el titiritero y su marido.

En la función se representa la vida de la zapatera, pero al final de la historia ella planea matar a su marido a puñaladas. Fuera del escenario se oyen gritos y todos los espectadores de la función salen a ver a los que están peleando con navajas y culpan a la zapatera. Cuando quedan los dos

solos, el titiritero le pregunta a ella por su marido y entonces la zapatera le cuenta cómo es su vida actual y cuánto extraña a su marido con quien era muy feliz. El se turba por lo que oye y le cuenta su historia, que es parecida a la del zapatero. Toman café y él la empieza a enamorar pero ella se indigna. Entonces cada uno se dice muy enamorado de su respectiva pareja.

Llega el niño a avisarle a ella que los jóvenes se hicieron heridas y todo el pueblo la culpa. Las mujeres van por ella y el zapatero oye cómo hablan de la zapatera. Hacen que ellos se despidan, y cuando ella le pide que si en el camino encuentra a su marido le diga que lo espera, él se descubre, feliz y emocionado. Ella, al tenerlo a su lado, lo comienza a insultar como antes; y él, desde su banquillo dice: "¡Casa de mi felicidad!".

- **EL público**¹² Esta obra se termina en agosto de 1930. Pertenece al "teatro imposible" del autor.¹³

La obra transcurre en la mente del Director de escena. El personaje es un hombre casado, con hijos, pero es homosexual reprimido. Ha dedicado toda su vida al teatro convencional y montó Romeo y Julieta. Decide, en su ensoñación, volver a montar la pero con dos actores masculinos.

El público, al darse cuenta de esta apología de la homosexualidad, se rebela y mata a los actores. Al final de su

sueño, al Director se le aparece un Prestidigitador, que en realidad es la Muerte, y muere.

La obra está estructurada en veinte cuadros¹⁴ y, aunque carece de la lista de personajes, éstos serán los siguientes: DIRECTOR, CRIADO, CUATRO CABALLOS BLANCOS, TRES HOMBRES VESTIDOS DE FRAC EXACTAMENTE IGUALES, tres personajes que salen de detrás de un biombo: MUCHACHO VESTIDO DE BLANCO CON UNA GOLA BLANCA AL CUELLO ("Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarra negra."), MUJER VESTIDA CON PANTALONES DE PIJAMA NEGRO Y UNA CORONA DE AMAPOLAS EN LA CABEZA y ELENA ("Viste de griega. Lleva las cejas azules, el cabello blanco y los pies de yeso. El vestido, abierto totalmente por delante, deja ver sus muslos cubiertos con una apretada malla rosada."); UNA FIGURA DE CASCABELES DORADOS, UNA FIGURA DE PAMPANOS ROJOS, NIÑO, EMPERADOR DE LOS ROMANOS, CENTURION, JULIETA, TRAJE DE ARLEQUIN, TRAJE DE BAILARINA, CABALLO NEGRO, FIGURA CON EL ROSTRO de HUEVO, DESNUDO ROJO CORONADO DE ESPINAS AZULES, ENFERMERO, CUATRO ESTUDIANTES, CUATRO DAMAS, ESTUDIANTE 5, LOS LADRONES, EL TRASPUNTE, UN MUCHACHO, EL PASTOR BOBO, EL PRESTIDIGITADOR, UNA SEÑORA y VOZ (Fuera).

En esta obra, desde su inicio se deja ver claramente el motivo principal: descubrir las verdades subyacentes bajo las máscaras y fachadas (ventanas como radiografías); hablar de la pasión (con los caballos blancos); la frustración del amor con la Julieta de Shakespeare, que ya no es la misma, sino una posterior que conoce la angustia del amor y el paso del

tiempo; el amor se frustra por la muerte.

El frecuente cambio de máscaras refleja el continuo despojo de apariencias en busca de una identidad propia. Y la figura del Desnudo Rojo es, a la vez que el Romeo posterior a Shakespeare (igual que Julieta), el Cristo doliente. El amor traicionado. La verdad que se ocultaba siempre al público por este Director de teatro de apariencias al que Lorca quiere desenmascarar e "inaugurar el verdadero teatro, el teatro bajo la arena".¹⁵

-Así que pasen cinco años¹⁶. Esta obra fue terminada en 1931 y pertenece también al "teatro imposible" de Lorca.

El personaje principal es el JOVEN, para quien el tiempo no pasa y vive en constante ensoñación. Su amor está en el futuro y él es capaz, según dice, de esperar cinco años por él. Para cuando su novia tenga ya veinte. La realidad es que su novia ya cumplió esa edad y él la sigue visualizando como era y, peor aun, imaginando que ella es como él quisiera que fuese: con dos largas trenzas que no ha tenido nunca. En el reloj de su biblioteca siempre son las seis.

La novia no lo ama: ella prefiere al Jugador de rugby, que en toda la obra no habla, pero que para ella es el compendio de la masculinidad que ella busca. Y huye con él. Por otra parte, la Mecnógrafa siempre ha estado enamorada del Joven, pero su amor está en el presente y no quiere esperar. No será sino hasta que el Joven encuentre al Maniquí con Vestido de Novia llorando porque nunca será utilizado ni tendrá hijos con

él, que el Joven se decide a buscar a la Mecanógrafa, pero es ella quien dice que lo amará "así que pasen cinco años". No antes.

MANIQUI

Yo canto
muerte que no tuve nunca,
dolor de velo sin uso
con llanto de seda y pluma.
(...)
¿Quién usará la ropa buena
de la novia chiquita y morena?

(...)

MECANOGRAFA

¡Te he querido tanto!

JOVEN

¡Te quiero tanto!

MECANOGRAFA

¡Te querré tanto!

(...)

JOVEN

¡Amor!

MECANOGRAFA (Tímida.)

Me iré contigo ¡así que pasen cinco años!

JOVEN

¡Ah! (Se lleva las manos a la frente).

El vestido de novia ha quedado desmayado en el sofá, lo mismo que el frac del joven sobre la cama y es acosado por las figuras del payaso y del arlequín, que actúan como en el circo y se mofan de su desgracia; el Viejo es el futuro del Joven, un futuro de desencanto, puesto que éste último no vivió el pasado al no haber ido viviendo su presente, El Niño muerto y el Gato muerto del Acto primero, además de tener su referente en la realidad (el niño era el hijo de la portera y al gato lo aventaron de la azotea) representan la muerte dolorida por

perder las delicias de la vida y el Niño es el niño que el Joven nunca tendrá. Ante este panorama, al Joven sólo le queda enfrentarse a la muerte en la figura de los tres Jugadores de cartas vestidos de frac. El juego es frío y serio, es un ritual. Cada jugador posee un as y el Joven se niega a mostrar el suyo pues tiene el as de corazones. Ante la insistencia de los otros, él lo muestra al tiempo que aparece, en los anaqueles de la biblioteca, un gran as de corazón iluminado. Entonces, uno de los jugadores dispara sin ruido una flecha al corazón y éste desaparece, pero el Joven se lleva las manos al suyo. El que disparó hace unos cortes en el aire y salen los tres. Por último:

JOVEN (Agonizante.)
Lo he perdido todo.

ECO
Lo he perdido todo.

JOVEN
Mi amor...

ECO
Amor...

(El Joven muere. Aparece el Criado con un candelabro encendido. El reloj da las doce.)

-Comedia sin título₁₇. Escrita entre 1935 y 1936. Originalmente la obra no tiene título y se conoce únicamente el primer acto, parece que el segundo estaba escrito, tal vez total-

mente. Esta obra, emparentada con El público, fue concebida dentro de los conflictos políticos y sociales de España.

Al igual que las dos anteriores: El público y Así que pasen cinco años, Comedia sin título pertenece al "teatro imposible" de Lorca y, entre otras similitudes, también contiene lo que se llama "teatro en el teatro". En la primera de las mencionadas, es la escena entre las figuras de pámpanos y de cascabeles, el emperador y el niño, y después el "solo del pastor bobo"; en Así que pasen... es la intervención, en el primer acto, del niño y el gato que acaban de morir; en esta obra será la intervención de los personajes de Sueño de una noche de verano de Shakespeare.

La obra inicia con la advertencia del Autor de que lo que el público verá a continuación será "un rincón de la realidad.

Sobre todo a vosotros, gentes de la ciudad, que vivís en la más pobre y triste de las fantasías. (...)
¿Por qué hemos de ir siempre al teatro para ver lo que pasa y no para (ver) lo que nos pasa?

Los espectadores intervienen (e interrumpen al Autor) varias veces, esto sirve para que Lorca presente una especie de esquema básico del ambiente de revolución y conflictos sociales de España en el personaje del Director-Autor que desafía las leyes establecidas del drama; que tiene entre sus espectadores a judíos y mahometanos, enfrentados al momento del bombardeo dentro del teatro; que hadas y silfos cargan a los heridos; y que tiene tras de sí una historia de amor de la que huye:

una actriz que lo busca y lo llama por su nombre, pero a quien él no toma en cuenta ni siquiera cuando el pueblo rompe las puertas del teatro pues sus sótanos son el lugar más seguro en un momento como ése.

TRAMOYISTA (Entrando.)

¡El pueblo ha roto las puertas!

(El Espectador 3º hace ademán de sacar su pistola, su mujer lo contiene.)

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!

VOZ (Más lejana.)

¡El fuego!

(El teatro se ilumina de rojo.)

ACTRIZ (Entrando, en voz alta.)

¡Lorenzo! (En voz baja y temblando) ¡Lorenzo!

TELON

-**Bodas de sangre**¹⁸ Fue leída por Lorca en 1932 y es la primera dentro de la trilogía de tragedias rurales del autor. Está basada en una nota periodística, pero alejada de todo tratamiento de este tipo y llena de la visión poética que lleva al autor a hablar de pasiones humanas en seres concretos en un mundo irreal donde son posibles las apariciones de entes misteriosos (la luna, la muerte) hasta convertir a los personajes en fuerzas, enfrentados al destino.

Esta obra tiene antecedentes en poemas como "Diálogo del Amargo" o "La casada infiel"; los temas lo tienen en el Romance-ro gitano, y personajes como la Novia y Leonardo, en Así que

pasen cinco años con la Novia y el masculino jugador de rugby.

Al iniciar la obra vemos que el Novio vive con su madre, a quien le han matado al marido y a un hijo. La Novia vive con su padre en un sitio apartado. Un primo suyo, Leonardo, fue su novio hace años. El ahora está casado y tiene un hijo. El día de su boda, la Novia huye con Leonardo, pero ya en el bosque ella le dice que se vaya solo; el Novio los alcanza y luchando con puñales, ambos mueren.

En el último cuadro, la Novia visita a la Madre, quien la insulta. Ella va dispuesta a morir en sus manos, pero le aclara que nunca tuvo nada que ver con Leonardo ni con ningún otro hombre. La Madre se lamenta por sus muertos, todos asesinados por la familia de la Novia y de Leonardo. Corre a la Novia. Una niña entra y avisa que "ya los traen", refiriéndose a los hombres muertos. La obra termina con los lamentos de ambas mujeres

Los personajes están siempre pegados a la tierra. Inclusive la Madre expresa su pesar en términos de Naturaleza:

MADRE
 (...)Primero tu padre; que me olía a clavel y lo disfruté tres años escasos. Luego tu hermano(...)
 Mis muertos llenos de hierba, sin hablar, hechos polvo; dos hombres que eran dos geranios.(...)

El canto de cuna de la segunda escena es simbólico del dolor de la vida real que el niño aún desconoce, y de la tensión que Leonardo y su esposa viven por el constante recuerdo de la Novia. En la siguiente escena es el Padre de la Novia

quien habla de su tierra, que antes de trabajarla era baldía y que con el matrimonio de su hija se verá agrandada al unirse a la del Novio.

Cuando el Novio y su Madre llegan a la casa de la Novia y su padre, llevando los regalos, se ve la formalidad con que llevan a cabo el ritual. Pero la Novia a solas, sabe que lo único que ella siente es pasión por Leonardo. Por las noches el calor es insoportable para ella y Leonardo cansa a su caballo haciéndolo llegar hasta el llano, donde ella vive, para verla.

LEONARDO
(...)¿Qué iba a hacer yo allí, en aquel secano?

MUJER
Eso dije. Pero el caballo estaba reventando de sudar.

En el segundo acto, la Criada está arreglando a la Novia para su boda y al ver que ella se enoja si le dicen que pronto va a poder abrazar a un hombre y sentir su aliento, la Criada le aclara:

¡Pero, niña! Una boda ¿qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer.

NOVIA
No se debe decir.

CRIADA
Eso es otra cosa. ¡Pero es bien alegre!

NOVIA
O bien amargo.

Durante la celebración, la Novia y Leonardo tratan de no hacerse caso, pero cada uno sabe que dentro de ellos, en su centro, existe una fuerza contra la que han luchado y no han podido vencer. Será esto lo que los empuje a huir juntos, mientras todos los demás (Madre, Padre, Mujer) ya lo presentían. Pero su pasión es como un caballo desbocado. Aunque otros caballos los persiguen.

Cuando el escenario representa un bosque, aparecen la Luna y la Muerte, como entidades sobrenaturales que intervienen en lo natural, fuerzas que controlan el destino de los seres humanos.

Al finalizar la obra, pareciera que queda en el principio: las mujeres solas, llorando por sus muertos.

-Yerma.¹⁹ Esta obra es de 1934. Lorca la llamó "poema trágico" y es la segunda de esta trilogía de "tragedias rurales". El tema central es el de la mujer frustrada, que ya ha aparecido varias veces en los poemas y obras dramáticas del autor, y que continuará en obras posteriores: La casa de Bernarda Alba y Doña Rosita la soltera o el Lenguaje de las flores, aunque en Yerma Lorca se centre en la esterilidad.

Yerma quiere un hijo, pero su esposo no quiere ni puede dárselo. Ella se siente humillada por no concebir después de dos años de matrimonio. Víctor, amigo de la infancia, podría

darle el hijo deseado, pero jamás hay un comentario entre ellos, como no sea que Víctor le diga a Yerma que en casa de ella hace falta un niño; y que Juan, su esposo, ya no debiera ocuparse tanto en el trabajo.

Yerma discute mucho con Juan, que muchas noches no llega a su casa y se queda a dormir con las ovejas. Ella sabe que en la familia de su esposo siempre ha sido difícil que los hombres procreen hijos. Participa entonces en una ceremonia negra para quedar preñada y hay una vieja que le ofrece a su hijo para que se vaya y viva con él. Yerma se niega por cuestiones de honra y vuelve a su casa. Sabe que Juan sólo ama vivir al aire libre en el campo, junto a sus animales, pero a ella no le permite ni asomarse a la puerta. Cuando sale de la casa de la vieja, se encuentra con Juan que ha oído todo y discuten: a él no le importa si no tienen hijos y lo que buscaba en ella era sólo la casa y la mujer. Juan se acerca a Yerma para besarla pero ella grita, lo empuja y lo estrangula, negándose con ello la oportunidad (si es que la había) de convertirse alguna vez en madre.

El teatro lorquiano se ve influenciado por el del Siglo de Oro español de manera más evidente cuando trata temas como el del honor: en este caso, a Yerma le preocupa su honra, que para ella significa virtud y a Juan le importa como imagen pública, pero siempre el honor es un tirano.

De nuevo, en esta obra se habla en términos de Naturaleza. El mismo título lo indica así: Yerma, a la vez que nombre femenino, es el símbolo del abandono, del vacío, de tierra desolada y sin fruto. Y, al igual que la tierra, no tiene un hombre que la haga "producir".

-Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores. Esta obra pertenece a 1935 y es un retrato de la vida provinciana española de 1900.

Es la historia de una mujer que vive esperando el regreso de su novio (que se fue a América) para casarse. El tiempo pasa y el novio se casa con otra. Entonces la vida de doña Rosita se asemeja a la de la "rosa mutabile", que:

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.

Ella intenta no darse cuenta del paso del tiempo, y su familia la trata como a una jovencita, pero su ropa, en cada acto, va tomando un color más pálido, desde el rosa hasta el

blanco; cuando sale a caminar se cansa y escucha que en la calle la llaman solterona; además recibe la visita de quienes ella conoció siendo niños y que ahora ya son jóvenes adultos.

Este personaje es otro de los tipos femeninos lorquianos que está siempre en espera del hombre y se marchita por su ausencia. Ella tuvo a un hombre cerca, el Señor X, un tipo ridículo que provoca el rechazo del Ama, la cual acompaña a Rosita al circo a ver a uno de los titiriteros que, según ella, se parece a su primo (es decir, a su novio, el que se fue). Pero Rosita "no se da cuenta de cómo pasa el tiempo. Tendrá el pelo de plata y todavía estará cosiendo cintas(...) en su camisa de novia".

Rosita no hace caso de los pretendientes, ella espera al novio y no advierte que otro hombre puede interesarle; pero el Ama sí lo nota: "Lo que pasa es que a Rosita le gustó el saltimbanqui(...) Pero ella le achaca todo al otro. A veces me gustaría tirarle un zapato a la cabeza."

El Tío de Rosita muere y, al final, ellas deben dejar la casa. Una solterona las visita, para ver qué se les ofrece antes de marcharse. Comienza a soplar el viento y amenaza con llover. Entonces, las palabras de la Tía de Rosita son un presagio del cercano final de la protagonista: "Como siga este viento no va a quedar una rosa viva". La puerta del invernadero comienza a golpear, para hacer hincapié en la soledad en que quedará el jardín en que vivió Rosita.

TIA
Es la puerta del invernadero. ¿Por qué no la cierras?

AMA
No se puede cerrar por la humedad.

TIA
Estará toda la noche golpeando.

Aparece Rosita, pálida y vestida de blanco, a punto de desmayarse mientras repite: "Y cuando llega la noche/ se comienza a deshojar". 21

-La casa de Bernarda Alba²². Fue terminada el 19 de junio de 1936, dos meses antes de la muerte del poeta. Al parecer, está basada en un hecho real.

En esta obra todos los personajes son femeninos: Bernarda, María Josefa (madre de Bernarda), las hijas: Angustias, Magdalena, Amelia, Martirio, Adela, y Poncia y la Criada.

Los personajes están encerrados dentro de una "habitación blanquísima" con "muros gruesos". Bernarda Alba acaba de enviudar por segunda vez e impone ocho años de luto a sus cinco hijas. Sólo Angustias, de 39 años, podrá casarse en ese periodo. Ella fue la hija única del primer matrimonio de Bernarda y es, también la única heredera. Pepe el Romano (que nunca aparece en la obra) es el novio de Angustias, a quien busca sólo por su dinero, y es amante de Adela, la hija menor de Bernarda, que tiene 20 años. Al ser descubierta esta relación, Bernarda dispara sobre Pepe y, al creerlo muerto, Adela se suicida. En realidad, Pepe alcanzó a huir. Bernarda obliga a todas las mujeres de la casa

(incluyendo a la Criada) a que digan que Adela murió virgen y a que guarden silencio.

Nuevamente, las mujeres van a quedar sin hombre y encerradas, igual que María Josefa, a quien tienen encerrada por su supuesta locura, pero que simboliza la vida interior de las hijas de Bernarda, que siempre suspiran por un hombre y que, por lo mismo, no soportan oír las coces del caballo montando a la yegua de su granja.

-Mariana Pineda²³. Es de 1927. Basada en la historia de una heroína española muerta en 1831 y a quien el pueblo ya contaba entre el santoral con un día de veneración anual, esta obra es la representación del final de la heroína romántica que da su vida por la libertad y por el amor de un hombre.

Mariana Pineda es una viuda joven con dos hijos. Ella se enamora de Pedro Sotomayor, uno de los conspiradores contra el régimen, quien le pide que borde una bandera y mantenga el secreto. Ella lo hace por amor a él, sobre todo. Al ser descubierta la conspiración, los conspiradores huyen, dejándola sola. Fernando, un joven amigo que la ama, le ofrece su amor y le pide que delate a los otros para salvarse, pero ella se niega. Por otro lado, el capitán Pedrosa le ofrece la libertad si ella habla o se le entrega, pero Mariana no acepta. Al final es condenada a morir a garrote vil.

Mariana es ejecutada después de saber que Pedro jamás irá a rescatarla y de decidir tomar como suya la causa por la que él peleaba. Jamás dice los nombres de los conspiradores pues

no quiere la vergüenza o una futura venganza para sus hijos,
y porque además ella afirma:

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

-La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón²⁴.

Es la dramatización de un cuento maravilloso andaluz. Pieza de guiñol presentada en 1923 en una fiesta infantil, con colaboración musical de Manuel de Falla²⁵. La historia es como sigue:

La niña Irene es la hija de un zapatero y vive frente al palacio del príncipe. Sale por la mañana a regar la plantita de albahaca y al mismo tiempo sale el príncipe a tomar el fresco. Cuando él le pregunta cuántas hojitas tiene la mata de albahaca, ella es cortante y le responde: "¿Cuántas estrellitas tiene el cielo?" Entonces el príncipe se pone triste. Consulta con su paje y éste le dice que se disfrace de vendedor de uvas para que pueda hablar con la niña.

Una vez disfrazado, el príncipe anuncia su mercancía diciéndole que cambia uvas por besos. Ella compra dos racimos y le da dos besos.

Al día siguiente, ella sale muy temprano a regar la albahaca y él a tomar el fresco. Se repite la escena anterior, pero cuando ella le responde: "¿Cuántas estrellitas tiene el cielo?", él le dice: "los besos que le diste al uvatero". Entonces ella llora y se va.

A la mañana siguiente, la niña no sale y el príncipe pregunta por ella al zapatero, y éste le dice que la niña está ofendida por lo del uvatero. El príncipe queda "herido, muerto de amor" 26 y enferma de melancolía.

El príncipe llama a los tres sabios del reino para consultarlos, y el Sabio 3º le dice que llegó "un gran Mago, con sombrero de estrellas y que cura el mal de amores". Lo mandan llamar.

El Mago (que en realidad es Irene disfrazada) le recomienda, para curarlo, que se case con Irene. Entonces se quita el disfraz de Mago y el príncipe le propone matrimonio. Ella acepta: "¡Sí, mi príncipe preguntón!". Y cantan juntos.

-Lola la Comedianta. Libreto y guión 27. Tiene sólo un acto. En ambos casos (drama y guión cinematográfico) la historia es la misma, sólo que el libreto deja de ser dialogado al final y toma la forma del guión cinematográfico; es decir, las escenas XII, XIII y XIV ya no tienen forma dramática.

La acción se ubica en una venta andaluza. El Marqués está escribiendo. Entran una señora y un Calesero, que en realidad son Lola y su marido, recién casados. Ella es comedianta y él poeta, pero están disfrazados. Lola decide enamorar al marqués como parte de su actuación, pero ya el marqués se ha enamorado de ella. El pregunta al calesero quién es ella y éste finge ignorarlo, sólo le dice que es "una gran señora". El Marqués le ofrece dinero para que investigue, pero el calesero se niega y se va. El Marqués se entristece. Sabe, por el calesero, que

la dama se irá a las cinco de la mañana.

Aparece Lola disfrazada de gitana. Se ofrece a leerle la mano al marqués. El no quería, pero finalmente acepta. Ella le dice que aunque él fuera todo de plata, ni las mujeres más perdidas lo querrían. El, ofendido, la corre y ella se va gritando.

El calesero, en son de broma, requiebra a la gitana; ella lo rechaza y cuando el calesero se queja delante del Marqués, éste dice: "¡El amor es un infierno!".

El Marqués, siempre pendiente de la hora, al dirigirse a su cuarto se encuentra con Lola, quien le ha quitado su libro de notas. Cuando se lo pide, ella dice que se lo dará antes de irse, a las cinco, a Cádiz. El también va a Cádiz y ella le ofrece asiento en su diligencia. Se despiden. El está feliz.

