

Curso académico
2006-2007

DR. RICARDO DOMÉNECH
CATEDRÁTICO DE DRAMATURGIA



EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE FEDERICO GARCÍA LORCA


Real
Escuela
Superior | de Arte
Dramático
175 AÑOS

RICARDO DOMÉNECH. Doctor en Filología Hispánica (Universidad Autónoma de Madrid), Catedrático por oposición de la Real Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid, de la que ha sido Director en dos ocasiones: de 1977 a 1979 y de 1987 a 1991. Visiting Professor en Middlebury College (Vermont, USA) en 1974; y en Vanderbilt University (Nashville, Tennessee) en 1984.

Miembro de la ACE (Asociación Colegial de Escritores) y de la SELGC (Sociedad Española de Literatura General y Comparada).

Ha colaborado en numerosas revistas especializadas: *Ínsula*, *Primer Acto*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Cuadernos para el Diálogo*, *El Urogallo*, *Estudios Escénicos*, *Pipirijaina*, etc.).

Editor de clásicos y modernos (Cervantes, Tirso de Molina, Galdós, Valle-Inclán, García Lorca, Max Aub, Buero Vallejo, Salvador Espriu).

Es autor de los siguientes libros: *El teatro, hoy* (1966), *La rebelión humana* (novelas cortas y cuentos, 1968), *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española* (1973, ed. ampl. en 1993), *Figuraciones* (cuentos, 1977), *La Pirámide de Khéops* (cuentos, 1980), *Tiempos* (cuentos, 1980) y *El espacio escarlata* (novelas cortas y cuentos, 1989). Coautor en las obras colectivas *Historia de la Literatura Española* (1974-76) y *El exilio español de 1939* (1978). Editor y coautor de «*La casa de Bernarda Alba*» y *el teatro de García Lorca* (1985), «*El castigo sin venganza*» y *el teatro de Lope de Vega* (1987) y *Ramón del Valle-Inclán* (1988). Como narrador figura en varias antologías, ha sido traducido a otras lenguas y, en los primeros años de esta dedicación ha obtenido los premios «Biblioteca Gabriel Miró», 1960; «Las Albinas», 1962, y «XII Fiesta de las Letras de Tomelloso», 1962. El Ministerio de Cultura le concede en 1982 una Ayuda a la Creación Literaria.

Ha sido director de una colección de obras dramáticas, de la Editorial Aymá de Barcelona («Voz-Imagen»), a la que se otorgó el Premio Nacional de Teatro en 1965. Ha sido director del Seminario del Teatro Español de Madrid, de 1984 a 1986. Ha dado conferencias, dentro y fuera de España, y ponencias en congresos de literatura y de teatro. Ha impartido cursos —principalmente, sobre teatro— en los Programas de varias Universidades norteamericanas en España (Tulane University, Middlebury College, Vassar-Wesleyan-Colgate, Hamilton College, etc.). Fundador y Director de *Acotaciones*, revista de investigación teatral editada por la RESAD.

LECCIÓN INAUGURAL

DR. RICARDO DOMÉNECH
CATEDRÁTICO DE DRAMATURGIA

EL PENSAMIENTO ESTÉTICO
DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Curso académico
2006-2007


Real
Escuela
Superior | de Arte
Dramático
175 AÑOS

EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

© Ricardo Doménech
Primera edición: Octubre 2006

Impresión: Rumagraf, S.A.
Avda. de Pedro Díez, 25. 28019 Madrid

Depósito Legal: M-42028-2006

OT 43545

SUMARIO

TRAS LA HUELLA DE UN MAESTRO	7
EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE FEDERICO GARCÍA LORCA	11
I. Cuestiones preliminares	11
II. Los clásicos, piedra de toque	15
III. Simbolismo y tragedia	21
IV. La vanguardia	27
V. El «teatro bajo la arena»	35
VI. El «duende» como teoría estética	45
VII. Teatro y sociedad	55

TRAS LA HUELLA DE UN MAESTRO

Corría el curso 1966-1967 cuando un joven de veinte años, se acercaba a la calle Barquillo, buscaba el número 32, subía a la cuarta planta y allí, ¡oh, maravilla!, se topaba con el TEM, el Teatro Estudios de Madrid, que Miguel Narros y William Layton habían fundado con aquella americana de abrigos largos de cachemir y faldas cortas de Mary Quant, Betsy Butkley, tan kennediana. En aquel ámbito inolvidable, entre un José Carlos Plaza ya muy director, una Ana Belén ya muy escrupulosa en sus trabajos, un Paco Vidal ya tan calvo como buen actor y un ya sorprendente José Luis Alonso de Santos; en aquella capilla sixtina del teatro, comenzó el que escribe a ser discípulo de don Ricardo Doménech. Desde entonces, no he dejado de serlo.