(A partir de aquí, la historia ya no es dialogada). Detiene al Marqués una solterona cubana que le pide que se bata a duelo por ella, pues ha sido ultrajada. El le da como prenda un anillo y ella le agradece cantando una habanera y se desmaya en sus brazos. El Marqués desespera, pero aparece el calesero que le retira a la cubana y lo deja libre. Cuando ya el Marqués no puede verles, ella se quita la peluca y se ríe.

El calesero pide que le preparen la calesa para irse de inmediato. Ella dice que escribirá una carta al Marqués. El va a vestirse y regresa vestido de caballero; ella lee la carta y ambos ríen. Dan la carta al mozo para que la entregue al Mar-

qués y el calesero la apresura a cambiarse de ropa.

En la última escena sale el Marqués con dos bultos al mismo tiempo que el poeta. Este se molesta. Sale la comedianta y los presenta. Al enterarse de que es su marido, el Marqués ya no quiere viajar con ellos. Rápidamente, Lola y el poeta montan la calesa y se van cantando.

El Marqués recibe la carta, que contiene también el anillo. Lee y se desploma en una silla. Al final, los tres personajes cantan un madrigal.

-Los sueños de mi prima Aurelia²⁸. De esta obra se conserva únicamente el primer acto, incompleto. Entre los personajes aparece el propio Federico de niño. Pertenece a 1936.

La lista de personajes nombra a algunos que no veremos en este fragmento; ya durante la obra aparecen otros como Simón, Cayetano o la Mujer, que no están en esa relación:

PERSONAS

AURELIA	EL BOTICARIO
MERCEDES	EL INGENIERO
ESPERANZA	D. ROMULO ARGOTE DE
OTILIA	DALABARDA
ANTOÑITA ACULA	EL RICO AZUCARERO
DOÑA CLORINDA	CRIADAS
DOÑA EDUVIGIS	PERSONAJE DE "MANCHA
DOÑA MARIA LA REINA	QUE LIMPIA"
ANTONIO	MUCHACHAS CON LUCIERNAGAS
JUAN	EN EL PELO
NIÑO	MUCHACHAS DEL "TANGO
EL MEDICO	DE LOS LUNARES"

La lista, para el fragmento existente, debe quedar así:

AURELIA	SIMEON
DOÑA CLORINDA	CAYETANO
DOÑA EDUVIGIS	MUJER
DOÑA MARIA LA REINA	CRIADA
ANTONIO	GONDOLEROS
NIÑO	TROVADOR

La acción se ubica en un pueblo en el año de 1910. María, Clorinda y Eduvigis están leyendo una novela rosa y la sufren. Comentan sobre la novela, y al entrar Aurelia, participa en la conversación. La criada interrumpe para preguntar qué cenarán. Fuera hay carnaval y ellas hablan de Antonio, un posible novio para Aurelia, pero que a ésta no le atrae mucho. Llegan don Simeón, de quien se burlan y después llega don Cayetano, que corteja a Aurelia y a ella le gusta.

Cayetano es soltero y tiene 60 años, pero a Aurelia le parece de 20. Entra el Niño (Federico) que invita a su prima Aurelia a ver las máscaras de Carnaval y que quiere ser su novio.

Cuando llega Antonio, el niño le pregunta de inmediato cuándo se le va a declarar a su prima. Ambos, Aurelia y Antonio, se apenan. El niño sale a ver las máscaras y ellos quedan solos entre plática y pleito. Entra María hablando de su novela rosa, emocionada por lo que sucede a los personajes, y Antonio, incrédulo, se burla.

Entra a la sala una comparsa de Gondoleros y un Trovador que le canta a Aurelia sin dejar de mirarla. Nadie sabe quién es él, pero la letra de la canción fue escrita por don Cayetano. (A partir de aquí el texto está incompleto). Al final del frag-

mento, Aurelia y el Niño cantan una canción.

A diferencia de otras obras de FGL, en estas tres últimas (La niña que riega..., Lola la Comedianta y Los sueños de...) el amor tiene un final feliz, no hay personajes que sufran por la imposibilidad del amor -exceptuando al Marqués, en Lola...- y, en el caso de Los sueños..., ocurre algo parecido a lo que vemos en La zapatera prodigiosa: ambas son mujeres jóvenes, enamoradas de hombres mayores. Don Cayetano "es un hombre de 60 años bien conservado. Habla con un dejo de melancolía y tiene un corazón lleno de aliento juvenil. Sus maneras son elegantes y en toda su línea hay un dejo viril y donjuanesco templado por la blanca tristeza de sus canas". Y Aurelia dice de él: "A mí me entusiasma. Pero tengo mala suerte. Este hombre tiene veinte años y me subo a gatas por las paredes por él."

II.3 Obras inconclusas.

-**Del amor (teatro de animales)**²⁹. Esta obra es de 1919 y se conservan únicamente once cuartillas.

La acción se realiza en "un sendero lleno de tranquilidad" donde se encuentran platicando una paloma y un cerdo; más tarde se unirá a la conversación un asno.

La paloma es optimista, tiene ganas de vivir y disfruta de la Naturaleza; mientras que el cerdo ya es viejo y siente que el Hombre, por su gula, es su enemigo permanente. La paloma,

en cambio, ama a los artistas y dice que algunos de ellos son sus amigos.

Al igual que en El maleficio de la mariposa, donde Dios es el Gran Cucaracho, en esta obra Dios es "el Gran Cerdo que está en los cielos". El cerdo dice, además, que quien le enseñó a pensar fue "una vieja marrana, filósofa escéptica que vive retirada en el bosque", igual que en la otra obra aparece una curiana nigromántica que es filósofa y habla de Dios.

Tanto el cerdo como la paloma se dirigen a una asamblea de animales para tratar de combatir al hombre; pero el cerdo sólo piensa en destruirlo pues está lleno de odio contra él, y la paloma considera que eso significaría la destrucción de los animales antes de lograr hacerle algo a sus enemigos. A ella sólo le importa la luz del sol. De pronto, se oye un coro de cigarras que dice:

Luz, luz, no nos atormentes más. ¡Oh dioses implacables, líbranos del canto y del fuego del sol! ¡Oh silencio admirable, danos tus mantos de sombra!

En eso llega el asno, que los saluda y pregunta si van también a la asamblea. Afirma que él va por compromiso pues:

ASNO
 (...) lo que es por mí, pueden las cosas continuar como están. Soy sumiso y bueno, comprendo que he nacido para soportar y para sufrir. A pesar de todo, siento por el hombre cierto afecto, aunque muchas veces me moliera a palos, otras veces, en cambio, acarició mi fosca crin. El hombre, además, es mucho más inteligente que nosotros. Por algo Dios le hizo rey de la creación.

(...)

CERDO
Mientes. Ese Dios de los hombres no existe. Lo han inventado ellos.

ASNO
Calla, por favor, y que no oiga tus palabras de odio, Precisamente mi raza tiene la gloria de haberlo servido y alabado. Ese Dios cabalgó sobre una antepasada mía una mañana de primavera, cuando entró en su ciudad. A mi madre le oí contar que la voz de ese Dios era más dulce que el heno verde.

En el camino encuentran a un ruiseñor y lo invitan, pero a él no le interesa ir, lo que quiere es cantar:

RUISEÑOR
Yo desentonaría en una fiesta de odio. Vivo sólo para el amor.

A ninguno le parece bien la actitud de resentimiento del cerdo. Deciden seguir su camino, mientras el ruiseñor se queda cantando a la luz, el viento, el color, y al fondo se vuelve a escuchar el coro de cigarras que pide oscuridad.

-Sombras₃₀. Esta obra es de 1920. Existe la versión íntegra publicada en francés, pero la versión parcial es la que se tiene en español y es la que paso a reseñar. Es un diálogo entre seis Sombras y la Sombra de Sócrates. Al elevarse éstas y amanecer, aparecen un Jardinero y su Hijo.

La conversación entre las Sombras gira alrededor de lo que han sido en sus otras vidas y el miedo que sienten porque no saben en qué se van a transformar después. Algunos de ellos aún dudan de la existencia de Dios porque no lo han visto. Esta

actitud refleja el pensamiento de Lorca en sus años de juventud (ver Cap. I). Finalmente no les importa la existencia de Dios, lo que ellos quieren es tomar té, y no mojarse ni con el rocío, porque padecen de reuma. Aparece una Sombra Vieja diciendo que nunca darán con el reino de Dios:

SOMBRA VIEJA

(...) ¡pero nunca lo encontramos! ¡Y ya hemos recorrido muchas veces el mismo camino!

(...)

SOMBRA 4 (A voces.)

(...) Acaba de descender de los otros espacios un mensajero diciendo que ha encontrado a Cristo en un rincón apartado de la inmensidad y le ha dicho formalmente que él no sabe qué camino conduce al reino de (su) padre. Que él no conoce a su padre más que de nombre y nos ruega con insistencia que, si acaso nosotros damos con el camino que lleva al Todopoderoso, le mandemos inmediatamente recado.

Se oye un ruido que corresponde a un alma que acaba de reencarnar: era el alma de un ministro español que cantaba malagueñas y cayó en Andalucía; de esa encarnación nacerá un niño que será poeta. Dice Sombra 1: "Será un poeta insufrible".

En el Cuadro II aparece la Sombra de Sócrates y la Sombra 6 que es "su antigua fe". Sombra de Sócrates se queja de que se ha transformado "sucesivamente en gato, en rana, en flor, en sombra y volveré a ser otra vez el hombre.(...) Y lo más terrible es que se recuerda todo"

Llega el momento de elevarse mientras la Sombra 2 dice unos versos de Núñez de Arce: "Viviré ni envidioso ni envidiado/ en la quietud que el cielo me conceda". Dice la acotación:

(Todas las sombras se elevan con aire de aburrimiento. Empieza a amanecer y los árboles se estremecen de frío y de rosicler... Lentamente va saliendo el sol. Llegan el Jardinero y su Hijo con azadas.)

Ambos sienten un olor a azufre y, como no conocen la causa, "se persignan y se ponen a cavar en el jardín".

-Diego Corrientes₃₁. Es de 1926. Se conoce únicamente la lista de personajes y un corto fragmento narrativo que bosqueja la obra. Lo reproduzco a continuación:

DIEGO CORRIENTES. TOPICO ANDALUZ EN TRES ACTOS.
PERSONAJES

DIEGO CORRIENTES	EL ALCALDE DE ESTEPA
LOS NIÑOS DE SU CUADRILLA	MARIA DE CORDOBA
LA MUERTE	SU AYA
LA GUARDIA CIVIL	BAILARINES, SOMBRAS
EL CAPITAN GOMEZ	Y SENTIO

Ha de responder al sentimiento de un Don Juan ideal, casto. Un Don Juan que no conoció mujeres y las sueña de otra manera que son. Ha de entrar a formar parte de la tragedia el elemento sobrenatural andaluz.

Quiere ser el rey. Tiene la nostalgia infinita de ser rey y nace de oscuro origen. Ama la justicia, nota que él tampoco es justo, y pregunta: "¿Qué es justicia?" Acaba viendo a la muerte mezclada íntimamente con la vida y a sentirse mitad vivo, mitad muerto.

Hay una escena en que lo persiguen las sombras. Le avisan su muerte. Es melancólico y frío.

-Ampliación fotográfica. Drama₃₂. De 1926. También se conoce un apunte:

Una muchacha, hija de una portera, tiene un novio aprendiz de sastre. Llega un momento en que ella se siente embarazada y se va (de) la casa a dar a luz en otro sitio. Da a luz y envía al niño al asilo. Ella vuelve y sigue con el novio. Nadie se ha entera-

do. El novio se enamora de la hermana de la novia y ella del hermano del novio. Va girando la cuestión. La madre sufre viendo cómo cambian sus hijas. El niño crece en el asilo. Un día huye a su casa. Es el día de la boda. Llega a su casa, encuentra a sus padres separados y casándose otra vez. Pregunta cuál es su padre, y la abuela le dice que están en América y le enseña una ampliación fotográfica de unos amigos. "Estos son tus tíos", le dicen por los que van a casarse. "Y (El niño se queda mirándolos.) ¿Y yo?"

-**Drama fotográfico**³³. También es de 1926 y ocurre lo mismo que con las dos obras anteriores. Reproduzco lo que se conserva:

PERSONAJES	
LA NOVIA	EL HERMANO DE AMERICA
EL NOVIO	EL NIÑO MUERTO
EL SARGENTO	LA MADRE

Los personajes son ampliaciones fotográficas y están fijos en un momento del cual no pueden salir. Tienen grandes bigotes y adoptan posturas de pose fotográfica. El sentimiento de los personajes es puramente exterior, lo que se ve y nada más. El drama oscuro y sorrido corre delante del objetivo de las gentes. La escena ha de estar impregnada de ese terrible silencio de las fotos de muertos y ese gris difuminado de los fondos.

-**Rosa mudable**³⁴. Es de 1927 o 1928. La lista de personajes no corresponde a los que figuran en el fragmento. Éste tiene el estilo de los Diálogos lorquianos.

Habla de un niño perdido en la nieve a quien un hombre quiere salir a buscar, pero se lo impiden una mujer llamada Elena y otro hombre. El primer hombre llora y llama a Margarita, quien tampoco le permite salir. El fragmento finaliza con la voz del Hombre llamando a Elena y a Margarita, y una Voz que repite sus palabras.

-Posada³⁵. Se conservan las escenas 1, 2 y 3. El diálogo transcurre entre "paredes blancas. Aire alegre".

Justina y su amiga hablan de un hombre a quien la primera de ellas vio desnudo. Entra Enrique y la Amiga se va. Justina conversa con Enrique a quien le divierte el modo de hablar de ella. Justina tiene 16 años. Ella se acerca tanto a él, que provoca que él la tome por la cintura, entonces Justina le dice: "¡Tienes mucha fuerza en los brazos!". Con esto tenemos nuevamente un tipo femenino netamente lorquiano: la mujer joven entre ingenua y sensual, que siente la fuerza masculina.

Al oír que su madre la llama, Justina se va corriendo. En la segunda escena, aparece la Molinera, y mientras Enrique escribe, ella le cobra a Justina el dinero que le debe. Enrique ve que la molinera ataca a Justina y la defiende y paga la deuda. La molinera se va y Justina queda abrazada a Enrique, de quien se niega a soltarse. Dice que ya es hora de que la abraza un hombre y le cuenta que acaba de ver al caballo: "Corría y levantaba las patas delanteras". Reiterando con esta imagen el uso que Lorca hacía del caballo como símbolo de la pasión.

Después que Enrique saldó la deuda, Justina dice amarlo y le pide que la llame "(...)Justina. Llámame perrita, violín caliente, hoja seca, periódico arrugado por tus dedos." Enrique por fin la abraza y le dice:

Esta mañana no sabía tu nombre. Han bastado unas horas para que lo vea escrito con yeso frío por dentro de mi cabeza. Me punza tu nombre detrás de la frente, Justina, tu nombre escrito con diente-cillos de pez.

-**Dragón**₃₆. De esta obra no conozco la fecha₃₇. Consta únicamente del prólogo dicho por el Director y termina en el instante en que el telón se descorre y deja ver una playa.

Puede ser que esta obra estuviera emparentada con el "teatro imposible" visto anteriormente, pues, por lo que dice el Director, hay un intento de romper moldes dramáticos y acercar al público a la realidad:

Vienen ustedes al teatro como van por la vida, procurando no romper las sutilísimas paredes de la realidad de cada día. (...) sin atreveros a sacar la mano al aire prodigioso y libre de la realidad verdadera. Pero yo, como director de escena, no estoy en este caso.

-**La destrucción de Sodoma**₃₈. Pertenece al periodo 1933-35. Se llegó a escribir el primer acto, del que se conserva un fragmento. Esta obra debía formar parte de las tragedias a las que pertenecen La casa de Bernarda Alba y El drama de las hijas de Loth .

Es una "calle de Sodoma. Columnas y grandes toldos de púrpura. En un lado una fuente de mármol que es al mismo tiempo abrevadero". Cuatro mujeres conversan acerca de otra a la que sus padres trajeron desde una aldea lejana y la dejaron en ese lugar. Los hombres se han ido a emborrachar hace cuatro días, y la mujer, enamorada de su marido, llora.

-**La bola negra**₃₉. De 1935, se llamaría después La bola oscura. Se trata de un "drama de costumbres actuales", con una enor-

me lista de personajes. En el fragmento conversan Carlos y su Hermana, que pertenecen a una "familia burguesa". Dice la acotación: "Dan las tres de la tarde en un reloj. Es primavera." La hermana es muy activa, le gusta el campo y quisiera trepar y correr, pero no lo hace por su condición de mujer, ante la cual no se rebela. Carlos, por otro lado, es pasivo y prefiere no hacer nada."

-**Casa de maternidad**⁴⁰. Parece que es de la misma época de Comedia sin título. Sólo se conserva la lista de personajes.

-**Cristo (Poema dramático) y Cristo (Tragedia religiosa)**⁴¹. Son dos manuscritos incompletos de la misma obra. Pertenecen aproximadamente a 1918, época que corresponde a la etapa de identificación crística del autor.

-**La romería de los cornudos**⁴². Es un ballet en un acto. El argumento es de FGL y de Cipriano Rivas Cherif. Los personajes son: Sierra, Chivato, el Sacristán, la Ventera y el Tío Buenvino. Es de 1930 y se conserva parte de la música.

El argumento relata lo ocurrido en las festividades anuales en que las mujeres van por ferias a ver al Cristo de Mo-clín para que las vuelva fértiles. Es un claro antecedente de la romería de Yerma.

II.4 Obras mencionadas como "en preparación" por el autor.

La lista es de 1936 y aparece al inicio del presente capítulo. Esta formada por títulos que, en medio de entrevistas y declaraciones, menciona FGL alguna vez al hablar de sus proyectos teatrales.

II.5 Guión cinematográfico.

-Viaje a la luna⁴³. De 1930, fue elaborado durante la estancia de FGL en Nueva York.

Fue durante su estancia en esa ciudad, que él se aficionó al cine sonoro como señala en una carta a sus padres escrita el 22 o 23 de octubre de 1929: "me he aficionado al cine hablado, del que soy ferviente partidario, porque se pueden conseguir maravillas. A mi me encantaría hacer cine hablado y voy a probar a ver qué pasa".⁴⁴

Los temas centrales de este guión son los tabúes sexuales, la frustración y la muerte.

Consta de 71 secuencias, con escenas crudas, en las que los personajes vomitan, mientras una mujer apalea a un niño y los cuerpos muestran su interior de venas y músculos. Un arlequín muere y después abraza a una mujer desnuda en un ascensor, al tiempo que ella se convierte en una guitarra.

En base a lo anterior, el orden cronológico que guardan las obras quedaría de la siguiente forma a pesar de que algunas fechas difieren dependiendo del estudioso que las proporciona:

<u>OBRAS</u>	<u>O.C.</u>	<u>J.L.CANO.</u>	<u>M.G-P.</u>	<u>E.M.</u>
<u>Escena del teniente coronel...</u>	1926-28		1925	
<u>Diálogo del Amargo</u>	1926-28		1925	
<u>El paseo de Buster Keaton</u>	1926-28		1925	
<u>La doncella, el marinero y...</u>	1926-28		1925	
<u>Quimera</u>	1926-28		1925-26	
<u>Diálogo mudo de los cartujos</u>	1925-26		1925-26	
<u>Diálogo de los dos caracoles</u>	1925-26		1926	
<u>Diálogo con Luis Buñuel</u>	1926-28		1925-26	
<u>Traquicomedia de Don Cristóbal...</u>	1922			
<u>Retablillo de don Cristóbal</u>		1931		
<u>La zapatera prodigiosa (2 vers.)</u>	1930y 33	1926(1ª)		1930
<u>Amor de don Perlimplín...</u>	1924-29	1929	1928	
<u>El público</u>	1930	1930-31	1930	
<u>Así que pasen cinco años</u>	1931	1931	1931	
<u>Comedia sin título</u>			1935-36	
<u>Bodas de sangre</u>		1932		1933
<u>Yerma</u>		1934		1934
<u>Doña Rosita la soltera</u>	1936	1935	1925	1935
<u>La casa de Bernarda ALba</u>		1936	1936	
<u>Mariana Pineda</u>	1925	1924	1927	1923-24
<u>El maleficio de la mariposa</u>	1919-20	1919	1919-20	1920
<u>La niña que riega la albahaca...</u>	1923	1923		
<u>Lola la comedianta</u>	1923			
<u>Los sueños de mi prima Aurelia</u>	1936		1935-36	
<u>Del amor (teatro de animales)</u>			1919	
<u>Sombras</u>			1920	1920
<u>Diego Corrientes</u>			1926	
<u>Amplilación fotográfica</u>			1926	
<u>Drama fotográfico</u>			1926	
<u>Rosa mudable</u>			1927-28	
<u>Posada</u>			1928	
<u>Dragón</u>			1925	
<u>La destrucción de Sodoma</u>			1933-35	
<u>La bola negra o La piedra oscura</u>			1935	
<u>Casa de maternidad</u>			1935-36	
<u>Cristo (Poema y Tragedia)</u>			1920	1917-18
<u>La romería de los cornudos</u>			1930(?)	
Otras obras no analizadas, pero mencionadas en alguna ocasión por Lorca:				
<u>Pierrot, poema raro (o íntimo)</u>			1918	
<u>El primitivo auto sacramental</u>			1918	
<u>Diálogo del loco y la loca</u>			1925	
<u>Diálogo de la danza</u>			1925	
<u>Elenita. Romance</u>			1920	
<u>La viudita que se quería casar</u>			1920	

<u>OBRAS</u>	<u>O.C.</u>	<u>J.L.CANO</u>	<u>M.G.-P.</u>	<u>E.M.</u>
<u>Diálogo sin título</u>			1920	
<u>Teatro de almas</u>			1920	
<u>Comedieta ideal</u>			1920	
<u>Señora M (Poema)</u>			1920	
<u>Los sueños</u>			1920	

II.6 Relación entre la poesía y el teatro de Lorca.

Su labor como dramaturgo es paralela a su labor como poeta. Los paralelismos entre una y otra son más claros si tomamos en cuenta las cuatro etapas que conforman su desenvolvimiento como escritor. Veamos el siguiente cuadro resumen:

<u>ETAPAS</u>	<u>CARACTERISTICAS</u>	<u>OBRA POETICA</u>	<u>O.DRAMATICA</u>
1ª 1918-24	El poeta como médium de la Naturaleza. Identificación crística. La captación de la realidad a través de los sentidos, teñida por el sentimiento. El Cante Jondo como expresión pura y exacta del misterio máximo del amor y del dolor. 45	<u>Libro de poemas</u> <u>Impresiones y...</u> <u>Poema del Cante..</u>	<u>El maleficio...</u> <u>Tragicomedia...</u> <u>La niña que...</u> <u>Lola la comed.</u>
2ª 1924-28	Necesidad de mezclar sensaciones y salir hacia un poema lírico extenso, no fragmentario, de composición más compleja y estudiada, sin perder intensidad. 45	<u>Romancero gitano</u>	<u>Amor de don...</u> <u>Textos breves</u> <u>(Diálogos)</u> <u>M. Pineda</u>
3ª 1928-30	Vuelta a la inspiración. El <u>no</u> a la poesía lógica de Góngora. Viaje a N.Y. Mayor lirismo en lo dramático, pero frío y preciso. 46	<u>Poeta en N.Y.</u>	<u>La zapatera...</u> <u>El público</u>
4ª 1931-36	Predomina el temperamento dramático sobre el lírico. Modo de creación fundado en la realidad misma; contra el arte abstracto. 47	<u>Seis poemas</u> <u>galegos</u> <u>Llanto por ig-</u> <u>nacio ...</u> <u>Diván del Tam.</u>	<u>La zapatera....</u> <u>Comedia sin título</u> <u>Yerma</u> <u>Doña Rosita la...</u> <u>La casa de B.Alba</u>

NOTAS

1. O.C., Tomo I, pp.225-229.
2. Ibid., pp.233-241.
3. Op.cit., Tomo II, pp.277-280.
4. Ibid., p.281-287.
5. J.L.Cano, Op.cit., p.74 y E. Martín, Op.cit., pp.109-121.
6. O.C., Tomo II, pp. 289-295.
7. J.L.Cano, Op.cit., p.15.
8. O.C., Tomo II, pp.299-300.
9. Ibid., pp.301-302.
10. Ibid., pp. 303-304.
11. Ibid., pp.307-372 (1ª versión); pp. 375-456 (2ª versión).
12. Ibid., pp.599-672.
13. Miguel García-Posada, Teatro, 3. Cine, música. Akal, 1992, p.18.
14. Sólo existen seis cuadros y uno sin enumerar entre los cuadros 5 y 6.
15. O.C., Tomo II, pp.636-637.
16. Ibid., pp.499-596.
17. Ibid., pp. 1069-1096.
18. Ibid., pp.701-799.
19. Ibid., pp. 803-880. La trilogía incluye La destrucción de Sodoma.
20. Ibid., pp. 883-970.
21. Los subrayados son míos.
22. O.C., Tomo II, pp.973-1066.
23. Ibid., pp. 165-273.
24. Ibid., pp.61-70.
25. J.L.Cano, Op.cit., pp. 56-57.
26. Frase que después usará don Perlimplín para anunciar su fatal destino.
27. O.C., Tomo II, pp.73-102.
28. Ibid., pp.1099-1133.
29. M.G-Posada, Teatro, 2, pp.446-453.
30. Ibid., pp. 454-463.
31. -----, Teatro, 3, p.453.
32. Ibid., p.454.
33. Ibid., p.455.
34. Ibid., pp. 456-459.
35. Ibid., pp. 460-468.
36. Ibid., pp.469-471.
37. Es de 1925, según Miguel García-Posada.
38. M.G.-Posada, Teatro, 3, pp.472-473.
39. Ibid., pp.474-476.
40. Ibid., p.477.
41. E. Martín, Op.cit., pp.200-226. Presenta el texto con comentarios.
42. M.G-Posada, Teatro, 3, pp.479-481.
43. O.C., Tomo II, pp.1139-1148.
44. -----, Tomo III, pp.855-856.
45. Esta etapa estará bajo la influencia de la poesía de Góngora. Ver el texto de la conferencia "La imagen poética de don Luis de Góngora", pronunciada por FGL en el Ateneo de Granada en 1926 con

motivo del 3er. centenario del poeta. Esta conferencia constituye, esencialmente, una definición de la poética lorquiana en esos momentos. V. O.C., Tomo III, pp.223-247.

46. En una entrevista realizada en 1928, Lorca declara: "Vuelta a la inspiración, puro instinto, razón única del poeta. La poesía lógica me es insoportable. Ya está bien la lección de Góngora. Apasionado instintivamente, por ahora." Ver O.C., Tomo III, p.499.
47. Lorca vuelca su interés en el teatro pues es el vehículo de comunicación más eficaz. En una entrevista de 1936 declara: "La poesía es algo que anda por las calles. Que se mueve, que pasa a nuestro lado. (...)Por eso yo no concibo la poesía como abstracción, sino como cosa real existente, que ha pasado junto a mí. Todas las personas de mis poemas han sido. (...)". Ver O.C., Tomo III, p.671.

III. LA BARRACA.

El interés de FGL por la representación teatral lo llevó a crear, con el apoyo del ministro de Educación, Fernando de los Ríos, el grupo universitario de teatro "La Barraca", el cual funda junto con Eduardo Ugarte en 1932 como resultado de un proyecto que ya venía manejando desde noviembre del año anterior.¹

La Barraca para mí es toda mi obra, la obra que me interesa, que me ilusiona más todavía que mi obra literaria, (...)²

No existe mucha documentación al respecto, pero se conocen algunas declaraciones del poeta acerca de este proyecto, el estado del teatro y del público españoles, la función social del primero y opiniones sobre la dirección escénica y el arte, independientes a su "Teoría y juego del duende" de la que se habló en un capítulo anterior. Se cuenta, además, con algunas cronologías confiables (entre otras, las de José Luis Vila-San Juan, José Luis Cano, Arturo del Hoyo y Marie Laffranque) que nos dan señales del recorrido de este grupo teatral por el territorio español.

Según la cronología de Marie Laffranque, el primer testimonio de La Barraca es una entrevista que FGL concede a Mildred Adams en febrero de 1932.³ En ella se habla de la finalidad y organización de esta compañía, cuyo proyecto de creación sería aprobado en marzo de ese mismo año por el Ministerio de Instrucción Pública.

Lorca inicia con el comentario de que La Barraca en realidad son:

(...)two barracas, one permanent, in Madrid, placed preferably in a public park, where plays will be presented while the students are at work in the winter time; the other, the wandering barraca, the caravan theatre, will go on wheels through the outskirts of Madrid and into La Mancha on week-ends and holidays. And in the summer we will tour Spain.⁴

Los integrantes de La Barraca eran estudiantes universitarios dirigidos por Lorca, quien a su vez era "dirigido"⁵ por Eduardo Ugarte, y ninguno recibía sueldo, ni créditos. Su labor era totalmente colectiva y no había programas de mano.

Non si conosco affatto; sono anonimi. Il pubblico non viene a vedere gli attori; viene a vedere i (sic) personaggi del dramma.⁶

Su finalidad primordial era montar y representar las obras del teatro clásico español. De acuerdo con las cronologías mencionadas al inicio de este capítulo, las representaciones se llevaron a cabo en la siguiente forma:

<u>FECHA</u>	<u>LUGAR(ES)</u>	<u>OBRA(S)</u>
10/07/32	Burgo de Osma	<u>Los dos habladores</u> <u>La cueva de Salamanca</u> <u>La guarda cuidadosa</u>
15/07/32 Jul.-Ago./32	San Juan del Duero, Almazán Galicia, Asturias, Santander, La Coruña, Santiago de Comp., Pontevedra, Villagarela, Ribadeo, Grado, Avilés, Oviedo, Cangas de Onís, Santander, Santillana del Mar, Fontán.	<u>La vida es sueño</u>
7-8/10/32	Granada	<u>La vida es sueño</u> entremeses
25-28 oct. 1/nov./32	Madrid	<u>La vida es sueño</u>

19/12/32	Madrid	entremeses <u>La vida es sueño</u> , Acto II
29/12/32	Alicante	<u>La vida es sueño</u>
jul.-ago./33	Madrid	<u>La tierra de Alvar González</u> (de Machado)
13-20/08/33	Santander	<u>La vida es sueño</u> <u>Fuenteovejuna</u> <u>La tierra de Alvar González</u> entremeses
mayo/34	Se anula la representación de La Barraca por exceso de público que se manifiesta ante la falta de asientos disponibles.	
13/08/34	Santander	<u>Egloga de Plácida y Victoriano</u> <u>Retablo de las Maravillas</u>
15/08/34	(posiblemente en Santander)	<u>El burlador de Sevilla</u>
18-28/ago./35	Santander	<u>El caballero de Olmedo</u> <u>Fuenteovejuna</u> <u>Almenas de toro</u> entremeses
8/12/35	Madrid	<u>El caballero de Olmedo</u> (dirigida por Modesto Higuera a iniciativa de FGL)

Después de la muerte del poeta (19 de agosto de 1936) La Barraca continuó trabajando a pesar de los acontecimientos políticos de España y el nuevo régimen, pues formaba parte del Ministerio de Educación.

La Barraca fue inicialmente un proyecto de teatro de universitarios para universitarios, no creado para visitar pueblos y ciudades dando a conocer el teatro clásico español. Eso era trabajo de las misiones pedagógicas de Alejandro Casona. Así lo hace

saber FGL en una entrevista (sin fecha) a pesar de que La Barraca ya era una compañía itinerante:

Si lo hacemos, es espontáneamente. La Barraca fue creada exclusivamente para Madrid, para la Universidad y los estudiantes de Madrid.⁷

Nuestro primer propósito era desenvolvemos solo en ambientes universitarios. Después hemos ido al campo y hemos encontrado allí tanta cordialidad y comprensión -quizá más- que en las capitales.⁸

Los estudiantes que integraban esta compañía eran principalmente de la Facultad de Filosofía y Letras aunque los había también de Arquitectura¹⁰, que colaboraban en la escenografía y el ensamblaje de las barracas.

(...)cada cual arrima el hombro según sus aptitudes. Si uno hace de protagonista, otro se encarga de distribuir los bastidores, otro se convierte en un organizador de los efectos luminosos, y el que parece que no sirve para nada está, sin embargo, haciendo a maravilla el oficio de conductor de camiones.¹¹

Pero no se piense que en este proyecto participaba todo el que quisiera. No. Existía una serie de pruebas que los aspirantes debían aprobar para pertenecer a la compañía, además de la disciplina y el respeto por los directores, Ugarte y García Lorca.¹² De los 30 integrantes, siete eran mujeres y a todos se les probaba por igual.¹³

Primero llamamos a todos los que sientan vocación por el arte a una primera prueba en la que hacemos leer un trozo de prosa o un trozo de versos. (...) pasan, los que quedan, a una segunda prueba, en la que les hacemos recitar, ya de memoria, la poesía o la prosa que ellos elijan. Después de esta segunda eliminación (...)cada cual representa, en una obra, el personaje que prefiere. Luego los hacemos representar, a cada uno, todos los tipos de una pieza. Y recién después de esto quedan definitivamente seleccionados e inscritos en el fichero de nuestro teatro.¹⁴

Y este fichero era realmente curioso. Se tenían catalogados más de 100 intérpretes, según su tipo, para llamarlos cuando se necesitara un personaje de esas condiciones, y para esto, junto al nombre del actor aparecían palabras como "galán", "seductor", "mujer peligrosa", "novia tierna", "hombre infeliz", "traidor", "canalla", "monstruo".¹⁵

Las representaciones de La Barraca se caracterizaban por su profesionalismo y la cordialidad entre los integrantes; algunas de ellas fueron presenciadas con mucho entusiasmo por Unamuno, Jean Prévost y Dámaso Alonso (que pensó en montar un teatro como La Barraca en Barcelona)¹⁶ y universitarios de diversos países congregados en la Universidad Internacional de Santander. Tanto entusiasmo causaron las funciones, que incluso se pensó en llevar a La Barraca a París, Italia, Londres y América.¹⁷

Es admirable con qué aplicación, qué inteligencia y qué unidad trabajan estos estudiantes. Difícilmente una compañía de profesionales pudiera llegar a los resultados que ellos alcanzan.(...) No van a ganar un sueldo, sino a hacer arte.¹⁸

Y así fue. Al fundarse la compañía contaban con un subsidio estatal de 300,000 pesetas. "The expenses will be limited to materials demanded by the productions, (...)"¹⁹ Además contaban con cuatro camiones para el transporte de decorados, escenario desmontable, aparato eléctrico y un autobús para el personal de la compañía; con dos tiendas, una para hombres y otra para mujeres, y sus uniformes: un "mono", como el de los

proletarios, azul y de tela ordinaria y con un emblema a la altura del pecho con el anagrama de la República. Al parecer, ya en 1935, estos recursos fueron disminuyendo llegando a contar con sólo un camión para las cosas, un autobús para los integrantes y una subvención menor de la anunciada.

--Abbiamo vissuto, in principio, di una sovvenzione del governo, centomila "pesetas" all'anno, per trenta persone più le scene, gli attrezzi, i costumi, e la benzina per il viaggi. Poi un bel giorno la sovvenzione è stata ridotta a cinquantamila "pesetas". Adesso, il nuovo governo ce l'ha sorpresa...

--E voi chè farete?

--Continueremo a recitare. Qualcuno pagherà.²⁰

También en 1935, en otra entrevista, Lorca declaró:

--Pero corren malos tiempos para "La Barraca" ¿no es así?

--Eso parece. Y, sin embargo, (...) "La Barraca", pese a que la supriman las convenciones no morirá, porque yo me propongo que no muera. Vivimos horas, mejor dicho, vive ahora de los restos, porque, como es sabido, yo hago esto, como Ugarte, con absoluto desinterés; pero aunque le falte el más simple recurso, seguirá viviendo. Cuando ya no tengamos trajes ni decorados, representaremos con nuestros monos el teatro clásico. Y si no nos dejan levantar el tablillo, representaremos en plena calle, en las plazuelas de los pueblos, donde sea... Y si tampoco nos dejasen así, representaremos en cuevas y haremos teatro oculto.²¹

La voluntad de Lorca y los de la compañía era muy fuerte. Salían a recorrer España (durante el verano principalmente) con la intención de llegar a públicos iletrados²² a los que Lorca prefería, pues según él, son las personas del pueblo las que saben lo que es el verdadero teatro. Puesto que su propósito era educativo, su primera labor consistía en ver qué tipo de montaje (siempre de una obra del Siglo de Oro) prefería la audiencia.

For instance, we want to put on the famous El mágico prodigioso in two ways, on two succeeding nights - the first old-fashioned, realistic, the second simplified, stylized, as new as the latest experiment and as old as the most ancient technique of stage setting and gesture. We will watch to see which the audience prefers.

23

Después ajustarían precios para la audiencia, cobrando a la gente rica de un pueblo y representando gratuitamente para la gente trabajadora que asistiera:

(...)el público de los pueblos muestra siempre un respeto, una curiosidad y un deseo de comprender como los espectadores de las grandes ciudades no suelen presentar siempre.

24

Esta convicción mantenía el proyecto.

El teatro debía volver al pueblo porque éste "sabe lo que es el teatro...Ha nacido de él...La clase media y la burguesía han matado al teatro y ni siquiera van a él, después de haberlo pervertido(...)"²⁵. Y va más adelante en sus afirmaciones, donde se ve la orientación de Lorca al respecto:

Hay un solo público que hemos podido comprobar que no nos es adicto: el intermedio, la burguesía, frívola y materializada. Nuestro público, los verdaderos captadores del arte teatral, están en los dos extremos: las clases cultas, universitarias o de formación intelectual o artística espontánea, y el pueblo más pobre y más rudo, incontaminado, virgen (...)

26

Claro que le gusta al público. Al público que también me gusta a mí: obreros, gente sencilla de los pueblos, hasta los más chicos, y estudiantes y gentes que trabajan y estudian. A los señoritos y elegantes, sin nada dentro, a esos no les gusta mucho, ni nos importa a nosotros. Van a vernos y salen luego comentando: "Pues no trabajan mal." ni se enteran. Ni saben lo que es el gran teatro español.(...) Donde más me gusta trabajar es en los pueblos. De pronto ver a un aldeano que se queda admirado ante un romance de Lope, y no puede contenerse y exclama: "¡Qué bien se expresa!"

27

Yo arrancarí­a de los teatros las plateas y los palcos traería abajo el gallinero. En el teatro hay que dar entrada al público de alpargatas. (...)El público con camisa de esparto, frente a Hamlet, frente a las obras de Esquilo, frente a todo lo grande. 28

Puesto que sólo se sabe por referencias cómo fueron las representaciones de La Barraca, no puede decirse que crearan un estilo de actuación o de dirección, sin embargo sí podemos conocer cuál era el pensamiento de FGL en su función de director gracias a sus declaraciones en entrevistas y a sus alocuciones al público antes de la representación.

Poseedor de una desarrollada personalidad creadora, ya desde niño gustaba de organizar representaciones. Sus opiniones de cómo debiera ser el teatro eran dadas con extrema humildad, pero con el firme convencimiento de que la contemplación de un teatro que no es arte llega a vulgarizar a todo un pueblo.

(...)El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país, y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado donde las pezuñas sustituyeran a las alas, puede achabacaná­r y adormecer a una nación entera. 29

Considera, además, como imprescindible para lograr el verdadero teatro (aquel donde "el público va con emoción (...) donde aprende, donde encuentra autoridad"³⁰) la existencia de un director de escena que sepa su trabajo.

Así pues, para lograr autoridad en el teatro no hay sólo que montar obras buenas, sino montarlas con un imprescindible director de escena. Esto lo deben ir

sabiendo todas las compañías. Hacen falta directores de escena autorizados y documentados que transformen las obras y las interpreten con un estilo. Y yo no digo que se pongan siempre obras maestras, porque no puede ser, pero sí afirmo que con director y entusiasmo en los intérpretes por él disciplinados, de una obra mala se sacan virtudes y efectos de obra buena.

No quiero decirlo esto como dómine ni con frase de persona suficiente. Creo que estoy entre entusiastas del teatro, y esto lo digo con toda modestia, sin poner cátedra, y me nace directamente del corazón.

31

La actitud global de FGL (y de la Generación del 27, de la cual es uno de los máximos representantes) ante el teatro "clásico" y el "popular" es el considerar a ambos como uno solo, pues el poeta culto no debía perder contacto con lo popular. Esta actitud es la misma de los autores del Siglo de Oro.

Lorca deseaba, pues, que su teatro se mantuviera dentro de lo popular, pero sin dejar de ser arte y de llevar el signo de lo culto y de lo elevado al público inculto, pero sensible.

-¿Cómo procuras que sea tu teatro?

-Popular. Siempre popular. Con la aristocracia de la sangre, del espíritu y del estilo, pero adobado, siempre adobado y siempre nutrido de savia popular. Por eso, si sigo trabajando, yo espero influir en el teatro europeo.

32

Son interesantes las siguientes declaraciones del autor, que reúnen y sintetizan su postura como integrante de la mencionada generación y como autor y poeta dramático, además de director de escena con fines pedagógicos:

- cuando reconoce que se vio obligado a pactar con el teatro comercial:

Yo en el teatro he seguido una trayectoria definida.

Mis primeras comedias son irrerepresentables (...) En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas.

33

-sobre la poesía en el teatro:

El teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Y ha sido mejor el teatro en tanto era más grande el poeta. No es -claro- el poeta lírico, sino el poeta dramático. La poesía en España es un fenómeno de siempre en ese aspecto. La gente está acostumbrada al teatro poético en verso (...) (Pero) El verso no quiere decir poesía en el teatro.

34

-acerca del "nuevo teatro":

Creo que no hay, en realidad, ni teatro viejo ni teatro nuevo, sino teatro bueno y teatro malo. En lo concerniente a la forma, a forma nueva, es el director quien puede conseguir esa novedad, si tiene habilidad interpretativa (...) Es preciso que apasione, como el clásico -receptor del latido de toda una época-

35

Los valores viejos están cansados y los pocos nuevos casi dormidos todavía. El teatro actual de España es indudablemente pobre y sin virtud poética de ninguna clase.

36

- ecuación teatro=arte:

Desde el teatro más pobre de vodevil, hasta el teatro donde se anima la tragedia hay que repetir hasta la saciedad la palabra arte. Porque es triste que el único sitio donde se dice arte con sarcasmo y burla sea en los pasillos de los teatros. "Sí pero eso es arte; a eso no va el público", se oye decir todos los días y yo digo : ¡¡Va!! El público va con emoción a los espectáculos que considera superiores a él, a los espectáculos donde aprende, donde encuentra autoridad.

37

El teatro ha perdido su autoridad porque día tras día se ha producido un gran desequilibrio entre arte y negocio. El teatro necesita dinero, y es justo y fundamental para su vida que sea motivo de lucro; pero hasta la mitad, nada más. La otra mitad es depuración, belleza, cuidado, sacrificio para un fin superior de emoción y cultura.

38

NOTAS

1. J.L.Cano, Op.cit., pp. 113, 114 y 176.
2. O.C., T.III, p.594.
3. Ibid., p.506.
4. "(...)dos barracan, una permanente, en Madrid, instalada preferentemente en un parque público, donde las obras serán representadas mientras los estudiantes trabajan en el invierno; la otra, la barraca itinerante, la caravana teatral, irá sobre ruedas a través de las afueras de Madrid y en el interior de La Mancha en fines de semana y feriados. Y en el verano recorreremos España". (Traducción mía).
5. O.C., Tomo IIII, p.529.
6. Ibid., p.640. "No se conocen en absoluto; son anónimos. El público no viene a ver a los actores; viene a ver al personaje del drama". (Traducción mía).
7. Ibid., p.529.
8. Ibid., p.533.
9. J.L.Cano, Op.cit., p.114.
10. O.C., Tomo III, p.595.
11. Ibid., p.511.
12. Ibid., p.550.
13. Idem.
14. Ibid., p.595.
15. Id.
16. Ibid., p.608.
17. J.L.Cano, Op.cit., p.136.
18. O.C., omo III, p.605.
19. Ibid., p.506. "Los gastos se limitarán a los materiales necesarios para la producción". (Traducción mía).
20. Ibid., p.639. "-Habíamos vivido, en principio, de una subvención del gobierno, cien mil pesetas al año, por treinta personas más el decorado, la utilería, el vestuario y la gasolina para el viaje. Luego un buen día la subvención estatal se redujo a cincuenta mil pesetas. Encima, el nuevo gobierno tiene una sorpresa...
--¿Y ustedes qué harán?
--Continuaremos recitando. Alguno pagará." (Trad. mía).
21. Ibid., p.645.
22. Ibid., p.596.
23. Ibid., p.507. "Por ejemplo, queremos montar El mágico prodigioso de dos maneras, en dos noches subsecuentes-- la primera de forma antigua, realista; la segunda simplificada, estilizada, tan nueva como el más moderno experimento y tan antigua como la más antigua técnica de puesta en escena y de gestualización, Observaremos para ver cuál prefiere la audiencia". (Trad. mía).
24. Ibid., p.510.
25. Ibid., p.550.

26. Ibid., pp. 595-596.
27. Ibid., p.608.
28. Ibid., p.459.
29. Id.
30. Ibid., p.453.
31. Ibid., p.454.
32. Ibid., p.531.
33. Ibid., p.674.
34. Ibid., p.622,
35. Ibid., p.627.
36. Ibid., p.634.
37. Ibid., p.453.
38. Id.

IV. CUATRO OBRAS DRAMATICAS.

Federico García Lorca es dramaturgo. Según él mismo expresó, su mayor pasión era el teatro. También es poeta. Y lo es de tal manera, que sus obras dramáticas son poesía, y recupera en ellas ideas que aparecen en su obra lírica.

Tratándose de teatro, podría acusársele de que el peso recae en el texto, pero no sucede así: Lorca hace un uso total del escenario y de todos los elementos dramáticos para subrayar los parlamentos y formar un discurso complejo; lo anterior podrá verse en las obras de que se ocupa este capítulo y en el resto de su teatro.

Estas obras no son las más conocidas, pero muestran la evolución de su poética y los variados intereses dramaturgicos del autor, a la par que los temas y el universo de símbolos -algunos de ellos polivalentes- que se repiten a lo largo de su obra lírica y dramática.

Consideradas como parte del "Teatro Menor", contienen el germen de lo que será su "Teatro Mayor", pues a pesar de no ser calificadas de "obras maestras", o de no pertenecer al privilegiado grupo del "teatro irrepresentable", estas obras son demostración del talento dramático más puro que se alía al acervo cultural y filosófico del autor.

IV.1 El maleficio de la mariposa.

a) Presentación de la trama.

Esta obra tiene su antecedente en un poema del autor: "Encuentros de un caracol aventurero", escrito en 1918, que habla de un caracol que encuentra una hilera de hormigas que llevan arrastrando a otra de ellas, medio muerta, porque vio las estrellas. Y el caracol "suspira/ y aturdido se aleja/ lleno de confusión/ por lo eterno."¹

Estrenó El maleficio de... el 22 de marzo de 1920 Gregorio Martínez Sierra, "con decorados de Mignoni, figurines de Barradas y bailes de La Argentinita".²

En un mundo a ras de tierra, hay una sociedad conformada con la misma filosofía y juicios de valor que la sociedad humana, y por ello está expuesta a sufrir las mismas desgracias.