Uno llamaba a la puerta del TEM tras haber visto a James Dean en *Gigante*, *Rebelde sin causa* y *Al este del Edén*, pensando que allí, en Barquillo 32, estaba la fórmula mágica, la delegación del Actor's Studio, para hacer aquellos milagros que hacía el gran actor, muerto diez años antes en un trágico accidente de automóvil, en las películas del artesano George Stevens, el inquietante Nicholas Ray o el gran Elia Kazan. ¿Cómo se lograba aquello? Se decía que el señor Layton y Miguel Narros lo sabían y, además, lo enseñaban. Y era cierto.

Pero en el TEM, además de Narros y Layton, y junto a otras personas entrañables por su locura por el teatro, como Maruja López, Alberto González Vergel o Maruchi Fresno, estaba el gran maestro, Ricardo Doménech. [¡Layton, Miguel, Maruja, Alberto, Ricardo..., luego pasaron a la RESAD!] Y fue con Ricardo Doménech con el que aquel aspirante a director de escena, ¡era lo que soñaba ser!, se fue convirtiendo en autor, al comenzar a amar a don Ramón María del Valle-Inclán, a Federico García Lorca y, sobre todo, a don Antonio Buero Vallejo. ¡Sus obli-cuidades, sus efectos de inmersión, su compromiso con la realidad!

Con los años, en diversas encrucijadas de la vida me he encontrado con Ricardo Doménech, y me ha alegrado compartir aventuras. La más feliz, la actual de la Real Escuela de Arte Dramático, en la que formamos parte de un Claustro exigente y riguroso. En esta Real Escuela que este año cumple 175 años. Esta Real Escuela que, desde la atalaya que con Ricardo Doménech, entre otros y otras colegas, ha logrado alcanzar, contempla su futuro con la certeza de que su labor va a ser muy importante, decisiva, en el inmediato futuro.

Hoy, 16 de octubre de 2006, comienza un nuevo curso en la RESAD, en el flamante edificio de Nazaret 2, del que en buena parte es culpable Ricardo Doménech. Y junto al recuerdo de los 175 años, desentrañados en una magnífica exposición que se exhibe en el activo Círculo de Bellas Artes de Alcalá 42, y junto a un próximo estreno de una compañía formada por profesionales salidos de la Real Escuela, en la apertura de curso está la palabra de Ricardo Doménech haciéndonos mirar a uno de sus modelos, a Federico. ¡Uno de nuestros modelos!

Han pasado cuarenta años desde aquel curso 1966-1967 en que un muchacho comenzó a ser discípulo de Ricardo Doménech. Y este discípulo, en nombre propio, y en representación de todos los que con él han aprendido que el teatro es el mejor espejo —cóncavo, convexo o plano— para el ser humano, le dice, una vez más: «Gracias, maestro, por abrirnos los ojos siempre, y enseñarnos a mirar la vida desde el teatro y el teatro desde la vida».

Ignacio Amestoy
Director de la RESAD

EL PENSAMIENTO ESTÉTICO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

I. CUESTIONES PRELIMINARES

Lo dice el título: nos proponemos una indagación en la estética de Federico García Lorca, fijándonos tanto en sus ideas sobre teatro en general, como en el reflejo que sus ideas estéticas más generales tienen, particularmente, sobre su propio teatro; y aún más, en cómo su praxis de dramaturgo va modelando su pensamiento estético. Un pensamiento estético que no se articula en un *corpus* doctrinal, sistemático, pero que —no obstante su fragmentación y dispersión— es rico, riguroso, y se impone con ese brillo especial de todo lo que Lorca escribe.

El tema que hemos elegido no carece de antecedentes en la extensa bibliografía que acompaña a la obra lorquina. Sin embargo, lo frecuente es que se acuda a sus escritos teóricos o a sus manifestaciones ocasionales sólo para ilustrar el estudio concreto de una determinada parcela de su teatro o de su poesía. La excepción, verdaderamente importante, es el libro *Les idées esthétiques de Federico García Lorca*, de Marie Laffranque, publicado en 1967¹. La prestigiosa hispanista se centraba en la estética de García Lorca

¹ París, Centre de Recherches Hispaniques.

en relación con su poesía. Si lo hubiera hecho en relación con su teatro, el presente ensayo no existiría; o sería, a lo sumo, un apéndice con lo que sabemos del teatro lorquiano desde 1967... gracias a las aportaciones de Marie Lafranque, entre otros buenos lorquistas.

Antes de que empecemos nuestra investigación, resultan ineludibles dos cuestiones preliminares.

Primera. Debemos recordar que García Lorca fue un artista muy puro, muy auténtico. Escribió poesía y teatro, sobre todo, pero da la impresión de que, caso de proponérselo, podría haberse volcado en cualquier otro género literario con igual fortuna. No sólo eso. El interés de Lorca por la música y por la pintura, su profunda comprensión de estas artes, y aún más: su práctica en una y en otra, mueven a la certeza de que en Lorca había un músico y también un pintor. Además, en *La Barraca* fue director de escena, e incluso actor... Esta variedad de registros nos sugiere inmediatamente dos cosas. De un lado, la sintonía digamos natural, innata, de Lorca con el mejor y más renovador teatro europeo desde la encrucijada de finales del siglo XIX. Tras destacar su condición de músico, pintor y poeta lírico, el historiador del teatro moderno J. L. Styan hace este preciso (y precioso) comentario:

It is if were the one playwright born to give theatrical life to the theories of Appia and Craig, those which held that all the arts should combine in the art of drama².

De otro lado, dicha variedad de registros nos lleva a sospechar que García Lorca concebía el arte más allá de espe-

² *Modern Drama in Theory and Practice*. Vol. 2, *Symbolism, Surrealism and Absurd*, New York, Cambridge University Press, 1983, pág. 86.

cialidades, compartimientos estancos o diplomas académicos: debía de concebirlo en su hondura, en su raíz. El posterior análisis de los textos habrá de confirmarlo.

Segunda cuestión preliminar. La gran literatura de Lorca surge a lo largo de poco más de una década (postergo obras todavía inmaduras, como el libro de *Canciones* o *Mariana Pineda*) y en ese tiempo se interna en diferentes géneros y estilos, pero no es posible ceñir esta diversidad en una trayectoria cronológica, en una evolución única. Así, entre 1924 y 1927 está trabajando en el neosimbolista *Romance-ro gitano* —que se publica en julio de 1928—, pero a la vez escribe *El paseo de Buster Keaton* y *La doncella, el marinero y el estudiante*, en 1925; la «Oda a Salvador Dalí», en 1926; publica «Santa Lucía y San Lázaro», en 1927; pronuncia las conferencias «Imaginación, inspiración y evasión» y «Sketch de la nueva pintura», en 1928... Ejemplos todos ellos de una incursión —creativa y teórica— en el campo de la vanguardia. Y no olvidemos otros trabajos orientados en diferente dirección, como la conferencia sobre Góngora, escrita en 1925-1926³.

Otro ejemplo. Se suele apreciar el viaje a América (junio 1929 a julio 1930) como el gran momento del Lorca vanguardista o surrealista. Y en efecto, de esas fechas es, básicamente, la redacción de *Poeta en Nueva York*; la de *El público* es de 1930 y la de *Así que pasen cinco años*, de 1931... Pero en 1930 todavía está trabajando en la última revisión de *La zapatera prodigiosa* —en todo ajena a la vanguardia,

³ Para las fechas nos apoyamos en: 1.º Marie Laffranque, «Bases cronológicas para el estudio de Federico García Lorca», en Ildefonso Manuel Gil (ed.), *Federico García Lorca*, Madrid, Taurus (Col. El Escritor y la Crítica), 1973, págs. 411-459). 2.º Ian Gibson, *Federico García Lorca*, 2 vols., Barcelona, Grijalbo, 1985.

que estrenará en diciembre de ese año—, y ha escrito algunas escenas de las tragedias neosimbolistas *Bodas de sangre* y *Yerma*, que lee a sus amigos en La Habana⁴. Mas todavía: de 1936 es *La casa de Bernarda Alba*, pero el texto de redacción más adelantada en su teatro inconcluso, es *Comedia sin título*, que estilísticamente engarza con *El público* y con *Así que pasen cinco años*.