En este mundo de cucarachas cada una representa un tipo humano y tiene un pasado. Entre la Curiana Nigromántica y doña Curiana existe el fantasma del marido de la segunda, que fue el amor de la primera; se trata de un poeta y poeta es también el hijo que tuvo con doña Curiana. Es a partir de este hijo que se desarrolla la historia.

Lo que ocurre en esta obra es la representación del amor puro, no correspondido. Al comenzar, Curianito ya está enamorado y así se lo hace saber a Curianita Silvia, quien pretende su amor:

CURIANITO
 Mi ilusión
 está prendida en la estrella
 que parece una flor.

CURIANITA SILVIA
 ¿No es fácil que se seque
 con un rayo de sol?

CURIANITO
 Yo tengo el agua clara
 para calmar su ardor.

C. SILVIA
 ¿Y dónde está tu estrella?

CURIANITO
 En mi imaginación.

C. SILVIA (Con tristeza.)
 La verás algún día.³

Adelantándonos de esta forma el conflicto.

La mariposa es un hada, el espejo de las hadas, una flor errante, fantasma soñador, dulce estrella caída, que fascina a todos con su tenue vestido blanco y su vuelo ligero. Esta fascinación llega al límite en el grito final, angustiado, del Curianito:

¿Por qué si tiene el agua
 fresca sombra en estío y la tiniebla
 de la noche se aclara
 con los ojos sin fin de las estrellas
 no tiene amor mi alma?
 ¿Quién me puso estos ojos que no quiero
 y estas manos que tratan
 de prender un amor que no comprendo?
 ¡Y con mi vida acaba!
 ¿Quién me pierde entre sombra?
 ¿Quién me manda sufrir sin tener alas?⁴

Versos finales, éstos, que tienen ecos del monólogo del Segismundo calderoniano. Discurso, además, que puede estar en labios de todo aquel que ve destruidos sus sueños y que vive

en un medio que no lo comprende. Esto hace que, al final de la obra y por segunda vez, digan de Curianito: "¡Está loco!" Su muerte sobre un pétalo de rosa es semejante a su vida sobre un hilo de araña.

Paralelas a ésta existen dos tramas: 1) la madre de Curianito quiere casarlo con Curianita Silvia, que es muy rica, y no le importa que él no la quiera:

CURIANITO
Yo no la quiero, madre.

DOÑA CURIANA
Pero eso es igual...

CURIANITO
Sin amor no me caso.

DOÑA CURIANA
(...) Tiene una casa espaciosa,
el troje bien repleto.
(...) Dile que te enamora
su carita de estrella.
(...) Te tienes que casar!
(...) Hazlo sólo por mí.⁵

2) la vida pasada de la madre de Curianito (Doña Curiana) y la Curiana Nigromántica, que amaron al mismo hombre de maneras distintas. Esta situación recuerda en cierto modo la que existe entre Bernarda Alba y la Criada:

CRIADA
(...) Fastídiate, Antonio María Benavides, tieso con tu traje de paño y tus botas enterizas. ¡Fastídiate! ¡Ya no volverás a levantarme las enaguas detrás de la puerta de tu corral! (...) ¡Ay Antonio María Benavides, que ya no verás estas paredes, ni comerás el pan de esta casa! Yo fui la que más te quiso de las que te sirvieron (...) ¿Y he de vivir yo después de haberte marchado? ¿Y he de vivir?⁶

CURIANA NIGROMANTICA
Va a ser un poeta, y no es nada extraño:
su padre lo fue.

DOÑA CURIANA
Un gran desengaño
me llevé con él.

C. NIGROMANTICA
¡Era un corazón!

DOÑA CURIANA
¡Ay! Apaleaba mi caparazón
(...)

C. NIGROMANTICA
En fin, callaremos, yo mucho le amé.⁷

b) Apunte analítico.

Primera obra dramática del autor, conserva algo de cuento infantil y de sueño adolescente, sin embargo no es teatro para títeres, y el tema (o su moraleja) es un tanto pesimista.

En Lorca aun las acotaciones son poéticas. Al final de la primera de ellas, oímos ecos dadaístas o más bien futuristas: "Los martillos formidables de la aurora ponen al rojo la plancha fría del horizonte."⁹

Otras influencias serán las de Calderón (en el último parlamento del Curianito); la de Jarry y su padre Ubu en el personaje "Alacranito el Corta-mimbres"; la de Darío, con su lección de plasticidad verbal, como cuando el Curianito dice: "matando al gusanito para te alimentar"¹⁰; y la del Cantar del Mío Cid: "¡Mañana clara y serena!/ ¡Ya rompe el primer albor!"¹¹

El estreno de esta obra fue un fracaso total. No pudo concluirse la representación pues fue abucheada. Además de ser

su primera obra llevada a escena, algunos estudiosos dan como razones de este fracaso que los espectadores tuvieran criterios rígidos sobre lo que debía ser el teatro, tomando como modelos a Benavente, Marquina y los Alvarez Quintero. Aceptar la obra de Lorca hubiera significado olvidar esos esquemas. Por su parte, Miguel García-Posada señala:

De hecho, el propio poeta no parece haber estado muy seguro de la viabilidad de la obra -el mismo título definitivo fue de Martínez Sierra, que sustituyó los primitivos de La ínfima comedia y de La estrella del prado-, y se tomó el fracaso con humor. 12

Originalmente la obra era un poema, hoy perdido, en el que Martínez Sierra vio una pieza dramática y le pidió a Federico que lo adaptase al teatro. 13

Es una obra compleja. Muestra de animismo con insectos que, inclusive dicen sus parlamentos en verso. Esta antropomorfización es casi completa, el autor delinea los caracteres en tono de fábula; algunos de éstos, como la madre interesada y alcahueta, se repetirán en otras obras.

El "maleficio de la mariposa" es el maleficio del amor imposible que culmina con la muerte del que ama. La mariposa caída es la estrella desplomada, cercana ya, que no por eso deja de ser inalcanzable.

Al igual que en Doña Rosita la soltera se muestra la compasión por el desvalido (el tullido); la mariposa tiene rota un ala y ya no podrá elevarse del campo por más que dance queriendo huir; y el Curianito, este poeta enamorado, jamás será

correspondido pues es feo y no tiene más alas que las de su corazón. La mariposa es una estrella caída y el curianito se ha perdido en un cielo sin estrellas.

La Curianita Santa, a la luz de las palabras del Hijo del Gran Cucaracho, creador de lo que existe, dice:

¡Tened misericordia del lindo enamorado...!

"Sufrid sobre vosotras las heridas extrañas,
los dolores ajenos", dijo San Cucaracho.¹⁴

Dentro de este fondo pesimista sobre el amor destacan dos parlamentos:

DOÑA CURIANA
Amiga,
que el Gran Cucaracho os pague en amor
y que en vuestros sueños os convierta en flor
(...)
Desechad tristeza y melancolías;
La vida es amable, tiene pocos días
y tan sólo ahora la hemos de gozar.¹⁵

y páginas después, uno de los sabios gusanos de luz, dice:

GUSANO 1º
Pues goza del amor,
que la mañana viene.
¡Bebe con alegría
las gotas de rocío!¹⁶

Veremos la idea del "amante fuerte" y su búsqueda en varias obras del autor. El cuerpo, encendido, llama al amor. La sustancia filosófica de esta "fábula" se remonta a la religión o a la duda existencial, según quiera verse:

CURIANITO
...¿Y si San Cucaracho no existiera? ¿Qué objeto tendría mi amargura fatal? Sobre las ramas, ¿no vela por nosotros aquel que nos hiciera superiores a todo lo creado?¹⁷

Con resonancias de Hamlet, también dice:

CURIANITO

...¿Qué haré sobre estos prados sin amor y sin besos?
¿Me arrojaré a las aguas?¹⁸

Y el retorno a la alegoría de la caverna de Platón, cuando la Curiana Campesina, que ha escuchado todo lo dicho por Curianito, exclama: "¡Qué lástima!/ Definitivamente está loco del todo!".¹⁹

Existe otra figura que, aunque no se le da mucha importancia (pues en esta obra únicamente tiene dos parlamentos) es tal vez el precedente del personaje de Bernarda Alba: Doña Orgullos, la madre de Curianita Silvia, una mujer viuda, rica y engreída a la que no le importan los sentimientos de su hija.

C. SILVIA

El no me quiere, madre.

DOÑA ORGULLOS (Muy seca.)

¡Qué le vamos a hacer...!

CURIANITA SILVIA

El quiere ya a una estrella.

DOÑA ORGULLOS

¡Qué se habrá figurado!

¡Tan pintado y tan feo!

(Vase, volviendo la cabeza provocativamente.)²⁰

En cuanto a la mariposa, ésta jamás habla con las curianas, pero en la escena III tiene un hermoso monólogo, y en la escena V conversa con tres gusanos de luz.

En el monólogo la mariposa afirma ser "la muerte y la belleza". La muerte en más de un sentido: está moribunda y con las alas rotas (muertas); además, el gusano de seda (como ella lo fue) deja de serlo para "morir" en el capullo y volverse mariposa, de ahí que ella afirme: "la muerte me dio dos alas

blancas, pero cegó la fuente de mi seda". Y sabe que permaneciendo en ese lugar, perecerá: "volaré por el hilo de plata", pues para Lorca la plata es símbolo de muerte. Más adelante dice: "Vengo de un arca misteriosa/ y voy hacia la niebla", aludiendo al capullo y a la muerte, pues una mariposa perece pronto.

Así, pues, ella es prelude de la Muerte. Es blanca, fría, como la Belisa que verá Perlimplín la noche de bodas. Y Curianito morirá por desearla.

MARIPOSA

Tengo las alas rotas
y mi cuerpo está frío.

(...)

GUSANO 1º

Me da miedo de verla
tan blanca y solitaria.

(...)

CURIANITO

(...) ¡Mariposa! ¡Espejo de las hadas!
Que eres como una flor del otro mundo
o la espuma del agua.

Tienes el cuerpo frío. Ven conmigo, (...)

En su conversación con los gusanos de luz, ella aún habla entre sueños y continúa con su tono pesimista. Estos gusanos van en busca del amor y son medio filósofos. Esperan la caída del rocío para beberlo y (aunque no conocen su origen, pues "nunca comprenderemos lo desconocido") embriagarse de amor, ya que el "amor es igual que el rocío". A ellos la mariposa les dice que las gotas de rocío hablan, pero ellos no lo entienden. Sólo buscan el amor para "enroscarse con el amante fuerte". Esta alusión al rocío de los prados aparece también en uno de los

monólogos del Curianito cuando dice: "el mundo del rocío, donde el amor no acaba"; y más adelante se dirige a la mariposa en esta forma: "¿Duerme la casta reina de este prado?/¿La que el rocío cuaja?".

Entre los gusanos, el Gusano 3º será diferente a los otros dos pues es más frío y realista (quizá porque es más viejo y no vio "descender de la rama el rocío", según afirma) y contesta con brusquedad a la mariposa diciéndole que las gotas de rocío no hablan y que ella sólo "es una mariposa medio muerta de frío".

c) Relevancia de esta obra dentro del teatro lorquiano.

La importancia de esta obra radica, dentro del trayecto lorquiano, en que pueden encontrarse en ella todos (o casi todos) los temas que Lorca desarrollará posteriormente en sus obras dramáticas y que, desde un principio, definen su obra:

la ruptura de esquemas dramáticos; la búsqueda de un "teatro marginal" utilizando recursos poco frecuentes (el ejemplo más claro en el teatro de marionetas que veremos después) para retor-

nar a una especie de teatro puro de mayor libertad; el conocimiento de la necesidad que existe de educar al público "para que sepa aceptar nuevos estilos teatrales" (quizá por eso hay un empleo frecuente de prólogos en sus obras); su encuentro con la belleza aún en lo repugnante; el tratamiento de temas recurrentes: amor, pasión, frustración, muerte... y la caracterización de sus personajes (sobre todo los femeninos) llenos de sensualidad y otros tipos básicos que vemos repetirse.

IV.2 Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín.

a) Presentación de la trama.

Según la clasificación del teatro lorquiano que hace Miguel García-Posada, ésta es una Farsa para personas. Fue concluida en enero de 1929 (o en 1931) y estrenada en abril de 1933.²¹

El tema es el del hombre viejo que casa con mujer joven; este amor es desdichado, a diferencia de lo que ocurre en obras como La zapatera prodigiosa y Los sueños de mi prima Aurelia, donde se parte de la misma situación en la que el hombre es el de mayor edad en la pareja, mas las cosas marchan hacia otro rumbo: la fidelidad y la aceptación del hombre viejo por parte de la joven:

Que a pesar de sus cincuenta y tantos años, benditísimos cincuenta años, me resulta más juncal y torerillo que todos los hombres del mundo.²²

A mí me gustan sus palabras. Es lo único bonito que me dicen.²³

Yo lo encuentro muy bien.²⁴

Usted es más joven que nadie.²⁵

Se asemeja más (aunque en tono serio) a lo que ocurre en La tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita y en El re-tablillo de Don Cristóbal, ambas farsas para guiñol y que veremos en el apartado siguiente. Las tres son obras-ejemplo de adulterio múltiple, que en El amor de... se sublima, pues el engaño de Belisa es con el propio Perlimplín sin que ella se dé cuenta, hasta el final.

Al inicio de la historia vemos a Perlimplín, un hombre viejo y tímido que vive con su criada Marcolfa, quien trata de convencerlo de que se case, pues tiene cincuenta años y ella puede "morir de un momento a otro" dejándolo solo. El se niega y dice que con sus libros le basta; pero entonces Marcolfa le habla de los encantos del matrimonio que "está lleno de cosas ocultas" que la hacen sonrojar. En ese momento se escucha un piano y la voz de Belisa, que vive en la casa del frente, cantando:

Amor, amor.
 Entre mis muslos cerrados,
 nada como un pez el sol.
 Agua tibia entre los juncos,
 amor.
 ¡Gallo, que se va la noche!
 ¡Que no se vaya, no!²⁶

Belisa es hermosa, joven y sensual. "Esa es la mujer de mi señor: la blanca Belisa".²⁷

El matrimonio se acuerda gracias a la intriga de Marcolfa y la ambición de la madre de Belisa, materialista y amante de las apariencias, que por el interés en las propiedades de Perlimplín casi vende a su hija.

MADRE (A Belisa.)

Don Perlimplín tiene muchas tierras; en las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dinero por ellas. Los dineros dan la hermosura... Y la hermosura es codiciada por los demás hombres.

PERLIMPLIN
Entonces...

MADRE

Emocionadísima... Belisa..., vete dentro..., no está bien que una doncella oiga ciertas conversaciones.

BELISA

Hasta luego... (Se va.)

MADRE

Es una azucena. ¿Ve usted su cara? (Bajando la voz)
¡Pues si la viera por dentro!... Como de azúcar...
28

En el primer cuadro asistimos a la noche de bodas de Perlimplín y Belisa, fuera se escuchan cinco silbidos que son de los cinco amantes que ella introducirá más tarde en su alcoba de recién casada. Perlimplín le confiesa que la ama, pero que "antes de casarme contigo yo no te quería (...) Me casé... por lo que fuera, pero no te quería." Y añade:

Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestías de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor. ¡Entonces! Como un hondo corte de lanceta en mi garganta.
29

Perlimplín amanece con unos grandes cuernos en la cabeza y hay cinco balcones abiertos y unas escalas que llegan al suelo. Hay además cinco sombreros bajo los balcones.

Pasada la noche de bodas, Perlimplín se da cuenta de que fue engañado y, mientras ella duerme, canta lo siguiente:

PERLIMPLIN
 Amor, amor
 que estoy herido.
 Herido de amor huido;
 herido,
 muerto de amor.
 Decid a todos que ha sido
 el ruiseñor.
 Bisturí de cuatro filos,
 garganta rota y olvido.
 Cógeme la mano, amor,
 que vengo muy mal herido,
 herido de amor, huido,
 ¡herido!,
 ¡muerto de amor!

30

Con las palabras de esta canción se adelanta quizá el final de la historia: Perlimplín morirá "herido, muerto de amor".

En el segundo cuadro tenemos a un Perlimplín que ha aceptado su situación y sigue amando a su esposa. Pero que tiene un plan para el que recibirá la ayuda y complicidad de Marcolfa, quien sigue llorando por lo ocurrido la noche de bodas, pues lo vio todo.

Belisa se ha enamorado de un joven desconocido que pasea bajo sus balcones, con el rostro cubierto, y sabe que él la ama como ella desea pues en las cartas habla sólo de su cuerpo y es lo que a ella le gusta. No ha conseguido saber quién es y Perlimplín, con misterio, le dice que lo conoce y que la ayudará: "(...) ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes"³¹. Con lo que se vislumbra su próximo triunfo y su futura tragedia. Está transformado y

Al inicio del tercer cuadro se ven a Perlimplín y Marcolfa a punto de llevar a cabo el plan. Esta última se siente culpable, pero él manifiesta su agradecimiento hacia ella:

PERLIMPLIN

(...) Me parece que han transcurrido cien años. Antes no podía pensar en las cosas extraordinarias que tiene el mundo... Me quedaba en las puertas... ¡En cambio, ahora!... El amor de Belisa me ha dado un tesoro precioso que yo ignoraba...³²

Cuando Belisa sale al jardín, iluminado por la luna, ve pasar a su enamorado, quien avanza envuelto en una capa roja. Con una seña le indica que volverá... y en cuanto desaparece llega Perlimplín simulando que no sabe nada, pero consciente de su triunfo al lograr que Belisa lo ame sin saberlo y también de que pronto sufrirá por esa misma causa:

BELISA

¡Es verdad que me ayudaste a quererlo!

PERLIMPLIN

Como ahora te ayudaré a llorarlo.³³

Fingiendo que el pretendiente salta en ese momento las tapias del jardín, Perlimplín saca un puñal que clavará en el corazón del joven para que ame eternamente a Belisa y jamás la abandone. Belisa trata de detenerlo y matarlo con la espada que está en el comedor, pero en ese momento aparece herido el hombre de la capa roja y cubriendo su cara dice que Perlimplín lo hirió con el puñal de esmeraldas, que huyó y no lo volverán a ver. "Me mató porque sabía que te amaba como nadie... Mientras me hería gritó: ¡Belisa ya tiene un alma!"³⁴

Finalmente, Belisa ha sido transformada, aunque el triunfo de Perlimplín ha durado sólo unos instantes, y el personaje ha dejado de ser ridículo, ha ido creciendo hasta volverse trágico. Antes de morir, Perlimplín ("herido, muerto de amor") afirma:

PERLIMPLIN

Perlimplín me mató... ¡Ah don Perlimplín! Viejo verde, monigote sin fuerza, tú no podías gozar el cuerpo de Belisa..., el cuerpo de Belisa era para músculos jóvenes y labios de áscuas... Yo, en cambio, amaba tu cuerpo nada más... ¡tu cuerpo!..., pero me ha matado... con este ramo ardiente de piedras preciosas. 35

Belisa era su propio cuerpo y Perlimplín era su alma, el alma de un adolescente "al que nunca verás el rostro"³⁶, dice Marcolfa, y que Belisa sigue buscando, aunque ahora está "vestida por la sangre gloriosa de mi señor".³⁷

BELISA

Sí, sí, Marcolfa, le quiero, le quiero con toda la fuerza de mi carne y de mi alma. Pero ¿dónde está el joven de la capa roja?... Dios mío, ¿dónde está?

MARCOLFA

Don Perlimplín, duerme tranquilo... ¿La estás oyendo? ...Don Perlimplín..., ¿La estás oyendo?³⁸
(Suenan las campanas.)

b) Apunte analítico.

La complejidad de esta obra se basa, en parte, en que la búsqueda de Perlimplín, además de procurar el amor de Belisa, es lograr dotarla de un alma que no posee, a la vez que él se vuelve cuerpo. El tópico de vejez y juventud, junto con el muy español de la malcasada, llevan a FGL a la dimensión de Cuerpo y Alma. Sexo y Amor. Erós.

PERLIMPLIN (Vibrante.)

(...) Yo necesito que ella ame a ese joven más que a su propio cuerpo. Y no hay duda de que lo ama.³⁹

Belisa está enamorada de su propio cuerpo y sólo ama a quien sienta lo mismo por ella; por su lado, Perlimplín es un hombre encerrado en sí mismo y en los libros, jamás ha tenido interés en mujer alguna. La noche de bodas Belisa se sorprende al saber que Perlimplín nunca ha estado con ninguna mujer:

BELISA (Intrigada.)
Pero ¿y las otras mujeres?

PERLIMPLIN
¿Qué mujeres?

BELISA
Las que tú conociste antes.

PERLIMPLIN
Pero ¿hay otras mujeres?

BELISA (Levantándose.)
¡Me está asombrando!
40

PERLIMPLIN
El primer asombrado soy yo.

A partir de que Perlimplín conoce a Belisa, esta situación cambia para él, que empieza a experimentar deseo; sin embargo, éste viene acompañado del anuncio de la muerte:

PERLIMPLIN
(...)Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuando te vestías de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor. ¡Entonces! Como un hondo corte de lanceta en mi garganta. 41

El siente miedo al verla con un camisón lleno de encajes porque "pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar"⁴² refiriendo, con esto, el propio temor de Lorca al mar; y también se vislumbra la pasión y la iniciación del personaje en algo que le es desconocido y atrayente:

(...)Desde que tú viniste de la iglesia está mi casa llena de rumores secretos, y el agua se entibia ella sola en los vasos.⁴³

Belisa lleva el pelo suelto y los brazos desnudos. En esa noche se encuentra encendida, símbolo de ello es que se cubre con una capa de terciopelo rojo. Así pues, en esta obra asistimos al enfrentamiento de dos personajes distintos, pero complementarios.

Marcolfa, la criada, hace las veces de madre para Perlimplín y busca casarlo para que éste ya no viva solo si ella muere. En cierta medida, esta obra (de 1931) podría ser el antecedente de Bodas de sangre (1933) pues la anécdota es un tanto similar: tanto Marcolfa como la Madre del Novio procuran el bienestar de sus hijos; ambas se dan cuenta que ellos peligran, que ya están dejando el seno protector y que el amor que sienten los dañará.

MARCOLFA (Llorando.)
¡Yo tengo la culpa!
(...) Antes todo estaba listo. Yo le llevaba por las mañanas el café con leche y las uvas...

PERLIMPLIN
Sí... ¡las uvas!; pero... ¿y yo? (...) El amor de Belisa me ha dado un tesoro precioso que yo ignoraba...⁴⁴

MADRE
Espera.

NOVIO
¿Quieres algo?

MADRE
Hijo, el almuerzo.

NOVIO
Déjalo. Comeré uvas. Dame la navaja.

MADRE
¿Para qué?

NOVIO (Riendo.)
Para cortarlas.
(...)

MADRE
(...) ¿Cómo no voy a hablar viéndote salir por esa
puerta? Es que no me gusta que lleves navaja. Es que...
que no quisiera que salieras al campo.
(...)
Que me gustaría que fueras una mujer. No te irías
al arroyo(...)45

Perlimplín tomaría el lugar del Novio y de Leonardo (cuando se disfraza del Joven) en sí mismo. Al igual que el Novio, vive con su madre (Marcolfa) y se casa con una mujer que ama a otro, distinto a él; Belisa entonces se ve arrastrada por esta pasión hacia el otro, tan distinto, al igual que la Novia por Leonardo.

NOVIA
(...) Yo era una mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua (...); pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes. Y yo corría con tu hijo, que era como un niño de agua, frío, y el otro me mandaba cientos de pájaros que me impedían el andar (...) ¡Tu hijo era mi fin y yo no lo he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabeza de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubieran agarrado de los cabellos!46

La muerte también se presenta de la misma forma: con un puñal, después de una persecución, y mueren ambos hombres en las dos obras. Sólo que en el caso de Perlimplín es un suicidio.

PERLIMPLIN (Descubriéndose.)
Tu marido acaba de matarme con este puñal de esmeraldas.(Enseña el puñal clavado en el pecho.)47

MADRE
 (...) 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.
 48

Al final la Novia (o Belisa) habla también con la Madre del Novio (o Marcolfa) y ésta responde:

MADRE
 (...) con un cuchillo,
 (...) en un día señalado, (...) se mataron los dos hombres del amor.
 49

MARCOLFA
 Belisa, ya eres otra mujer. Estás vestida por la sangre gloriosa de mi señor.
 50

En ambos casos, parece encontrarse una alusión a la identificación crística de estos personajes; sin embargo ésta es más evidente en la obra que nos ocupa. La "sangre gloriosa" de la que habla Marcolfa es la de Cristo.

Esta identificación se manifiesta también gracias a la acotación inicial del cuadro II, donde se describe el comedor de Perlimplín como una "cena primitiva", con la mesa y los objetos pintados, y la perspectiva ligeramente equivocada. Como una última cena.

El manto rojo es un símbolo muy importante ya que es la capa con la que Belisa se cubre en dos ocasiones anteriores, y es también la capa con la que el Joven se pasea bajo los balcones. Si esta prenda es símbolo de la pasión, del deseo, en

Belisa y el Joven, el hecho de que Perlimplín la use significa tal vez que éste se ha transformado ya en un hombre enamorado y rejuvenecido por el amor a Belisa; y si él es ya "un cuerpo" que siente deseo y pasión, contagiado por Belisa, sólo hace falta este suicidio, con la finalidad de dotarla de un alma, y que produzca la unión de lo que estaba separado.

PERLIMPLIN (Moribundo.)
 ¿Entiendes? Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo...
 Déjame en este último instante, puesto que tanto me has querido, morir abrazado a él.⁵¹

Así esta muerte es, al mismo tiempo, unión y liberación.

PERLIMPLIN
 Ya muerto, (...) te querrá con el amor infinito de los difuntos y yo quedaré libre de esta oscura pesadilla de tu cuerpo grandioso(...) ¡¡que nunca podría descifrar!!⁵²

Puede tratarse también de un suicidio simbólico: muere el antiguo Perlimplín y renace en un hombre nuevo sólo que en la figura de la nueva Belisa. Un sacrificio que fuera una comunión.

PERLIMPLIN
 (...) no lo verás más nunca. Me mató porque sabía que te amaba como nadie... Mientras me hería gritó: "¡Belisa ya tiene un alma!" (...) ⁵³

BELISA
 Sí, sí, Marcolfa, le quiero, le quiero, con toda la fuerza de mi carne y de mi alma. Pero ¿dónde está el joven de la capa roja? ... Dios mío, ¿dónde está?⁵⁴

La obra toda es una especie de ritual de iniciación al amor, donde el primer iniciado es Perlimplín y Marcolfa el sacerdote oficiante. Cuando Belisa es iniciada, recibe el sacrificio de Perlimplín y toma, tal vez, su lugar.

Las partes de este ritual se distribuyen de la siguiente forma:

Escena I (o Prólogo) -- Compromiso matrimonial. Crueldad del amor.

Escena II (Cuadro I)-- Noche de bodas. Convenciones sociales.

Escena III (Cuadro II)-- Toma de conciencia de ambos. Reconocimiento de Belisa que ama a otro, y de Perlimplín que la comprende.

Escena IV (Cuadro III)-- El sacrificio (suicidio simbólico).

De noche, en medio de la naturaleza (jardín), con la ayuda de Marcolfa; Belisa ataviada elegantemente; con un puñal con mango de piedras preciosas.

La cualidad ceremonial de estas escenas (como un duelo o una corrida de toros) nos lleva a entender el subtítulo de "aleluya erótica" que, por otra parte, también alude a la identificación con Cristo de la que ya hablamos, pues aleluya significa "júbilo" para la Iglesia Católica y es en general una voz de alegría y regocijo.

c) Relevancia de esta obra dentro del teatro lorquiano.

Ya apunté que esta obra podría ser el antecedente de Bodas de sangre, pero es por sí misma interesante al presentar un conflicto resuelto de manera diferente, en la que el protagonista se transforma hasta colocarse más allá de los juicios sociales

y logra no ser cornudo a pesar de la infidelidad de su esposa.

En los dramas de este autor los personajes son individuos que se enfrentan a la realidad social, pero generalmente les falta fuerza para transformarla; desean aquello que no pueden conseguir y están imposibilitados para triunfar. En el caso de Perlimplín ocurre algo distinto, pues consigue el amor de Belisa y con ello el triunfo.

BELISA
(...) ¡Le quiero! ¡Perlimplín, le quiero! ¡Me parece que soy otra mujer!

PERLIMPLIN
Ese es mi triunfo.

BELISA
¿Qué triunfo?

PERLIMPLIN
El triunfo de mi imaginación.

BELISA
¡Es verdad que me ayudaste a quererlo!

PERLIMPLIN
Como ahora te ayudaré a llorarlo.⁵⁵

Lorca mismo se refiere a la obra diciendo:

Don Perlimplín es el hombre menos cornudo del mundo. Su imaginación dormida se despierta con el tremendo engaño de su mujer; pero luego él hace cornudas a todas las mujeres.⁵⁶

Y reafirma la importancia de esta obra cuando declara:

El Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín es el boceto de un drama grande. No he puesto en él más que las palabras precisas para dibujar los personajes.
(...)

Digo versión de cámara porque más adelante procuraré desarrollar el tema con toda la complejidad que tiene.

(...)

Lo que más me ha interesado en don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aun mezclarlos en todo momento.

(...)

La obra se mantiene sobre música, como una operita de cámara. Todos los breves entreactos están unidos por sonatinas de Scarlatti, y constantemente el diálogo está cortado por acordes y fondos musicales 57

Lorca nunca llegó a desarrollar este tema como lo anunciara en las declaraciones anteriores; pero sí vuelve a tratarlo haciendo uso de lo grotesco especialmente, y un poco de lo lírico, pues recordemos que lo poético es una característica de sus obras. Ejemplos de este tratamiento son las siguientes obras, consideradas como farsas para guiñol.

IV.3 Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita y Retablillo de don Cristóbal.

a) Presentación de la trama.

Aunque estas obras son de épocas distintas (1923 y 1931, respectivamente) se verán en un apartado común por ser una el antecedente de la otra.

Es conocido el interés de Lorca por el teatro de marionetas. Desde su niñez se mostró muy atraído por el género y le gustaba inventar historias en su teatrino infantil de fabricación casera:

-¿A qué te gustaba jugar de chico?

-A eso que juegan los niños que van a salir "tontos

puros", poetas. A decir misas, hacer altares, construir teatritos... 58

Según uno de sus biógrafos, "su primer juguete serio parece que fue un pequeño teatro que su padre le compró en una tienda de Granada, 'La estrella del Norte'". 59

Más tarde, en 1923, prepararía la representación de La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón para una fiesta infantil, en colaboración con Manuel de Falla. En esa función, como en otras posteriores, los títeres fueron manipulados por el poeta.

La obra Títeres de la cachiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña Rosita es de 1923, según afirma Miguel García-Posada, y su trama es como sigue: Cristóbal es un hombre viejo, rico y de malos sentimientos, que paga al padre de Rosita, la cual ama a Cocoliche, para casarse con ella. Finalmente triunfa el amor de los jóvenes y Cristóbal muere del coraje.

El Cuadro Primero se desarrolla en la sala de la casa de Rosita, quien está bordando (pues así mantiene a su padre) y dice que anhela casarse y lo hará antes que la niña del barbero. Ella ama a su novio Cocoliche, que también es pobre; pero, puesto que es hermosa, su padre arregla su boda con don Cristóbal.

Una vez cerrado el trato por quinientas pesetas, dentro se oye a Rosita que canta su amor:

Con el vito, vito, vito,
con el vito que me muero;
cada hora, niño mío,
estoy más metida en fuego. 60

Esa noche, Cocoliche sueña a Rosita vestida de azul oscuro, coronada con nardos y "un puñal de plata en la mano". El fantasma de Rosita canta nuevamente, entonces Cocoliche despierta y comienza a llorar.

El día de la boda reaparece un antiguo novio de Rosita: Currito el del Puerto, que la abandonó cinco años atrás. Rosita ya no lo ama, así que cuando lo reconoce lo rechaza; pero ya es tarde porque Cristobita viene entrando. Rosita esconde a Currito en el armario y finge cantar. Al entrar, Cristóbal dice amenazante:

A carne humana/ me huele aquí.
 Como no me la des/ te como a ti.
 (...)
 ¡No quiero que hables con nadie;
 ¡Ya te lo he dicho! (¡Ay qué apetitosa está!
 ¡Qué par de jamoncitos tiene!)
 (...)
 Vamos a casarnos enseguida...Y, ¡oye! ¿tú no me has visto matar a nadie con la porra? ¿No?... Pues ya me verás. Hago ¡pun!, ¡pun!, ¡pun!..., y, al barranquillo.⁶¹

Cuando Cristóbal se va, entra Cocoliche por la ventana y Rosita lo abraza. Currito la insulta desde el armario y, al escucharlo, Cocoliche también la rechaza. Cuando Cristóbal regresa, ella encierra a Cocoliche en otro armario y se pone el velo. Ambos pretendientes se ponen a llorar.

Ya casados, Cristóbal se emborracha y se duerme. Mientras, Rosita despide a Currito y a Cocoliche; antes de que este último salga, Cristóbal lo ve y se enfurece tanto que estalla y muere "panza arriba con las manos por alto y luego cae sobre las candilejas"⁶². Cocoliche se da cuenta de que Cristobita no era una persona pues no sangra.

Junto al padre de Rosita entran varios muñecos del cortejo fúnebre, quien se lo lleva en un ataúd decorado con rábanos y pimientos. Cocoliche y Rosita se abrazan.

COCOLICHE

Ahora siento mi pecho lleno de cascabeles, lleno de corazoncillos. Parezco un campo de flores.

ROSITA

Para ti serán mis lágrimas y mis besitos, que eres un clavel.⁶³

Esta es la situación básica, la cual transcurre en los cuadros I, II y VI. La anécdota secundaria es la siguiente: En el interior de una taberna de pueblo se encuentran Espantanublos, el tabernero, y un grupo de contrabandistas que juegan y cantan. En este lugar aparece por primera vez el Joven, cubierto, y se entera de que su antigua novia, Rosita, se casará pronto con un viejo; también es donde Cocoliche se emborracha, despechado. Cuando Cristóbal aparece por allí, amenazando a todos con la porra, se esconden tras los toneles y desde allí se burlan de él. Al oírlos, golpea a Espantanublos con la porra.

Durante el Cuadro IV, el Joven cuenta su historia de amor con Rosita a Cansa-almas, el zapatero, que lo conoce desde niño y sabe que él es Currito el del Puerto. Así Currito decide que sustituirá a su amigo cuando éste lleve a Rosita los zapatos de novia.

El Cuadro V se desarrolla en una barbería. Cristobita llega a ese lugar y Currito aprovecha para llevar a Rosita los zapati-

tos para la boda. Mientras, Fígaro rasura a Cristóbal y, al quedarse dormido éste último, descubre junto con Cansa-almas que Cristobita tiene la cabeza de madera pintada.

El Retablillo de don Cristóbal es de 1931. Según García-Posada, es otra versión de la obra anterior pues "refunde la primera, cambia el desenlace y aporta nuevos sentidos". Fue estrenada el 11 de mayo de 1935 en la Feria del Libro de Madrid y, al igual que en la Tragicomedia... y en La niña que riega..., Lorca manipuló sus propias marionetas.

En esta obra Rosita no tiene un novio, pero puesto que su madre la casa con Cristóbal por dinero, en la noche de bodas lo engaña con varios hombres y a la mañana siguiente está de parto. Nacen cinco niños mientras Cristóbal mata a la madre a porrazos y persigue después a Rosita para golpearla.

Esta versión no está dividida en cuadros. Inicia con la aparición del Director y del Poeta, quienes discuten acerca de los personajes. El Poeta dice que Cristobita no es malo -o que podría ser bueno- pero el Director dice lo contrario, hace callar al Poeta y manda a Cristóbal a conseguir dinero para casarse con Rosita. Lo hace fingir que es médico, y cuando cura al Enfermo le da un tratamiento de porrazos que lo mata. Con ese dinero compra Rosita a la Madre, la cual pide una mula además del dinero.

Y mientras "firman el contrato", aparece Rosita que dice:

(...)yo quisiera estar:

en el diván
 con Juan,
 en el colchón
 con Ramón,
 en el canapé
 con José,
 en la silla
 con Medinilla,
 en el suelo
 con el que yo quiero,
 pegada al muro
 con el lindo Arturo,
 y en la "chaise-longue"
 con Juan, con José, con Medinilla,
 con Arturo y con Ramón.
 ¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!

(...)

Yo me quiero casar
 con un mocito,
 con un militar,
 con un arzobispo,
 con un general,
 con un macanudo
 de macanear
 y veinte mocitos
 de Portugal.⁶⁴

Y Cristóbal amenaza a la madre con la porra para que cumpla lo convenido.

CRISTOBAL

(...)Tiemble usted. Todo el que está delante de mí tiene que temblar, carajorum, tiene que temblar.

MADRE

Ya estoy temblando.⁶⁵

Cuando regresa Rosita dice que se quiere casar con quien sea, "que para el caso/lo mismo me da"⁶⁶. Avisan al cura.

El Poeta interrumpe para decir que "don Cristóbal no es así, ni doña Rosita"⁶⁷. Y el Director lo calla.

En la noche de bodas Rosita no se ve afligida; Cristóbal se emborracha y después de abrazarse ella le sugiere que duerma.

ROSITA
¿Has bebido mucho? ¿Por qué no te echas una siestecita?

CRISTOBAL
Me pondré a dormir
para ver si despierta mi colorín.
68

Mientras duerme, entra Currito a la habitación y cuando Cristóbal los oye ella dice que es su sombra.

ROSITA
Sombra, vete.
(...)
CRISTOBAL
Voy a descansar
para ver si despierta mi palomar.
69

Entra el Poeta; cuando Cristóbal despierta, Rosita dice que es el aparato para hacer encajes de bolillo. Y el juego se repite:

ROSITA
Vete ya, aparato.
(...)
CRISTOBAL
Voy a descansar
para que mi palomo pueda reposar.
70

Entra entonces el Enfermo y se besa también con Rosita. Cristóbal despierta enojado y ella le dice:

ROSITA
Es que ya empieza la puesta del sol.
(...)
Son las ranas del estanque
(...)
Pero no grites. Son los leones del circo, son los maridos ultrajados que hablan en la calle.
71

Entra la Madre a avisar que llegó el Médico y comienza a dolerle la barriga a Rosita. Está de parto y nacen cinco niños, ante el sorprendido Cristóbal que descubre el engaño a pesar

de que la Madre no cesa de repetir "tuyos, tuyos, tuyos"⁷², mientras Cristóbal la mata a porrazos y va después por Rosita. En ese momento el Director agarra a los muñecos, se queda con ellos en la mano y se dirige al público.

b) Apunte analítico.

El teatro lorquiano generalmente presenta personajes que aman inútilmente; también los hay que aman con provecho; pero en estas obras tenemos a uno que no ama a nadie: Cristóbal, viejo, rico, enamorado..., instalado en una situación que en Amor de don Perlimplín... era trágica, pero que ahora es tratada con humor (en tono grotesco y tal vez absurdo) lo que provoca que el personaje de Cristobita no alcance el nivel de "conmiseración y terror" que logra Perlimplín, recayendo la importancia en Rosita (y en su romance con Cocoliche, en la primera versión).

Cristobita es un personaje popular del guiñol español y su genealogía se remonta a la Commedia dell'arte, como sugiere el propio Cristóbal en ambas versiones:

CRISTOBITA

Pero, sin embargo, es una linda muchacha. ¡Qué diantre!
¡"Un bocatto di cardinali"!

PADRE (Muy serio.)

¿Habla vuestra merced el italiano?

CRISTOBAL

No; de niño estuve en Italia y en Francia, sirviendo a un tal don Pantalón... ¡Pero a usted no le importa nada de esto!

73

.....

CRISTOBAL

Sí, señor, me voy a casar porque doña Rosita es un bocatto di cardinali.

MADRE

¿Habla vuesa merced el italiano?

CRISTOBAL

No. Pero en mi juventud estuve en Francia y en Italia, sirviendo a un tal don Pantalón. A usted no le importa nada de mi vida. (...) 74

Y al final de la primera farsa, añade el Director:

(...) saludemos hoy en "La Tarumba" a don Cristóbal el andaluz, primo del Bululú gallego y cuñado de la tía Norica, de Cádiz; hermano de Monsieur Guiñol, de París, y tío de don Arlequín, de Bérgamo, como a uno de los personajes donde sigue pura la vieja esencia del teatro. 75

Queda así emparentado con varias tradiciones, entre ellas la de las máscaras venecianas del siglo XVI; y Lorca, en una carta a Adolfo Salazar (2 de agosto de 1921) señala además lo siguiente:

Los Cristobitas los estoy machacando. Pregunto a todo el mundo y me están dando una serie de detalles encantadores. Ya han desaparecido de estos pueblos, pero las cosas que recuerdan los viejos son picarescas en extremo y para tumbarse de risa. Figúrate que, en una de las escenas, un zapatero que se llama Currito er der Puerto, quiere tomarle medida de unas botinas a doña Rosita, y ella no quiere por miedo a Cristóbal, pero Currito es muy retrechero y la convence cantándole al oído esta copla:

Rosita por verte
la punta del pie,
si yo te pillara
veríamos a ver.

con una melodía de una chabacanería estupenda; pero viene Cristóbal y lo mata de dos porrazos. Siempre que este hércules celoso remata a sus víctimas, dice: "Una, dos y tres, ¡al barranco con él!" y se oye un formidable golpe de tambor en el abismo del teatrillo. 76

Estas versiones, entonces, son reelaboraciones que Lorca hace de este material, combinando en Cristóbal la personalidad original de éste con la del Pantalone de la Commedia dell'arte.

El entusiasmo de FGL por este arte es muy grande y muy tem-
prano. Al parecer

tenía unos ocho años (cuando) vio un espectáculo de
títeres (...) lo cual motivó que esa noche regresara
en un estado de excitación terrible. A partir de aquel
día García Lorca dejó todo otro juego y sólo se entregó
al teatro de títeres.
77

Y en el "Diálogo del Poeta y don Cristóbal" (26 de marzo
de 1934) Lorca le dice a Cristobita:

(...)Desde mi niñez yo te he querido, (...) y cuando
sea viejo me reuniré contigo para distraer a los niños
que nunca estuvieron en el teatro.
78

En cuanto a la señá Rosita, es el prototipo de la mujer
ingenua y sensual que ama a su novio, en la primera versión;
pero en la segunda es la mujer lúbrica que engaña a su marido
la noche de bodas, con cinco hombres, igual que Belisa engaña
a Perlimplín con representantes "de las cinco razas de la tierra".
Vistas así, ambas mujeres son "mujeres liberadas" si las compara-
mos con el resto de los tipos femeninos lorquianos, todos llenos
de sensualidad sometida a las normas sociales: Adela, Rosita,
Yerma, la Zapatera, la Novia de Bodas..., condenadas a vivir
sin pareja a pesar de necesitarla y merecerla, debido a las circuns-
tancias que les toca vivir. Por otra parte, Belisa sí ve frustrado
su amor al darse cuenta de que momentáneamente amó a Perlimplín,
pero que al morir muere también la oportunidad de vivir ese amor
que nace en ella. En el caso de Rosita, en la primera versión,
casi pierde a Cocoliche, que la ama, aunque al final permanecen
juntos; así esta Tragicomedia... se convierte en una versión
más elaborada que el Retablillo... y llega a rozar el drama.

Rosita en ambos casos es "vendida" por el Padre/Madre, sólo que la primera versión es más "medida" y esto se lleva a cabo porque el Padre necesita dinero y no por puro interés como en el de la Madre; además Rosita es otro tipo de mujer, pues quiere casarse con Cocoliche y no llega a consumir el engaño de Cristóbal. En el Retablillo... ya vimos que a ella le da igual casarse con cualquiera, tal vez debido a su madurez sexual (ahora tiene 20 años, no 16 como en la Tragicomedia...) y es su madre quien hace el trato con Cristóbal ya que quiere casarla para que ya tenga pareja (y pueda saciarse dentro del matrimonio) y además con un hombre rico, pues es interesada. Lo que no toman en cuenta esta Madre ni la de Belisa es que los hombres que aceptan para sus hijas ya son viejos e impotentes y no servirán para las jóvenes.

Cristóbal es básicamente "mala persona", sin embargo en el Retablillo... vemos que podría ser bueno pero que el Director no permite que lo sea pues se terminaría "esta ley de maldad"⁷⁹, ya que el Poeta "no tiene derecho a descubrir el secreto con el cual vivimos todos"⁸⁰.

DIRECTOR
(...) diga usted lo que es preciso que diga y lo que el público sabe que es verdad.

POETA
Respetable público: como poeta tengo que decir que don Cristóbal es malo.

DIRECTOR
Y no puede ser bueno.

POETA
Y no puede ser bueno.

DIRECTOR
Vamos, siga.

POETA

Ya voy, señor director. Y nunca podrá ser bueno.

DIRECTOR

Muy bien. ¿Cuánto le debo?

81

Habíamos visto que la Tragicomedia... es más elaborada, enriquecida con nuevos personajes y peripecias. Pero es el Retablillo... el que desafía al público burgués y anticipa el teatro futuro. Se libra de la moral ñoña y limitada de la época: Rosita consume su infidelidad, no sólo con un amante, sino con cinco; y el lenguaje es mucho más procaz. Lorca justifica esto último con las palabras del epílogo:

DIRECTOR (...) Los campesinos andaluces oyen con frecuencia comedias de este ambiente bajo las ramas grises de los olivos y en el aire oscuro de los establos abandonados. Entre los ojos de las mulas, duros como puñetazos, entre el cuero bordado de los arcos cordobeses, y entre los grupos tiernos de espigas mojaditas, estallan con alegría y con encantadora inocencia las palabrotas y los vocablos que no resistimos en los ambientes de las ciudades, turbios por el alcohol y las barajas. Las malas palabras adquieren ingenuidad y frescura dichas por muñecos que miman el encanto de esta viejísima farsa rural.

82

Y confirma su ataque al teatro burgués con las palabras del Poeta, justo antes de la boda de la seña Rosita:

POETA

¿Lo ven ustedes? Sin embargo, más vale que nos riamos todos. La luna es un águila blanca. La luna es una gallina que pone huevos. La luna es un pan para los pobres y un taburete de raso blanco para los ricos. Pero ni don Cristóbal ni doña Rosita ven la luna. Si el director de escena quisiera, don Cristóbal vería las ninfas del agua y doña Rosita podría llenar de escarcha su cabello en el acto tercero, donde cae la nieve sobre los inocentes. Pero el dueño del teatro tiene a los personajes metidos en una cajita de hierro para que los vean solamente las señoras con pecho de seda y nariz tonta y los caballeros con barba que van al club y dicen: Ca-ram-ba. Porque don Cristóbal no es así, ni doña Rosita.

DIRECTOR
¿Quién habla ahí de ese modo?

POETA
Digo que ya se están casando.