Estos ejemplos atestiguan con creces que en los últimos doce años —los años fundamentales de su literatura—, García Lorca escribe en diversos frentes estilísticos. Si agregamos otros textos y la incesante actividad pública —estrenos, recitales, conferencia— quizá sintamos, de pronto, cierta confusión ante un curriculum tan rebosante y como a punto de estallar... Sin embargo, al leer con atención esa literatura lorquiana todo se ordena, todo se nos antoja claro y transparente. La metáfora que mejor podría definir esta aparente paradoja es la de un jugador de ajedrez: un gran jugador de ajedrez que sostiene varias partidas *simultáneas*. Es lo que hace Lorca en esos últimos doce años —de 1924 a 1936—, impulsado por un anhelo de experimentación constante, que le convierte en el artista de su generación capaz de formularse mayor número de preguntas estéticas, en el doble plano teórico y creativo, sin dejar de ser consciente en todo instante del valor de cada uno de esos experimentos en sí mismo.

⁴ Tomo este último dato de Marie Laffranque, «Estudio preliminar», en su ed. de Federico García Lorca, *Teatro inconcluso*, Granada, Universidad, 1987, pág. 31.

II. LOS CLÁSICOS, PIEDRA DE TOQUE

García Lorca sólo escribe dos conferencias sobre temas literarios⁵: las consagradas a Góngora y a Soto de Rojas. Sin embargo, al margen de las declaraciones de prensa —que conviene utilizar con muchas reservas—, en su poesía y en su teatro Lorca mantiene un diálogo permanente con no pocos autores clásicos y contemporáneos. Ese diálogo va enriqueciendo y decantando su pensamiento estético. Por ejemplo, títulos como *Sacrificio de Ifigenia* o *La destrucción de Sodoma*; la influencia soterrada de *Teogonía*, de Hesíodo y *Metamorfosis*, de Ovidio⁶; un poema como Tamar y Amnón (de *Romancero gitano*); el trasfondo cristológico de varias obras (*El público*, *La casa de Bernarda Alba*, etc.); el empeño por recobrar la tragedia... Son, a *bote pronto*, unas cuantas muestras de su contacto con la literatura grecolatina y con la *Biblia* (Antiguo y Nuevo Testamento), que tuvieron mucha repercusión en él, en su estética, aunque no

⁵ Dicho sea sin contar «Imaginación, inspiración, evasión», de tema más amplio.

⁶ Lo indica Rafael Martínez Nadal, «Guía del lector de *El público*, en su ed. de Federico García Lorca, *El público* (con *Comedia sin título*, ed. de Marie Laffranque), Barcelona, Seix-Barral, 1978, pág. 247.

dedicara a esta materia ninguna de sus documentadas, razonadas y amenas conferencias.

He entrecruzado, a propósito, el muestrario bíblico con el griego y latino, porque estas dos fuentes actúan a la vez sobre la sensibilidad y la inventiva de Lorca. No sólo eso. Ovidio, con sus *Metamorfosis*, parece ayudarle a leer los relatos de la *Biblia* en su sentido y dibujo míticos. Particularizando más, detengámonos ante ese trasfondo cristológico, al que hemos aludido. Sin contradecir la simpatía, e incluso la fascinación que, sobre todo siendo muy joven, sintió Lorca por la figura de Jesús⁷, en sus obras dramáticas de madurez (cito de nuevo, con especial énfasis, *El público* y *La casa de Bernarda Alba*) ese trasfondo cristológico se proyecta desde una perspectiva mítica: como hace Esquilo, pongamos por caso, al recrear el mito de Prometeo o como hace Sófocles al recrear el mito de Edipo. Con ello, por lo tanto, Lorca no está haciendo *teatro religioso*, sino *trágico*. Y de la misma manera que los dramaturgos simbolistas que le preceden en el tiempo (desde Maeterlinck hasta d'Annunzio o Valle-Inclán), con esta recuperación parcial de motivos mitológicos (sea la mitología grecolatina o la mitología judeocristiana), de un lenguaje simbólico y de una estructura inherente a los ritos, García Lorca está construyendo un nuevo teatro, cuya forma permitirá volver a afrontar las grandes preguntas que no pueden contestar las religiones; es decir, las *verdaderas preguntas*, ante unos espectadores que sigan la representación teatral con fervor idéntico al de los fieles en una ceremonia

⁷ Cf. «Cristo. Poema dramático» (págs. 223-230) y «Cristo. Tragedia religiosa» (págs. 231-296), en Federico García Lorca, *Teatro inédito de juventud*, ed. de Andrés Soria Olmedo, Madrid, Cátedra, 1994.

religiosa. (Mallarmé imaginaba una representación de su inconclusa *Herodías* que fuera «como una misa».) En estas coordenadas es como resultan inteligibles los planteamientos estéticos de Lorca⁸.