DIRECTOR
Haga el favor de no meter la pata. Si yo tuviera imaginación ya le habría puesto de patitas en la calle.

83

Si hacemos caso de la similitud que los psicólogos encuentran entre las cavidades (cuevas, casas, habitaciones, vasijas, armarios) con el útero, podemos afirmar entonces que la escena del armario, cuando Rosita esconde en él a Cocoliche y a Currito, es el equivalente de la escena del adulterio múltiple del Retablillo... Tal vez esta circunstancia es la forma que el autor tiene de "castigar" el deseo del hombre rico e impotente y es la "venganza" del hombre pobre sobre éste, que "compra" una mujer joven y bonita con la que no puede. Así pues, la diferencia en el tratamiento de este mismo tema en Perlimplín y en Cristobita será que el primero se casa por consejo de Marcolfa (como el Zapatero lo hace por consejo de su tía) y no por deseo y veleidad, pues eran emociones que él no conocía, y que además no le quita a nadie la mujer, como hace Cristóbal en la Tragicomedia... La reacción al engaño también será distinta: Perlimplín comprende que es viejo y que su amor es imposible. Cristóbal no.

Por último, la aparición de Currito el del Puerto da pie a la existencia de una trama paralela en la Tragicomedia... y es tal vez el antecedente del Joven de la obra Así que pasen cinco años, que cuando al fin reconoce que amaba a la Mecanógrafa, ésta lo rechaza pues su tiempo ya pasó hace cinco años.

c) Relevancia de estas obras dentro del teatro lorquiano. Ya se habló acerca del interés del autor por el teatro de títeres. Un interés antiguo y profundo que desemboca en la escritura de obras como las de este apartado y otras como La zapatera prodigiosa y La niña que riega la albahaca y el príncipe prequintón. Además de la gran actividad teatral que alrededor de 1923 involucra al poeta en representaciones de teatro guiñol. La primera, en su propia casa, el día de Reyes de 1923.

CRISTOBAL.- Señoras y señores:

No es la primera vez que yo, don Cristóbal, el muñeco borracho que se casa con doña Rosita, salgo de la mano de Federico García Lorca a la escenita, donde siempre vivo y nunca muero. La primera vez fue en casa de este poeta, ¿te acuerdas, Federico?; era la primavera granadina, y el salón de tu casa estaba lleno de niños que decían: "Los muñecos son de carnegilla, ¿y cómo se quedan tan chicos y no crecen?" El insigne Manuel de Falla tocaba el piano, y allí se estrenó por vez primera en España La historia de un soldado de Stravinski. Todavía recuerdo las caras sonrientes de los niños vendedores de periódicos que el poeta hizo subir, entre los bucles y las cintas de las caras de los niños ricos. 84

Anterior a esta representación, en una carta a Adolfo Salazar (1º de enero de 1922) escribe:

(...), pues esta mañana se presenta (de Falla) en mi casa y me dice que la idea que yo tenía de hacer un Teatro de Cachiporra es menester llevarla a cabo, y me dice que te lo diga para animarte a terminar el Cristóbal, que yo ya veo como el primer episodio del Cachiporra. Falla se compromete a hacer música ¡como la de anoche! para otras cosas, y asegura que don Igor (Stravinsky) y Ravel harían inmediatamente cosas. (sic) Manuelito piensa, si hacemos esto, recorrer Europa y América co nuestro teatro de muñecos, que se llamaría así: "Los títeres de Cachiporra de Granada". Ya ves cómo la murga de anoche sirvió para algo. Falla está tan entusiasmado que anoche no durmió pensando en las instrumentaciones que hará para el Cachiporra,

y yo te llamo la atención para que arremetas con nuestro Cristóbal, que será lo primero que pongamos en la inauguración de los Títeres españoles. Yo estoy muy contento también, porque, si hacemos esto, saldré contigo, Adolfo, en una cosa que es la ilusión de mi juventud.

Estoy deseando hablar contigo para empezar ardientemente el trabajo.⁸⁵

Y más adelante en una carta a Manuel de Falla (agosto de 1922) dice:

(...)Ya sabe usted la ilusión tan grande que tengo de hacer unos Cristobicas llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular.

Creo que debemos hacer esto muy en serio; los títeres de cachiporra se prestan a crear canciones originalísimas.

Hay que hacer la tragedia (nunca bien alabada) del caballero de la flauta y el mosquito de trompetilla, el idilio salvaje de Don Cristóbal y la señá Rosita, la muerte de Pepe-Hillo en la plaza de Madrid y algunas otras farsas de nuestra invención.⁸⁶

Era tal su entusiasmo, según se ve por sus afirmaciones, que remata otra carta a de Falla con las siguientes frases: "El Guiñol trae intrigados a muchos. ¡Garrotazo y tentetieso!"⁸⁷

Así, para García Lorca esta faceta de su teatro es importante pues lo involucra como autor, director, actor (dando voz y manipulando a las marionetas), decorador, músico y recopilador del folclor español que siempre amó.

Dentro de su obra total es importante como muestra de su versatilidad, como continuación de una tradición antigua y como teatro de provocación y anticipación; además de echar mano del recurso de "distanciamiento" con la presencia del Poeta (Lorca) y el Director (Lorca en El Público) discutiendo la obra desde su inicio: teatro en el teatro, modalidad vista en otras obras de este autor.

IV.4 Comentario comparativo.

En las cuatro obras que forman este capítulo se encuentran, como ya dije, varias claves del teatro lorquiano.

Puede afirmarse que el tema es el mismo en las cuatro: el del amor enfrentado a la muerte en alguna forma; una obra con buen resultado (Tragicomedia...); en otra desafortunado (El maleficio...); en las otras, incierto (Amor de... y Retablillo...). Hay la constante de que el tratamiento determina el tono del conflicto. Más aún: El maleficio... difiere en el conflicto básico pues representa el amor no correspondido sin mediar el matrimonio y por lo tanto se excluye el adulterio.

La organización lineal de las obras es la siguiente y corresponde a la noción aristotélica de conformación de la trama:

OBRA	PRESENTACION	NUDO	DESENLACE
<u>El maleficio de la mariposa.</u>	Curianito está enamorado del amor y conoce a la mariposa.	Curianito le pide que lo ame y ella se niega.	Curianito muere de amor.
<u>Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín.</u>	Perlimplín pide la mano de Belisa. Su madre acepta por dinero.	Belisa lo engaña la noche de bodas y le confiesa que ama al Joven.	Perlimplín muere y Belisa descubre que él era el Joven.
<u>Títeres de la chiporra. Tragicomedia de don Cristóbal y la seña R.</u>	El padre de Rosita con cierta la boda de ella con Cristobita.	Cristobita se convierte en cornudo el día de la boda.	Cristobita muere reventando y Rosita se queda con su novio Cocoliche.
<u>Retablillo de don Cristóbal.</u>	Cristóbal consigue dinero y pide la mano de Rosita. La madre acepta.	Rosita lo engaña la noche de bodas.	Rosita pare cinco hijos y Cristóbal la golpea después de matar a la madre.

A diferencia del resto, en estas obras el protagonista es masculino, lo cual parece darle otro cariz a las figuras femeninas, que van desde la mujer lúbrica hasta la madre interesada; dejan de ser las víctimas del amor y del hombre. Exceptuando, por supuesto, a la mariposa de El maleficio... que no parece darse cuenta de la situación y sólo sabe que debe huir y volver al lado de sus hijos. Esta mariposa tendrá su contraparte en Alacranito el Corta-mimbres que representa el mal y la realidad entre tanta poesía y ensoñación.

Las cuatro obras tienen prólogo, que en el caso de Amor de... es dialogado y forma parte de la acción brindando los antecedentes de la historia; según Patrice Pavis, en este caso, cumple la función de "integración de la obra". En el prólogo de El maleficio... es Lorca quien habla acerca del teatro popular y nos introduce al universo de los insectos con una alocución similar a un sermón cristiano:

¿Por qué os causan repugnancia algunos insectos limpios y brillantes que se mueven graciosamente entre las hierbas? ¿Y por qué a vosotros los hombres, llenos de pecados y de vicios incurables, os inspiran asco los buenos gusanos que se pasean tranquilamente por la pradera tomando el sol en la mañana tibia? ¿Qué motivo tenéis para despreciar lo ínfimo de la Naturaleza? Mientras que no améis profundamente a la piedra y al gusano no entraréis en el reino de Dios.(...) Muy pronto llegará el reino de los animales y de las plantas; el hombre se olvida de su Creador, y el animal y la planta están muy cerca de su luz; di, poeta, a los hombres que el amor nace con la misma intensidad en todos los planos de la vida; que el mismo ritmo que tiene la hoja mecida por el aire tiene la estrella lejana, y que las mismas palabras que dice la fuente en la umbría las repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde, ¡todo es igual en la Naturaleza!

Pavis le llama discurso intermediario porque "asegura el paso 'suave' de la realidad social en la sala a la ficción en la escena"⁹⁰; en la Tragicomedia... el prólogo lo pronuncia un Mosquito y nos habla de las intenciones de su compañía teatral a la manera de las alocuciones que Lorca pronunciaba antes de las presentaciones de La Barraca.

Yo y mi compañía estábamos encerrados. No os podéis imaginar qué pena teníamos. Pero un día vi por el agujerito de la puerta una estrella que temblaba como una fresca violeta de luz. Abrí mi ojo todo lo que pude -me lo quería cerrar el dedo del viento- y bajo la estrella, un ancho río sonreía surcado por lentas barcas. Entonces yo avisé a mis amigos, y huimos por esos campos en busca de la gente sencilla, para mostrarles las cosas, las cosillas y las cositillas del mundo; bajo la luna verde de las montañas, bajo la luna rosa de las playas. Ahora que sale la luna y las luciérnagas huyen lentamente a sus cuevecitas, va a dar comienzo la gran función titulada "Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita"...⁹¹

Este prólogo será entonces "modalización", pues es "esencialmente un discurso mixto (realidad/ficción, descripción/acción, serio/lúdico, etc.). Siempre cumple el papel de un metalenguaje, es decir, una intervención crítica antes o durante el espectáculo"⁹²; por último, el Retablillo... posee un prólogo "discurso intermediario" con ficción lúdica "para hacer saltar los límites de la obra" e "ironizar su fabricación".⁹³

Según Ezequiel Vieta, que llama a estas obras (en lugar de "Teatro menor,") "Teatro de cámara"⁹⁴, considera que en éstas la existencia del prólogo es una costumbre en el autor. Creo que cabría considerarlo como un teatro de mayor "acercamiento" en varios sentidos: con el espectador, con el sentimiento amoroso y con un mundo pequeñito en el que sólo caben estos personajes y su "pequeña" problemática que, finalmente, los trasciende.

Tal vez esta sea la causa de que a las cuatro obras del presente capítulo se les considere como escritas para guiñol, pues en el caso de Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín y El maleficio de la mariposa, no hay ninguna indicación de que así sea: ambas obras fueron representadas por actores: El maleficio... (22 de marzo de 1920) dirigida por Gregorio Martínez Sierra y Amor de... (principios de 1929) por el grupo teatral de Cipriano Rivas Cheriff.

En cuanto a las acotaciones, vemos que predominan dos tendencias: presentar una realidad objetiva ubicada espacial y temporalmente, y otra totalmente poética. En ambas tendencias se distingue entre la manera de describir y lo descrito. Estas acotaciones anuncian futuras constantes de estilo.

(Vanse los dos por la derecha, penetrando entre las hierbas donde tienen las cuevas. Es ya la noche cerrada, y cae el primer rayo de luna sobre el bosque de margaritas. El agua del manantial tiembla con una ternura lejana.)

95

ALACRANITO (tumbado panza arriba en el prado, y como en un limbo caótico.)

96

(El reloj de pared se abre y aparece una HORA, vestida de amarillo con polisón.)

97

(El reloj de pared se abre otra vez y aparece la HORA dormida. La campana suena sola.)

98

(Por la ventana de la posada asoma una Maja con lunares, que abre y cierra un abanico.)

99

(Al coger a Cristobita, éste suena de una manera graciosa, como un fagot. Todos se retiran, y doña Rosita llora. Vuelven otra vez y suena menos, hasta que sus suspiros son de flautín, y lo echan en la caja. El cortejo da la vuelta a la escena, entre los lamentos de la música.)

100

(El balcón de la casa de enfrente se abre y aparece Belisa resplandeciente de hermosura.)101

(Sigue sonando el piano. Por el balcón pasa una bandada de pájaros de papel negro.)102

(Se oyen más fuertes los cinco silbidos y destapa la cama. Dos duendes, saliendo por los lados opuestos del escenario, corren la cortina de tonos grises. Queda el teatro en penumbra. Con dulce tono de sueño, suenan flautas. Deben ser dos niños. Se sientan en la concha del apuntador, cara al público.)

103

Curiosamente, el Retablillo... tiene muy pocas acotaciones, como no sean las referidas a golpes, gritos, entradas y salidas.

Existe otro elemento de interés en tres de estas obras (pues El maleficio... no lo tiene) que son las canciones. En ningún caso se trata de nanas o canciones de boda (como en Yerma o Bodas de sangre) sino de canciones eróticas:

Amor de...

Amor, amor.
Entre mis muslos cerrados
nada como un pez el sol.
Agua tibia entre los juncos,
amor.
¡Gallo, que se va la noche!
¡Qué no se vaya, no!

104

Traagicomedia...

Por el aire van
los suspiros de mi amante,
por el aire van,
van por el aire.

105

Con el vito, vito, vito,
con el vito que me muero,
cada hora, niño mío,
estoy más metida en fuego.

106

Retablillo...

Rosita por verte
 la punta del pie
 si a mí me dejaran
 veríamos a ver.

107

CONTRABANDISTA 1º (en la Tragicomedia...)

De Cádiz a Gibraltar
 ¡qué buen caminito!
 El mar conoce mi paso
 por los suspiros.
 ¡Ay muchacha, muchacha!,
 cuánto barco en el puerto de Málaga.

De Cádiz a Sevilla
 ¡cuántos limoncillos!
 El limonar me conoce
 por los suspiros.
 ¡Ay muchacha, muchacha!
 cuánto barco en el puerto de Málaga.

108

Estas canciones de amor, se refieren a la pasión y al deseo sexual, en algunos momentos combinados con el tono de picardía de la obra o del personaje que la interpreta, el cual no toma en cuenta quien la escuche, ni le importa el qué diran y, a excepción de las que cantan Currito y el Contrabandista, el resto las interpretan los personajes femeninos, con lo que se ratifica una afirmación anterior: las madres casan a sus hijas apresuradamente debido a la madurez sexual de éstas. Es su noción del honor. ¿Es un interés noble entonces? Parece que no, puesto que buscan un marido cualquiera pero con dinero, sin importarles la diferencia de edad y de capacidad sexual; lo que lleva a las ardientes jóvenes a la infidelidad múltiple para calmar su enorme sed sexual:

échame agua,
 ni siquiera me puede calmar un río.

Y si te soy franco, siento una sed... ¿por qué no me traes agua?¹⁰⁹

(...)Desde que tú viniste de la iglesia, está mi casa llena de rumores secretos, y el agua se entibia ella sola en los vasos.(...)¹¹⁰

(...)El que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes.(...)¹¹¹

El honor, visto así depende de la opinión de los demás y no es lo mismo que virtud, que se obtiene o se manifiesta en las buenas obras. La honra de la hija será el honor de la familia, y aquí esto es lo que cuenta. Por eso, si la joven tiene hijos existe un hombre al cual decirle que es el padre, como en el caso de Cristobita.

El siguiente esquema resume las dos posturas del autor ante el amor femenino:

Feminidad + erotismo =	Procreación + vida
	Frustración + muerte

El amor femenino es transformador del hombre (que, en el caso del adulterio, debe tener su contraparte: viejo/joven, "varón doble") hasta rebajarlos a hijos: Belisa llama a Perlimplín sucesivamente "caballerito", "maridito", "hijito".

Si hacemos caso del esquema anterior, vemos cómo Perlimplín sugiere el posible final de otra obra, La zapatera prodigiosa:

a) La zapatera no puede tener hijos y es motivo de burlas en el pueblo.

NIÑO
Me lo llevaré, porque como yo sé que usted no tendrá nunca niños...

ZAPATERA
¿Quién te dijo eso?

NIÑO
Mi madre lo hablaba el otro día, diciendo: "La zapatera no tendrá hijos", y se reían mis hermanas y la comadre Rafaela.

ZAPATERA (Nerviosamente.)
¿Hijos? Puede que los tenga más hermosos que todas ellas y con más arranque y más honra, porque tu madre..., es menester que sepas...

NIÑO
Tome usted el muñequito, ¡no lo quiero!
112

b) El zapatero es un hombre mayor, que jamás trasciende su personalidad básica, pues la obra termina igual que empezó (noción de "rueda").

c) Perlimplín no ha pensado en casarse debido a un recuerdo de la infancia que lo impresionó mucho:

(...)Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida. Siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante.
113

d) Ya vimos la posibilidad de que una mujer forzada a la esterilidad y frustrada por ello, termine estrangulando a su marido: Yerma. Por eso Perlimplín prefería su biblioteca y el Joven de Así que pasen cinco años inicia la obra en ese lugar y muere allí.

Finalmente, en cuanto a la simbología en la obra lorquiana, diremos que ésta forma un universo ordenado y constante, que abarca toda su creación. A continuación veremos únicamente aquellos símbolos que aparecen en las obras de este capítulo.

Estos símbolos tienen, además del valor físico, un valor erótico o premonitorio:

- símbolos referidos a objetos:

-objetos rectos: masculinos

-objetos redondos: femeninos

¡Zapatero, tero, tero,
mete la lezna
por el agujero!¹¹⁴

(...)Don Cristobita viene vestido de verde con un vientre enorme y una poca de joroba. Lleva un collar, una pulsera de cascabeles y una porra, que le sirve de bastón.¹¹⁵

Según la cita anterior, Cristobita posee elementos femeninos en su personalidad, lo cual provoca, junto con su edad, su impotencia y la porra, que le sirve de bastón, de apoyo, es su manera de demostrar hombría; sin embargo en cierto momento "la porra se le cae de la mano"¹¹⁶ También planea "colgar cintas a la porra"¹¹⁷ el día de la boda, como una forma de dar notoriedad a este objeto.

-puñales/plata= muerte.

Hemos visto cómo en Yerma y en el Diálogo del Amargo este objeto es el anuncio de la muerte. Lo mismo pasa en las obras estudiadas en este momento:

(...)pero me ha matado...Con este ramo ardiente de piedras preciosas.¹¹⁸

(...)sale una aparición de lo que sueña Cocoliche. Es doña Rosita vestida de azul oscuro, con una corona de nardos sobre la cabeza y un puñal de plata en la mano.)¹¹⁹

- color como signo comunicativo, no sólo expresivo.

color verde = vida
tristeza

Si bien en algunas ocasiones el color verde significa (junto con el dorado) la alegría de vivir (lo vegetal como renovación de la vida y de la especie; lo femenino; la juventud de Adela que usa frente a Bernarda un vestido verde en lugar del luto), en otras tiene un valor opuesto: Cristóbal "viste de verde iluminado por la luna".
120

-partes sexuales denominadas con nombres de aves:

Que tiene dos tetitas
como dos naranjitas
y un culito
como un quesito
y una urraquita...
(...)
Y una urraquita
que le canta y le grita.

121

(...)A las tres de la mañana qué me harás?
CRISTOBAL
Te haré piiiiiiiiiii.
ROSITA
Y entonces verás
cómo mi urraquita se pone a volar.

122

CRISTOBAL
Me pondré a dormir
para ver si despierta mi colorín.

123

CRISTOBAL
Voy a descansar,
para que mi palomo pueda reposar.

124

-la serie onomástica que menciona Rosita, donde nombra objetos asociados con el acto de dormir, refiriéndolos a sitios en los que puede ser amada:

sueño<---diván+colchón+canapé+suelo+"chaise-longue"---->sexo

Importantes son, también simbólicamente, algunos personajes que aparecen en estas obras:

-el Mosquito, personaje que dice el prólogo del Retablillo... y que interviene en la obra despertando a Cristóbal para que se dé cuenta de la infidelidad de Rosita;

-los Duendes, que cierran el telón del teatro en Amor de..., para cubrir la infidelidad de Belisa, pues:

DUENDE 2º
 (...)Siempre es bonito tapar las faltas ajenas.
 DUENDE 1º
 Y que luego el público se encargue de destaparlas.
 DUENDE 2º
 Porque si las cosas no se cubren con toda clase de precauciones...
 DUENDE 1º
 No se descubren nunca.
 DUENDE 2º
 Y sin este tapar y destapar...
 DUENDE 1º
 ¿Qué sería de las pobres gentes?
 DUENDE 2º (Mirando la cortina.)
 Que no quede ni una rendija.
 DUENDE 1º
 Que las rendijas de ahora son oscuridad mañana.(Ríen.)
 (...)
 DUENDE 2º
 Por eso, que no se descubra todavía nuestra eficaz y socialísima pantalla. 125

-la Curiana Nigromántica, el equivalente, tal vez, de la presencia de augurios en obras como Bodas de sangre, o de una "opinión pública" no escuchada por los protagonistas (una conciencia);

-Marcolfa, la criada que aconseja al personaje y que tiene su propia "noción popular" del amor, como la criada de Así que pasen... (Acto II) y de Bodas de sangre (Cuadro 3º), el Ama en Doña Rosita... y La Poncia de La casa de Bernarda Alba.

-Y el valor simbólico del número 5:

En la obra de Perlimplín son cinco:

los silbidos

los balcones

las camelias

las escalas

los sombreros

las razas

los hombres

En la obra de Cristobita son cinco:

los amantes

los hijos de Rosita

Y hay más:

-La boda de Bodas de sangre se realiza un jueves (quinto día de la semana);

-Adela es la quinta hija de Bernarda;

-Así que pasen cinco años está dividida en cinco cuadros; esta obra es de 1931 y cinco años después muere FGL.

-hay una mención constante de "las cinco de la tarde" en el "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías";

-Lorca nació un cinco de junio.

Este último símbolo, aunque parece "una inquietante resonancia premonitoria" (E. Martín, p.127), creo que se debe únicamente a coincidencia y predilección del autor por ese número, puesto que nació un día cinco y que sus tempranas lecturas de Víctor

Hugo (en especial la "Leyenda del buen Pécopin y de la bella Bauldour" que parece ser la inspiración para Así que pasen..., según E. Martín) influyeron en su afinidad (quizá inconsciente) por esta cifra.

Hemos visto en este apartado, cómo siguiendo la ruta erótico-fatalista se pueden determinar ciertas constantes de estilo y significación de la obra lorquiana.

Para empezar, existe una visión "panerótica" (eros generalizado) y de identificación con Cristo, (de la que habla en todo su libro E. Martín, con abundantes evidencias). Más adelante, encontramos que las canciones pertenecientes a los textos estudiados serán reafirmaciones de la atmósfera erótica de las obras. Por último, se encuentra una serie de elementos, ya mencionados, cuyo valor erótico o premonitorio (de la muerte del personaje) excede a su valor físico. Así, más que expresivos, son signos comunicativos. Esto incluye la aparición de algunos personajes del tipo de una "conciencia social" que guardan las apariencias en las acciones de los personajes con el fin de que sean descubiertos (Mosquito, Duendes); o que, en cambio, lo aconsejan y previenen (Marcolfa, Curiana Nigromántica).

Dentro de este marco de erotismo, un tema importante es el de la virilidad, presente sobre todo en estos cuatro dramas en los que el protagonista es un hombre; sin embargo, incluso en su ausencia (como en La casa de Bernarda Alba o Doña Rcsita la soltera) esta característica se manifiesta en los parlamentos de los personajes femeninos, ya sean las jóvenes enamoradas o las

mujeres con cierta experiencia, y será en más de una ocasión, un elemento detonador del drama.

En cuanto al lenguaje procaz, lleno de significados sexuales, éste es mayormente utilizado en el Retablillo... debido tal vez a lo siguiente: el teatro de títeres ofrece mayor libertad en los temas y la forma de expresarlos; se trata de un género que puede utilizarse para atacar al teatro burgués, lleno de moralina; este lenguaje adquiere cierta frescura e inocencia entre personas sencillas, no contaminadas por el ambiente de las ciudades. Este tipo de público es el que acepta con beneplácito y alegría el encanto de los títeres, el guiñol popular. Así, Lorca manifiesta su opinión al inicio de la comedia:

(...)el poeta sabe que el público oirá con alegría y sencillez expresiones y vocablos que nacen de la tierra y que servirán de limpieza en una época en que maldades, errores y sentimientos turbios llegan hasta lo más hondo de los hogares.126

NOTAS

1. "Los encuentros de un caracol aventurero" (diciembre de 1918) en O.C., Tomo I, p.14.
2. J.L.Cano, Op.cit., p.49.
3. O.C., T.II, pp.24-25.
4. Ibid., p.57.
5. Ibid., p.22.
6. Ibid., p.979.
7. Ibid., pp. 11-12.
8. Primera obra estrenada. En realidad existen los manuscritos incompletos de obras anteriores, como puede verse en el capítulo II del presente trabajo.
9. O.C., Tomo II, p.9.
10. Ibid., p.30.
11. Ibid., p.9.
12. M. García-Posada, Op.cit., p.
13. J.L.Cano, Op.cit., p.49.
14. O.C., Tomo II, p.41.
15. Ibid., p.12.
16. Ibid., p.52.
17. Ibid., p.55.
18. Id.
19. Id.
20. Ibid., p.35.
21. Ver cuadro con las fechas al final del capítulo II.
22. O.C., Tomo II, p.454.
23. Ibid., p.1115.
24. Id.
25. Ibid., p.1116.
26. Ibid., p.462 y 467.
27. Ibid., p.462.
28. Ibid., p.465.
29. Ibid., p.471.
30. Ibid., p.479-480.
31. Ibid., p.487.
32. Ibid., p.488.
33. Ibid., p.492.
34. Ibid., p.494.
35. Ibid., p.495.
36. Ibid., p.496.
37. Id.
38. Id.
39. Ibid., p.489.
40. Ibid., p.471-472.
41. Ibid., p.471. (Subrayado mío).
42. Ibid., p.468.
43. Id.
44. Ibid., pp.487-488.
45. Ibid., pp. 702-704.

46. Ibid., p.796.
47. Ibid., p.494.
48. Ibid., p.798.
49. Id.
50. Ibid., p.496.
51. Ibid., p.495.
52. Ibid., pp. 493-494.
53. Ibid., p.494.
54. Ibid., p.496.
55. Ibid., p.492.
56. O.C., T.III, p.521.
57. Ibid., p.521
58. Ibid., p.497.
59. J.L.Cano, Op.cit., p.18.
60. O.C., T.II, p.122.
61. Ibid., p.148.
62. Ibid., p.159.
63. Ibid., p.161.
64. Ibid., p.687.
65. Ibid., p.689.
66. Ibid., p.690.
67. Ibid., p.691.
68. Ibid., p.693.
69. Ibid., p.693.
70. Ibid., p.694.
71. Ibid., pp. 694-695.
72. Ibid., pp.696-697.
73. Ibid., p.121.
74. Ibid., p.689.
75. Ibid., p.697.
76. O.C., T.III, p.776.
77. Ezequiel Vieta, Teatro de cámara, p.35 y J.L.Cano, Op.cit., p.18.
78. O.C., T.III, p.456.
79. Op.cit., T.II, p.676.
80. Id.
81. Ibid., p.677.
82. Ibid., p.697.
83. Ibid., p.691.
84. Op.cit., T.III, p.455.
85. Ibid., pp. 779-780.
86. Ibid., p.791.
87. Ibid., p.793.
88. P.Pavis, Diccionario del teatro, Paidós, p.381.

89. O.C., T.III, pp. 6-7.
90. Pavis, Op.cit., p.381.
91. O.C., T. II, p.106.
92. Pavis, Op.cit., p.381.
93. Id.
94. E. Vieta, Op.cit., pp. 21-23.
95. O.C., T.II, p.42.
96. Ibid., p. 37.
97. Ibid., p.116.
98. Ibid., p.117.
99. Ibid., p. 143.
100. Ibid., p.160.
101. Ibid., p.462.
102. Ibid., p.467.
103. Ibid., p.473.
104. Ibid., pp.461-462.
105. Ibid., p.110.
106. Ibid., pp.122 y 686.
107. Ibid., p.686.
108. Ibid., p.123.
109. Ibid., p.466.
110. Ibid., p.468.
111. Ibid., p.469.
112. Ibid., p.311.
113. Ibid., p.461.
114. Ibid., p.137.
115. Ibid., p.120.
116. Ibid., p.159.
117. Ibid., p.149.
118. Ibid., p.495.
119. Ibid., p.135.
120. Ibid., p.
121. Ibid., p.684. Y añade: "Y es lo que digo yo:/ le hace falta un marido,/ y si fuera posible, dos./Ja, ja, ja, ja, ja."
122. Ibid., p. 692.
123. Ibid., p.693.
124. Ibid., p.694.
125. Ibid., pp. 473-475.
126. Ibid., p.675.

CONCLUSIONES.

La labor creativa de FGL fue fecunda. Además de poeta y dramaturgo, era dibujante y músico, y reflexionaba sobre el arte. Su poética es clara. Gustaba también de mantener correspondencia con sus amigos y familiares, leer sus obras antes de su publicación y organizar festivales artísticos y homenajes. Participaba en conferencias y daba discursos antes de las representaciones. Estaba al tanto de las nuevas corrientes artísticas y literarias y tenía amistad con los miembros de éstas; conocía a los clásicos y amaba el folclor español. Y aunque se le acusa de ser un poeta popular y "gitanista", una lectura general de su obra basta para echar atrás esa afirmación.

Federico era ante todo un hombre de amor y escribía sobre el eros. Tal vez influyen su identificación con Cristo; su inclinación homosexual, que lo mantenía en soledad; y su enorme talento que ni aun sus amigos más cercanos comprendieron (sobre todo Dalí, y de Falla).

Afirmaba: "soy un pobre muchacho apasionado y silencioso que (...) tiene dentro una azucena imposible de regar.(...) Veo delante de mí muchos problemas, muchos ojos que me aprisionarán, muchas inquietudes en las batallas del cerebro y del corazón (...)".

Siendo un artista completo, que abarcaba varias posibilidades del quehacer creativo, su obra literaria es un compendio

de todas estas actividades, hasta culminar en la creación de La Barraca en la que además fungía como director de escena. Apasionado del teatro, escribe obras de gran calidad con un estilo propio que lo lleva a superar a sus predecesores.

He destacado, para fines de este trabajo, cuatro obras en las que se anticipan futuros personajes, situaciones y significados. Y que también contienen restos de las fantasías infantiles del autor en la contemplación de la naturaleza y el asombro ante el teatro de títeres.

Estas obras son consideradas "menores", pero en ellas se presentarán las constantes de simbología y estilo del autor; de ahí su importancia primera. Además, tienen un valor propio que tiene que ver, primordialmente, con el asunto que tratan y que no se verá en otras obras lorquianas; sin embargo, estos asuntos están referidos a ideas permanentes en Lorca, como son la del amante desafortunado y la del viejo y la joven, el cual se presta para dos tratamientos: el gracioso y el trágico.

Generalmente, en este autor, el discurso amoroso será el de la carencia; el desenlace del amor serán la frustración y la muerte; la pasión será la fuerza que mueva a los personajes a actuar, a veces envueltos por ella, a veces como un obstáculo para el que ama. Puede decirse que el amor en las obras lorquianas se configura de acuerdo a siete nociones básicas:

- a) El amor emparentado con la muerte.
- b) El amor que no se puede realizar en el presente.

- c) El amor frustrado.
- d) La noción popular del amor, a partir de la visión de las ancianas y la servidumbre.
- e) El deseo sexual, que abarcará todas las formas del amor.
- f) El adulterio múltiple (Hombre viejo-mujer joven).
- g) El amor correspondido.

a) El amor emparentado con la muerte. Este es uno de los aspectos infaustos del amor; así, el amor es conocimiento, encuentro con uno mismo, y muerte. Una especie de maleficio del que, una vez tocados, no podemos liberarnos y seguir viviendo. Los personajes enamorados mueren de amor o, más bien, de desamor, por rechazo, por soledad. Porque después del conocimiento del rechazo ya no les importa continuar vivos; de esta forma, la muerte se convierte en una liberación. (Mariana Pineda, El maleficio...).

b) El amor que no se puede realizar en el presente. A veces, el amor queda en un pasado compuesto de palabras y promesas para el futuro. Durante los años de espera, el presente carece de importancia, no significa sino el requisito para vivir el futuro. Lo que los personajes no toman en cuenta es que ese futuro es el presente que están viviendo, sin amor.

El amor trasciende al tiempo; pero el tiempo transforma al amor. (Doña Rosita la soltera, Así que pasen cinco años).

c) El amor frustrado. Hay más de un motivo de frustración para el amor (además del tiempo y la muerte). El más significativo es, por supuesto la ausencia de pareja, que se manifiesta en ausencia física como en Doña Rosita...; en la prohibición de

amar, por convenciones sociales, que lleva al personaje al suicidio o a la "muerte en vida" y a la soledad (Bodas de sangre, La casa de Bernarda Alba, Yerma); o en la imposibilidad de lograr un amor fructífero, correspondido, pleno (Yerma, Amor de don Perlimplín...).

d) La noción popular del amor, a partir de la visión de las ancianas y la servidumbre. La necesidad de caracterizar a Lorca en todas sus formas nos lleva a tomar en cuenta el carácter popular. Si el teatro lorquiano tiene raíz en lo popular y de ello se nutre, es precisamente en los personajes marcados bajo este título en los que se encuentra una visión más objetiva de lo que es el amor, quizá porque no son los sujetos de éste. Esta configuración legendaria y popular en la noción de amor entre protagonistas se da como una visión de conjunto y sus argumentos son, entre otros, los siguientes: el matrimonio está lleno de encantos y cosas ocultas (Marcolfa); el matrimonio es "un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancha para todo lo demás" (Madre del Novio de Bodas...); por su parte, la Criada de la Novia, en la misma obra, afirma que una boda es "una cama relumbrante y un hombre y una mujer"; en Yerma, la Vieja 1ª le hace un comentario similar a la protagonista: "Los hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca."; mientras, para el Ama de Doña Rosita..., el amor es "que-

rer y no encontrar el cuerpo(...), es suspirar por alguien que uno sabe que no se merece los suspiros"; y también: el hombre, a los quince días de la boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla (...)", dice La Poncia en La casa de... al contrario de lo que afirma María Josefa, la madre de Bernarda: "quiero casarme con un varón hermoso de la orilla del mar(...) yo quiero un varón para casarme y para tener alegría".

Como quiera que sea, la visión que estos personajes tienen acerca del amor siempre tiende a significar placer sexual sobre todo, aunque en ocasiones el deseo se quede sin realización.

e) El deseo sexual, que abarcará todas las formas del amor. Efectivamente, el deseo está presente en todas las nociones del amor que estamos mencionando, incluso cuándo éste es el prelude de la muerte de quien ama (Perlimplín), o en la circunstancia de que el amor sea correspondido (Los sueños de mi prima Aurelia); pero será más patente ante el amor frustrado (Yerma, Belisa, las hijas de Bernarda), ante el adulterio múltiple (Belisa, la señá Rosita) y en su configuración popular.

f) El adulterio múltiple. Para Lorca, cuando se da el adulterio, éste resulta entre parejas en las que la diferencia de edad es notoria. Curiosamente, para presentar los adulterios, que además son múltiples (la joven con cinco amantes), usa las obras en las que el tema puede ser tratado con cierta ligereza como si se tratara de presentar el castigo que recibe el

hombre viejo, rico, que decide amar (o tener mujer) a destiempo.

g) El amor correspondido. Podría parecer que este tipo de situación no da pie para realizar con ella una obra teatral, sin embargo existen dos ejemplos de lo contrario en la creación de este autor: La zapatera prodigiosa y Los sueños de mi prima Aurelia. Partiendo de la misma situación en la que el hombre es el de mayor edad en la pareja, las cosas marchan hacia otro rumbo: el de la fidelidad y la aceptación del hombre viejo por parte de la joven. Ambas protagonistas, la Zapatera y Aurelia, desprecian a los hombres jóvenes pues, a su entender, les falta garbo y virilidad. No saben ser galantes.

Existe además otra variedad de amor feliz: la que se encuentra en La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón y Lola la comedianta.

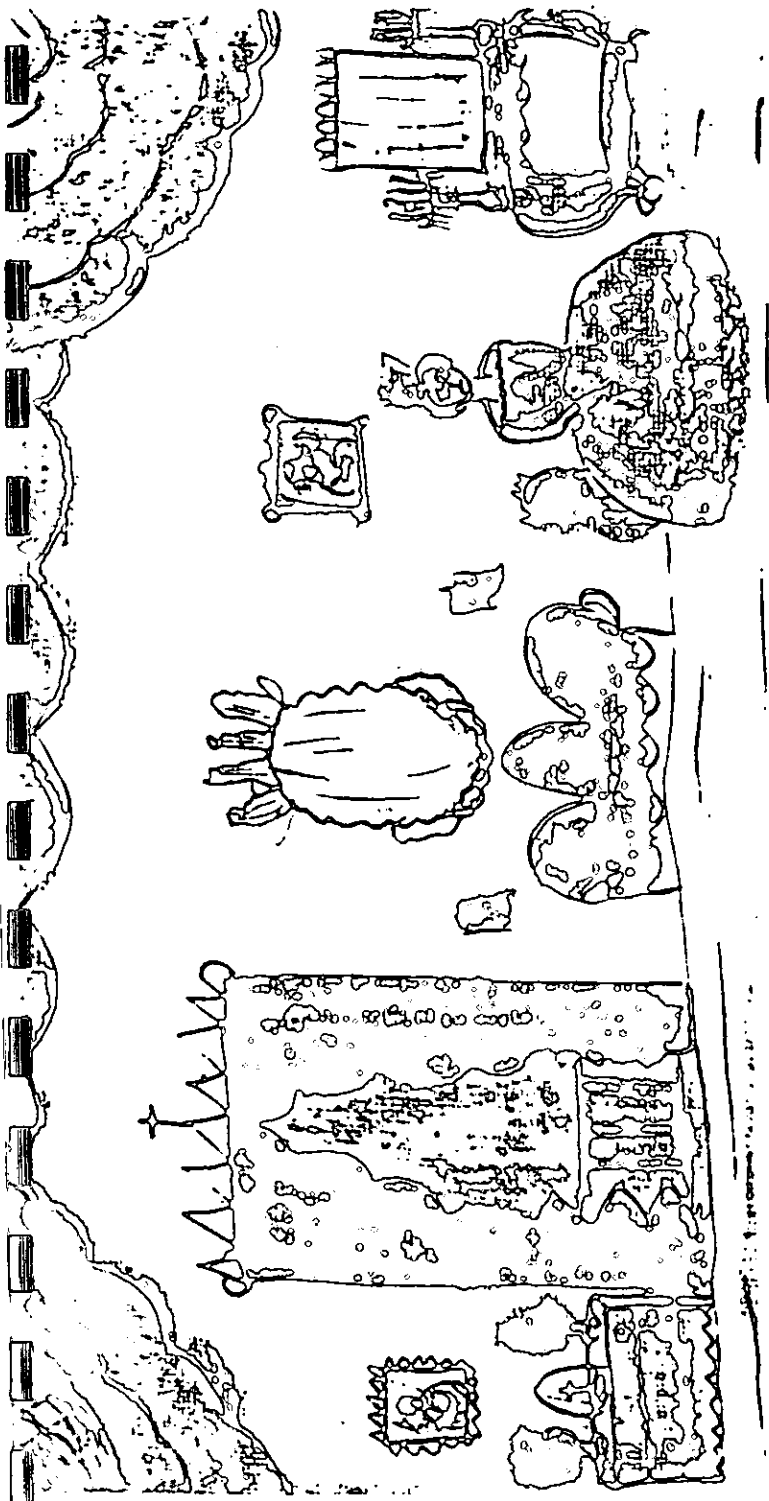
En La niña... asistimos a un cuento infantil con el final tradicional de este tipo de obras en las que, después de alguna clase de enredo, los enamorados se consiguen uno al otro. Aquí el amor es el de los cuentos maravillosos, donde la niña es la hija de un pobre zapatero, pero es bellísima y el príncipe se enamora de ella; sin embargo no hay oponentes a su amor, a diferencia de los cuentos maravillosos que analiza Vladimir Propp, por ejemplo. Este es más sencillito, pero el amor feliz se da.

En Lola la comediante el amor no se fija en rangos: Lola es amada por un marqués, pero ella ama al calesero, que ya es su marido. Y, al fin cómplices-amantes, ambos se burlan del marqués, para quien "el amor es un infierno".

APENDICE.

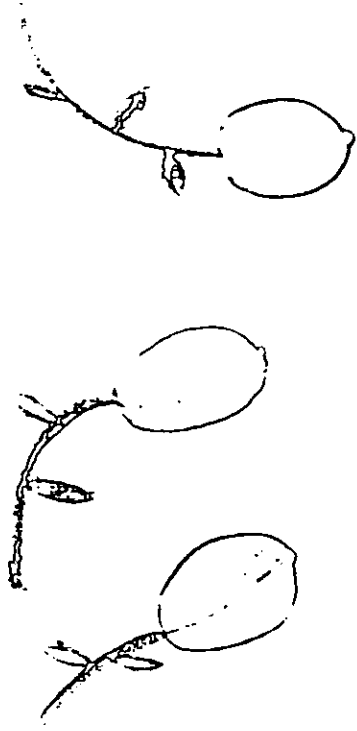
Los siguientes, son sólo algunos de los dibujos que Lorca hizo en distintas fechas. Uno de ellos es ejemplo de los realizados a propósito de Mariana Pineda, en diversas ocasiones, para describir la escenografía; otro es una ilustración en su correspondencia a Manuel de Falla; los últimos pertenecen a la colección que se ha ido conformando con hallazgos póstumos entre los archivos de la familia García Lorca.

Es importante notar cómo, a pesar del cambio en su personalidad creadora a raíz de su viaje a Nueva York, en esencia Lorca es el mismo y, junto a los rascacielos (ver "Perspectiva urbana con autorretrato") él se dibuja siempre igual, rodeado de letras, flores y caballos. Otro elemento que se repite, serán los ojos, que aparecen donde no hay un cuerpo; o las flores, que salen de los ojos de sus personajes, como si lloraran.



Quindimino Melchirito

Marianita en un casa de Granada medita en boda o
 no boda de bandera de la Libertad. Por la calle
 para un hombre vendiendo "al menos fina de la tierra" y
 otros "varas y varas de Alameda" y los árboles se dan
 plantados de la planta de Alameda, gales y por los rios
 y el ...

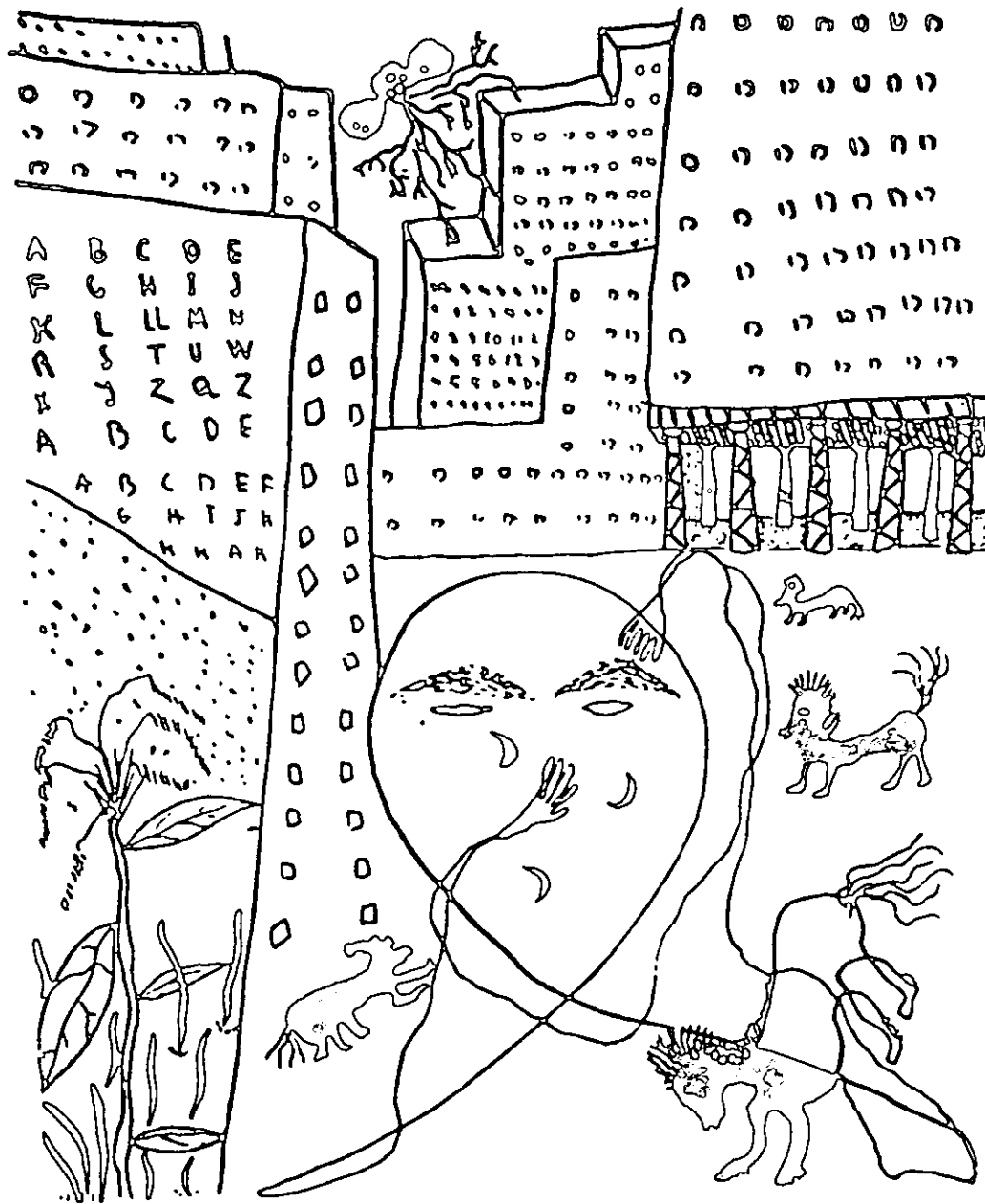


¡Queridísimo Don Manuel!