Pasemos a las conferencias sobre Góngora y Soto de Rojas⁹. Datán de 1926 (su primera lectura fue en el Ateneo de Granada; respectivamente, en febrero y en octubre de ese año). La dedicada a Góngora no responde sólo a una contribución generacional más o menos obligada. En ella, García Lorca coge el toro por los cuernos. Se titula «La imagen poética de don Luis de Góngora» y plantea el secreto del estilo de Góngora: su peculiar uso de la imagen y la metáfora. Con qué ágiles reflexiones nos lleva Lorca a recorrer ese delgadísimo hilo que va de las traslaciones de sentido en el habla popular a las más sutiles metáforas mitológicas del autor de las *Soledades*. Lorca entiende el procedimiento estilístico de Góngora, se identifica con él. Prolongando esta idea, Martínez Nadal sugiere una provechosa lectura:

⁸ Un destacado estudioso de Lorca, Andrew A. Anderson, relaciona ese trasfondo cristológico lorquiano con el teatro expresionista; entre otros aspectos que también cree comunes. («*El público, Así que pasen cinco años y El sueño de la vida*: tres dramas expresionistas de García Lorca», en Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches, eds., *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia*, Madrid, CSIC, 1992, pág. 220). Aun cuando las diferencias y afinidades entre los diferentes *ismos* no se sujetan a unas lindes exactas, cabe afirmar que, en las obras expresionistas, lo cristológico responde a una comparación; mientras que en Lorca (como en los simbolistas que le anteceden) responde a una identificación y recreación mítica, mediante un lenguaje simbólico y una acción ritual.

⁹ Véase la excelente edición de Christopher Maurer, Federico García Lorca, *Conferencias*, 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1984. («Introducción», vol. I, págs. 9-42).

... hablando de Góngora, Lorca nos descubre su propia actitud ante la poesía, la metáfora y los mitos; nos aclara zonas de *El público* y de su producción posterior¹⁰.

En la conferencia sobre Soto de Rojas —poeta granadino, discípulo de Góngora—, García Lorca se nos revela de nuevo como un admirable crítico literario. El título de la conferencia repite el de un extenso poema, publicado por Soto de Rojas en 1648: «Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos». No se conserva el texto de Lorca, pero sí disponemos del amplísimo resumen de *El Defensor de Granada*. (Otro periodismo: otra época.) Aunque el poema de Soto no describe la ciudad, Lorca advierte que, por debajo del hermético estilo gongorino, Granada está allí: su espíritu, su forma de mirar y sentir la realidad (es muy sugestivo el concepto de la miniatura, del diminutivo). García Lorca, años más tarde, llevará a los escenarios esa Granada en una de sus mejores obras: *Doña Rosita la soltera*.

Aunque a ningún otro escritor de los Siglos de Oro concede un ensayo como a Góngora o a Soto de Rojas, Lorca nos ofrece innumerables pruebas de su lectura inteligente, fecunda, de Cervantes, Lope, Tirso, Calderón, etc. En primer lugar, a través de la praxis escénica, con la fundación de La Barraca en 1932 y el montaje de varios entremeses cervantinos, de *Fuenteovejuna*, *El caballero de Olmedo*, *La*

¹⁰ Martínez Nadal, *op. cit.*, pág. 242. Marie Laffranque explica la conferencia en términos que siguen siendo aleccionadores (*Les idées...*, ed. cit., págs. 117-130). Maurer coteja el texto de 1926 con la versión de 1930, registrando cambios en «sus ideas sobre la creación artística» («Introducción», ed. cit., págs. 25-30). En tales cambios se entrevé el impacto del surrealismo.

vida es sueño (auto), *El Burlador de Sevilla*, como también de obras menos divulgadas: *Égloga de Plácida y Victoriano*, de Juan del Encina; *La tierra de jauja*, de Lope de Rueda; *Las almenas de Toro*, de Tirso de Molina, etc. En contraste con las injustas descalificaciones de Valle-Inclán, por ejemplo, García Lorca declara abiertamente: «El viejo teatro español es el más rico del mundo»¹¹.