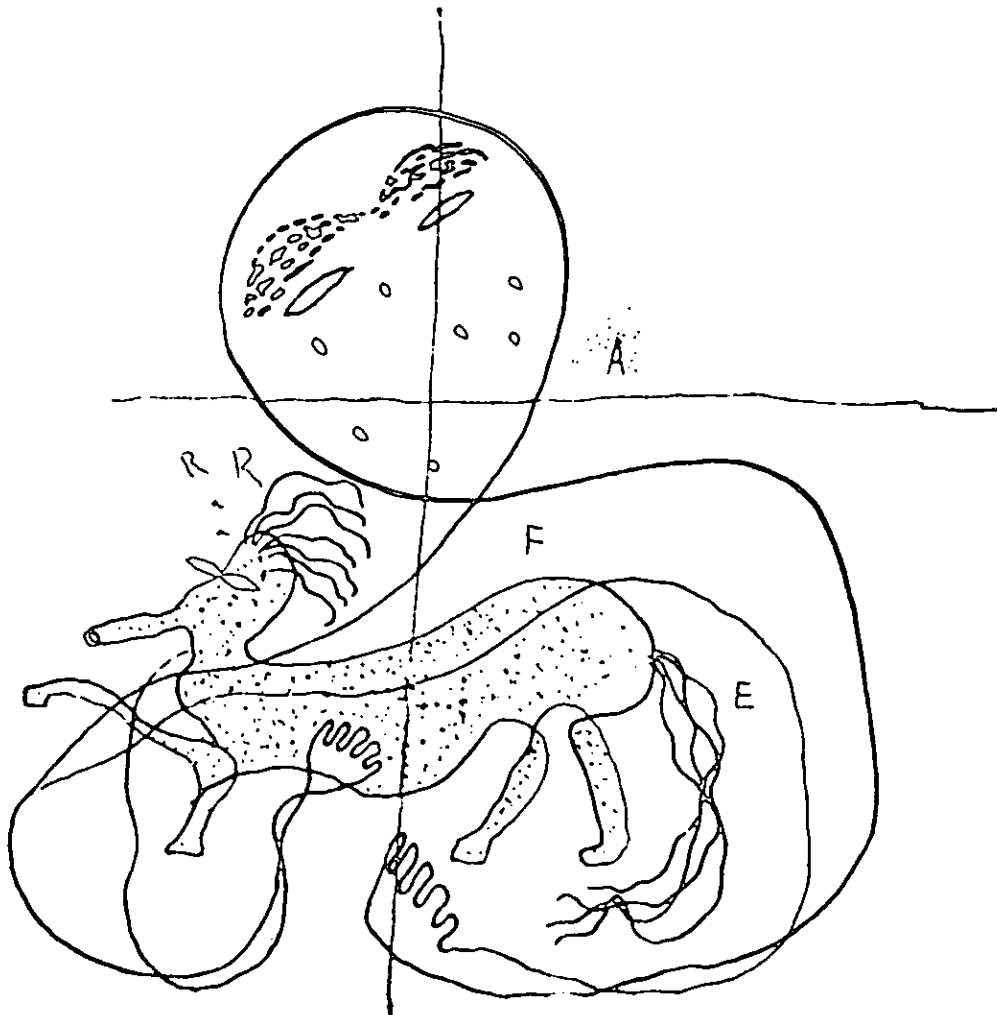
¿Se hace por fin el análisis a Glintka?

Mucha me gustaría tener noticias definitivas de este asunto tan agradable tan justo. yo por mi parte estoy dispuesto a ~~trabajar~~ ^{trabajar} un punto flexible para que se resuelva. (conténcome si o no como límite más estricta)

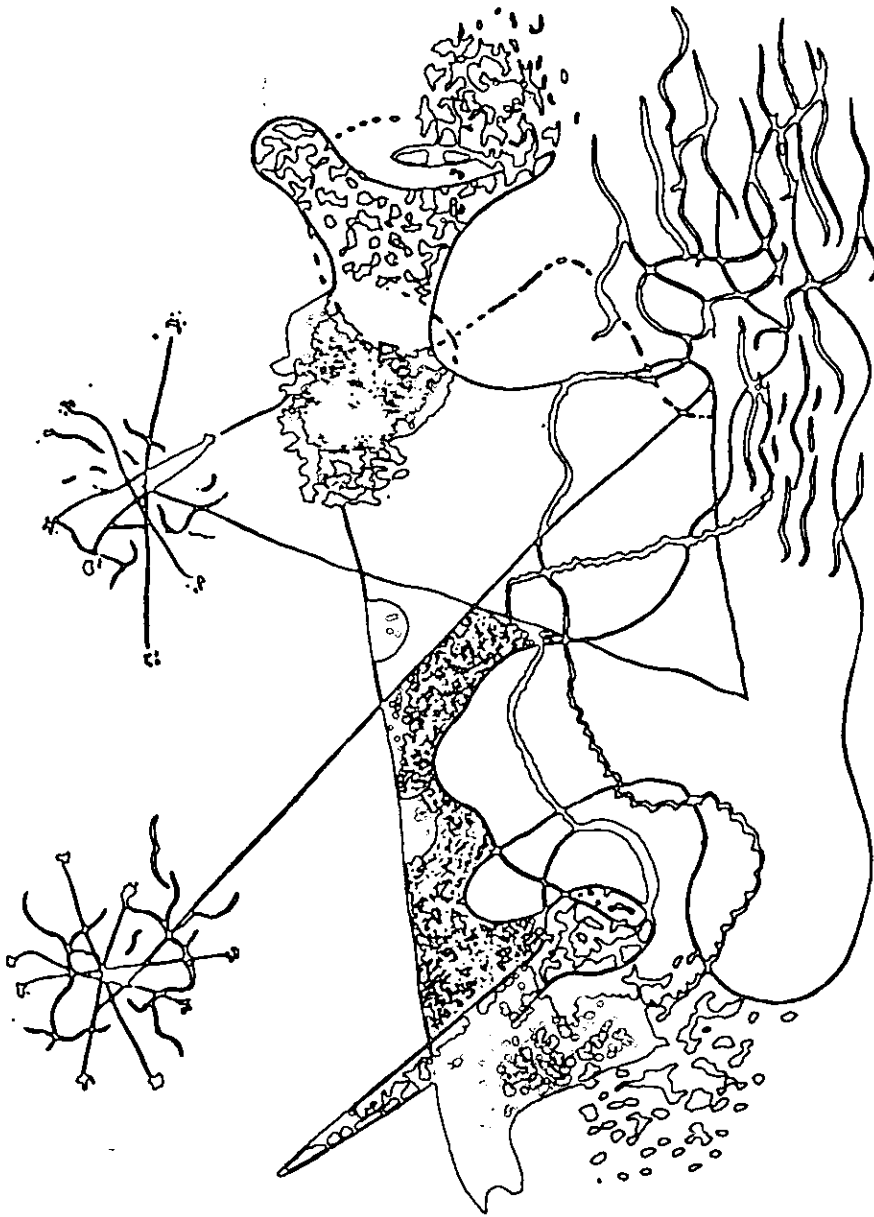
No se puede estar inseguro, como recuerdo cuando todo la quitara y quise sacar a la fuerza, me maravillo. He trabajado a ~~delirio~~, del que no consigo más que



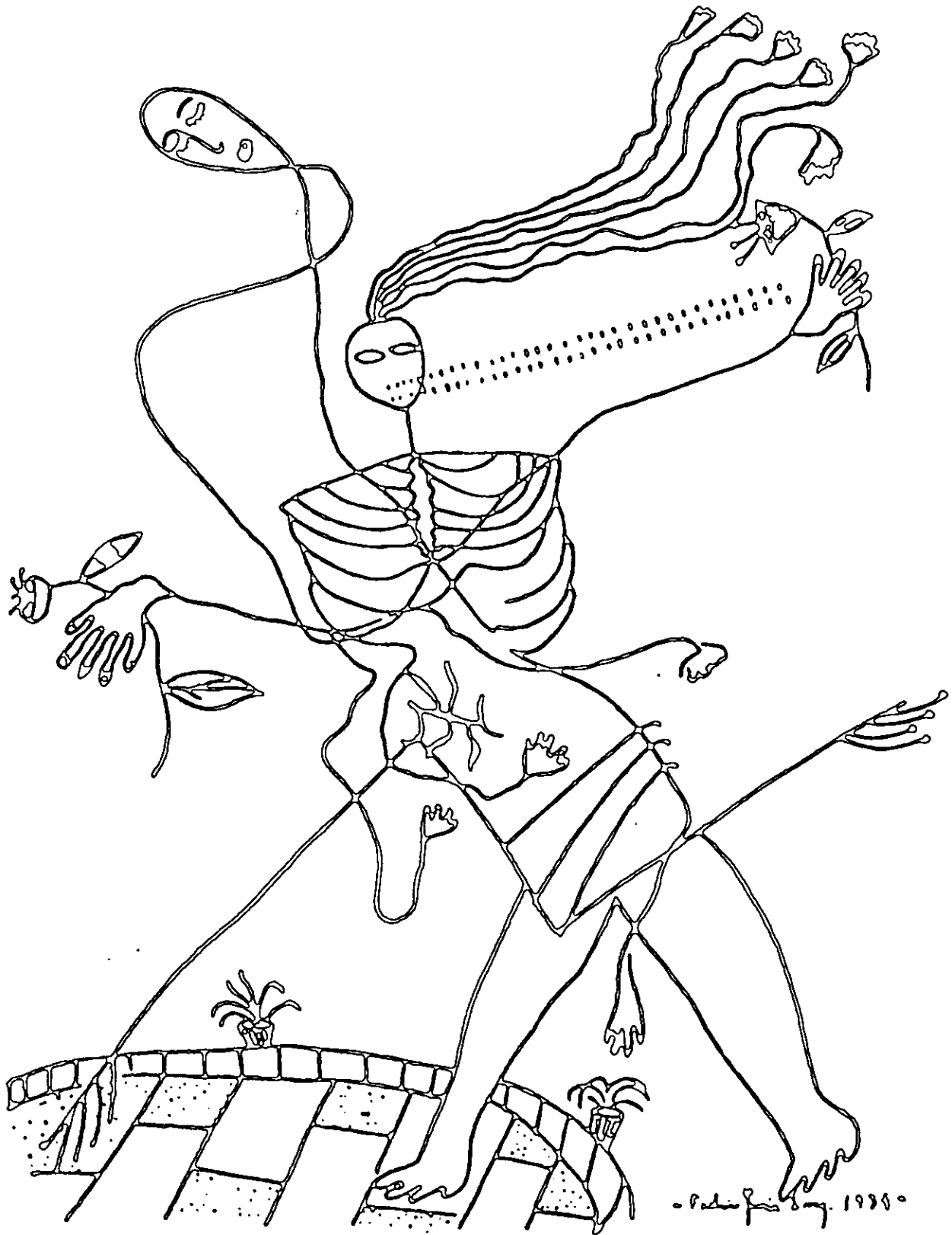
9. *Perspectiva urbana con autorretrato.*

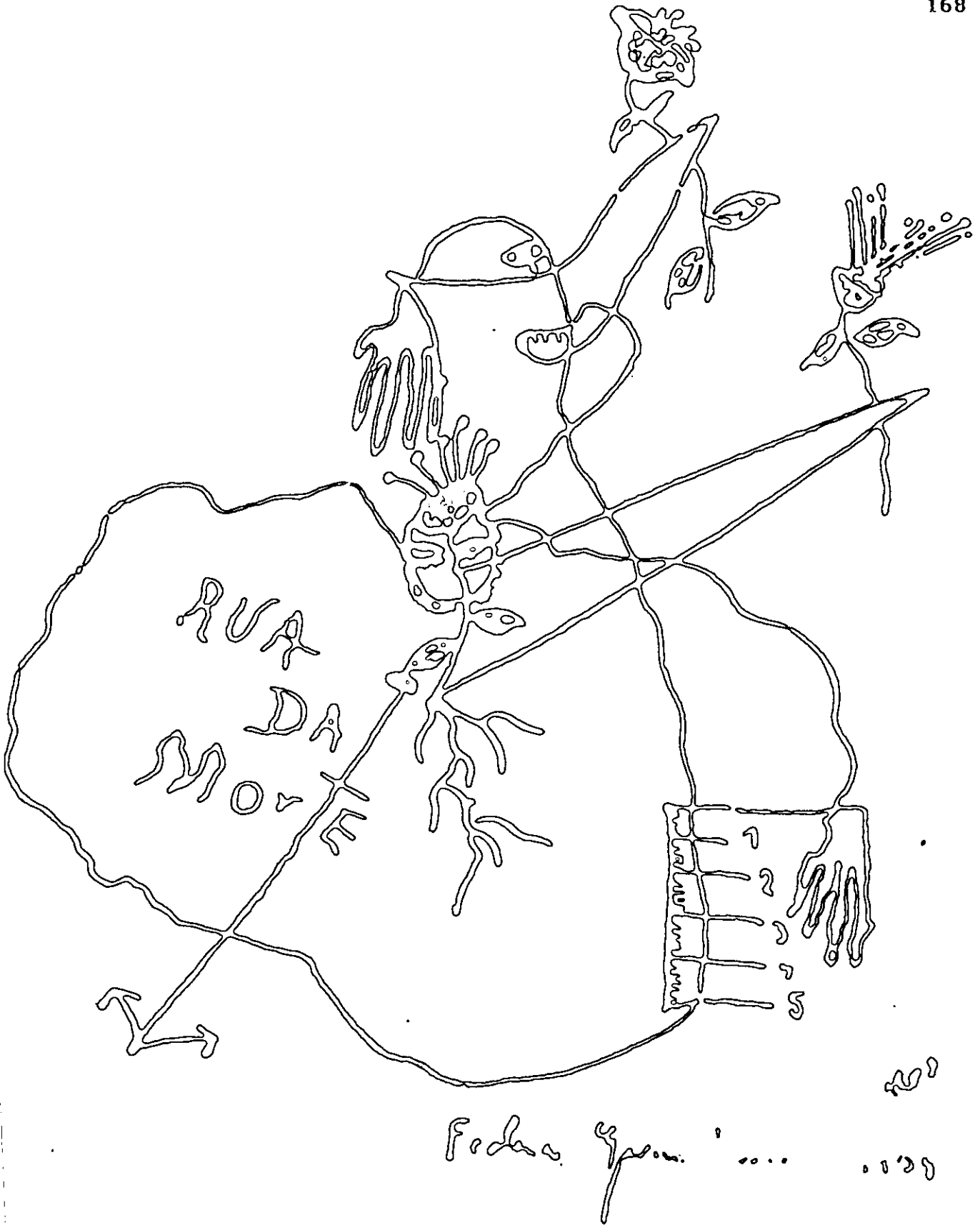


57. *Autoretato con figura.*

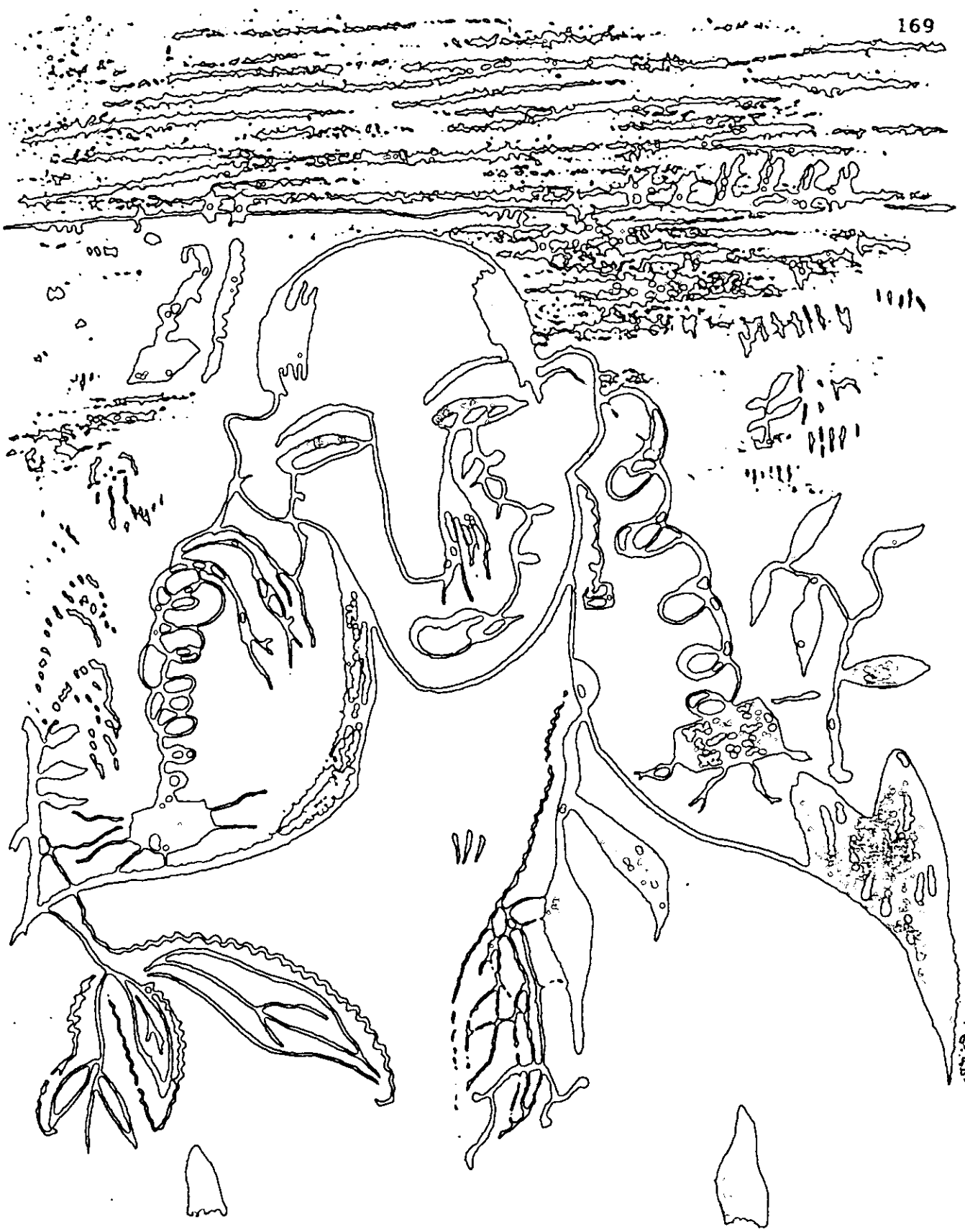


8. Ojo y vilanos.





31. Rua da Morte.



REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS.DIRECTAS.

- García Lorca, Federico, Obras Completas, Tomos I, II y III, Aguilar (Col. Grandes Clásicos), México, 1991.

contenido: Tomo I-Poesía, poemas sueltos, cantares populares,
Tomo II- Teatro, cine, música
Tomo III- Prosa, conferencias, entrevistas,
cartas, dibujos.

INDIRECTAS.

1. Ahmed Al-Gamoun, Lorca y la cultura popular marroquí, Ensayo Libertarias/Prodhufi, España, 1995.
2. Ateneo Obrero de Gijón, Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de Lorca, Universidad de Oviedo, 1990, 116pp.
3. Auclair, Marcelle. Infancia y muerte de García Lorca, Era, México, 1972, 411pp.
4. Barea, Arturo. Lorca, el poeta y su pueblo, Losada, Buenos Aires, 1956, 138 pp.
5. Binding, Paul. Lorca o la imaginación gay, Laertes, Barcelona, 1985, 261 pp.
6. Borel, Jean-Paul. El teatro de lo imposible, Guadarrama, Madrid, 1966, 304 pp.
7. Cano, José Luis. García Lorca, Salvat (Grandes biografías, 25), Barcelona, 1985, 181 pp.
8. Coloquio Hispano-Francés. Valoración actual de la obra de García Lorca, Universidad Complutense, Madrid, 1988, 208 pp.
9. Díaz-Plaja, Guillermo. Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española, Espasa-Calpe (Austral, 1221), Buenos Aires, 1955, 210 pp.
10. Eich, Christoph. Federico García Lorca, poeta de la intensidad, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica), Madrid, 1970, 199 pp.
11. Feal Deibe, Carlos. Eros y Lorca, EDHASA, Barcelona, 1973, 267pp.
12. Ferguson, Francis. "Don Perlimplín": el teatro poesía de Lorca, en Ildefonso Manuel Gil, editor (1973), pp. 175-185.

13. Fernández Cifuentes, Luis. García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia, Prensas Universitarias Zaragoza, Zaragoza, 1986, 293 pp.
14. Gallego Morell, Antonio. García Lorca. Cartas, Postales, Poemas y dibujos, Moneda y Crédito (Letras amigas), Madrid, 1968.
15. García Lorca, Francisco. Federico y su mundo,
16. García Montero, Luis. La palabra de Icaro. Estudios literarios sobre Lorca y Alberti, Universidad de Granada, 1996, 169 pp.
17. García-Posada, Miguel. García Lorca, EDAF, España, 1970, 348 pp.
18. ----- . Teatro, 2. Dramas. Akal, Madrid, 1992, 471 pp.
19. ----- . Teatro, 3. Cine, música, Akal, Madrid, 1992, 509 pp.
20. Gibson, Ian. Granada, 1936 y el asesinato de García Lorca, Grijalbo, Barcelona, 1979, 380 pp.
21. ----- . Federico García Lorca, Grijalbo, Barcelona, 1985
22. Gil, Ildefonso Manuel, (editor). Federico García Lorca, Taurus, Madrid, 1980, 506 pp.
23. González del Valle, Luis T. El teatro de Federico García Lorca y otros ensayos sobre literatura española e hispanoamericana, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1980, 278 pp.
24. Guardia, Alfredo de la. García Lorca. Persona y creación, Schapire, Buenos Aires, 1961, 419 pp.
25. Guillén, Jorge. Federico en persona (semblanza y epistolario), Emecé, Buenos Aires, 1959.
(La semblanza figura como prólogo en la edición de Aguilar de Obras Completas).
26. Honig, Edwin. García Lorca, Laia, Barcelona, 1974.
27. Hoyo, Arturo del. Cronología de la vida y la obra de FGL, en la ed. Aguilar de O.C.
28. Laffranque, Marie. Bases cronológicas para el estudio de FGL, en Ildefonso Manuel Gil, editor, (1973), pp.411-459.
29. ----- . Federico García Lorca. El escritor y la crítica,

30. Lázaro Carreter, Fernando. Apuntes sobre el teatro de FGL, en Ildefonso Manuel Gil, editor (1973), pp.271-286.
31. Loughran, David K. FGL. The Poetry of Limits, Thamesis Book Ltd., London, 1978, 219 pp.
32. Martín, Eutimio. Federico García Lorca: heterodoxo y mártir, Siglo XXI, Madrid, 1986, 455 pp.
33. Martínez Nadal, Rafael. Cuatro lecciones sobre FGL,
34. ----- . FGL. Mi penúltimo libro sobre el hombre y el poeta, Casariego, Madrid, 1992.
35. Mora Guarnido, José. FGL y su mundo. Testimonio de una biografía, Losada, Buenos Aires, 1958, 240 pp.
36. Morla Linch, Carlos. En España con FGL. (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936), Aguilar, Madrid, 1957, 498 pp.
37. Pavis, Patrice. Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología, Paidós, Barcelona, 1983.
38. Ramos-Gil, Carlos. Claves líricas de García Lorca. Ensayos sobre la expresión y los climas poéticos lorquianos, Aguilar, Madrid, 1967, 334 pp.
39. Ruiz Lugo, Marcela. Glosario de términos del arte teatral, Trillas, México, 1987.
40. Ruiz Ramón, Francisco. Historia del teatro español, 2 (1898-1936), Siglo XX. García Lorca y su universo dramático, Alianza, Madrid, 1971, pp.187-227.
41. Torre, Guillermo de. FGL. Cinco farsas breves, Losada, Buenos Aires, 1968, 207 pp.
42. Umbral, Francisco. Lorca, poeta maldito, Biblioteca Nueva, Madrid, 1968.
43. Utrera, Rafael. García Lorca y el cinema,
44. Vieta, Ezequiel. Teatro de cámara. FGL, Arte y Literatura, La Habana, 1983, 331 pp.
45. Vila-San Juan, José Luis. García Lorca, asesinado: toda la verdad, Planeta, Barcelona, 1975, 299 pp.
46. Montes Amuriza, Dolores. Federico García Lorca, Rueda (Col. Grandes Biografías), España, 1996, 212 pp.