Ese entusiasmo de Lorca, reiterado en las mil entrevistas de prensa durante las giras de La Barraca, puede detectarse en su teatro, no como una influencia superficial, sino como una asimilación estilística y conceptual, profunda. Como ejemplos —pendientes de un análisis más pormenorizado— piénsese en los coros epitalámicos de *Bodas de sangre* y en los de *Peribáñez y Fuenteovejuna*; o en la recreación del mito del caballero y la muerte de *El Caballero de Olmedo*, en *Bodas de sangre* y en poemas como «Córdoba, lejana y sola» y algunos más. La actualización del auto sacramental, que fue tan significativa a partir de 1925 (Azorín, Rafael Alberti, Max Aub, Miguel Hernández...) adquiere en *El público* y en *Así que pasen cinco años* una impronta misteriosa y original. En fin, otro puente lorquiano con el Barroco lleva a William Shakespeare. Baste mencionarlo como referente fundamental en *El público*, y ocasional o implícito en alguna otra obra.

¹¹ Entrevista de Silvio sd'Amico, reproducida en Federico García Lorca, *O.C.*, ed. del cincuentenario, vol. III, pág. 638.

III. SIMBOLISMO Y TRAGEDIA

Pasemos a los contemporáneos. En la dilatada etapa simbolista, anterior a *Poeta en Nueva York*, fueron Juan Ramón Jiménez, Rubén Darío y Antonio Machado los principales modelos que para su poesía tuvo en cuenta García Lorca; por supuesto, asimilándolos y trascendiéndolos muy pronto, en una línea de afirmación personal, original, cada vez más poderosa. Esto al margen, resulta siempre aleccionadora la actitud de Lorca ante los mayores intelectuales de su tiempo. Retengamos —como ejemplo significativo— su magnífica visión de Miguel de Unamuno. Francisco García Lorca ha mencionado «la admiración de mi hermano por el gran maestro, al que fue varias veces a ver a Salamanca». Admiración que quedó plasmada en estas declaraciones de Juan Chabás, en una entrevista sobre La Barraca:

Unamuno vio *El Burlador de Sevilla*, y tanto le gustó que, encontrándonos luego en Zamora, quiso oír y ver de nuevo la obra de Tirso. ¡Qué grande es Unamuno! ¡Cuánto sabe y cuánto crea! El primer Español. Se abre una puerta en cualquier parte, sale Unamuno por ella,

con su cuerpo y su cabeza, y se ve en seguida eso: es el Español, el primer Español. Todo lo crea y sabe por estar tan arraigado en nuestro suelo y tener tanta luz en la mente: «Una cosa es la cultura —me decía— y otra la luz. Eso es lo que hay que tener: luz»¹².

No ha de sorprender esta admiración. Aun siendo escritores en apariencia dispares, ambos coinciden en una búsqueda esencial: la de la moderna tragedia española. E incluso hay alguna coincidencia aislada, como el tema de la maternidad insatisfecha en *Raquel* y en *Yerma*. No obstante, el escritor contemporáneo con cuyo teatro guarda el teatro de Lorca una relación más completa —y compleja— es Valle-Inclán. Hasta el punto de que —a mi entender— deberían estudiarse juntos, como estudiamos juntos a Esquilo y Sófocles, a Marlowe y Shakespeare, a Lope y Calderón¹³...

Que había una influencia de Valle, o una convergencia, o no pocos paralelismos con él, ha sido un lugar común en los estudios sobre Lorca... digamos que desde siempre. Pero quien, por primera vez, llega al fondo de la cuestión es Antonio Buero Vallejo en 1972. Buero Vallejo advierte en la propuesta lorquiana: «hay que volver a la tragedia» (1934), una réplica a Valle-Inclán, al Valle-Inclán que ha presentado el esperpento con el rechazo de la tragedia («la tragedia nuestra no es tragedia», se lee en la escena XIIª de

¹² Francisco García Lorca, *Federico y su mundo*, ed. de Mario Hernández, Madrid, Alianza Editorial, 1980, pág. 139. Con buen criterio, Hernández reproduce en nota las palabras de Federico en la entrevista de Chabás (págs. 139-140).

¹³ Véase nuestro ensayo «Valle-Inclán y García Lorca: una perspectiva del teatro español», en Dru Dougherty y M.ª Francisca Vilches, eds., *op. cit.*, págs. 333-343.

Luces de bohemia)¹⁴. A este secreto y pacífico antagonismo, que Buero Vallejo acertó a poner de relieve, yo añadí poco después otro ejemplo que lo reforzaba —aunque su alcance fuese menor—. En el epílogo de *Retablillo de Don Cristóbal*, Lorca puntualiza (a Valle-Inclán, sin duda, por el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de Don Friolera*) que, además del Bululú gallego, existen en España otros teatros de muñecos, no menos dignos; entre ellos, el andalucísimo Tía Norica, de Cádiz¹⁵.

Sin embargo, fue tiempo más tarde cuando me replanteé el estudio comparativo de Valle-Inclán y García Lorca: de su compartida creación de un lenguaje dramático simbolista¹⁶. Definiré aquí, en dos palabras, esa creación suya, enlazando con lo dicho páginas atrás sobre trasfondo mítico y teatro simbolista en García Lorca.

Cuando dice abandonar la tragedia, Valle-Inclán deja tras de sí aportaciones tan brillantes como las *Comedias bárbaras*, *El embrujado*, *Divinas palabras...*, con las que ha estado ensayando, buscando la tragedia simbolista (al margen de los subtítulos vacilantes, a veces irónicos)¹⁷. García Lorca, que también había intentado un teatro trágico, con

¹⁴ Cf. Antonio Buero Vallejo, «García Lorca ante el esperpento» (Discurso de ingreso en la Real Academia Española, 1972), reimpresso en *Tres maestros ante el público*, Madrid, Alianza Editorial, 1973.

¹⁵ Reseña del estreno de *Retablillo de Don Cristóbal*, por el grupo Tábano, *Primer Acto*, núm. 153, 1973, págs. 70-71.

¹⁶ En mi tesis doctoral, dirigida por Fernando Lázaro Carreter y leída en la Universidad Autónoma de Madrid, en 1983.

¹⁷ Una vacilación del mayor interés es la siguiente. En la publicación por entregas, *El embrujado* llevaba el subtítulo de «Comedia bárbara»; en la edición en libro, el de «Tragedia de tierras del Salnés». Por lo tanto, los conceptos de *comedia bárbara* y de *tragedia* son, en mayor o menor medida, intercambiables.

obras tan dispares como *Sacrificio de Ifigenia*¹⁸, *Mariana Pineda* y *El público*, acude a esa misma encrucijada en que se ha detenido Valle-Inclán, y se replantea la tragedia simbolista, convencido de que puede y debe ir más lejos que su maestro. El lenguaje simbólico es bien conocido por él: en su poesía ha cristalizado ya, especialmente en *Romancero gitano*. Claro está que ese lenguaje no lo inventan Lorca, ni Valle, ni siquiera los primeros simbolistas, como Baudelaire o Verlaine... Es de todos ellos, con el toque particular de cada uno, sí, pero consiste fundamentalmente en una reelaboración subjetiva y sincrética a partir de los lenguajes codificados de las religiones (sobre todo, de las religiones arcaicas), las tradiciones folclóricas y/o las escuelas ocultistas. Respondían tales lenguajes, en su origen, a una visión mágica del mundo que comportaba una identificación de lo humano con la naturaleza. Esa identificación se podía reconocer a través de imágenes plenas de sacralidad y susceptibles de ser clasificadas en varias series: series de imágenes animales, vegetales, elementales —o sea, de los cuatro elementos: tierra, agua, aire, fuego—, cósmicas —el sol, la luna, etc.— (y con ellas, las imágenes rituales: la sangre, el cuchillo, ciertos colores, etc.). Como decíamos, Lorca conoce bien ese lenguaje simbólico —que confiere tanta intensidad y misterio a un libro como *Romancero gitano*—, y ahora se trata de llevarlo al teatro (aprendiendo de Valle-Inclán, claro, pero también resolviendo problemas que Valle no supo resolver) y lo hará con *Bodas de sangre*, con *Yerma*, con *La casa de Bernarda Alba* y —aunque no

¹⁸ Marie Laffranque, remitiendo a dos cartas de Lorca a Ana M.^a Dalí, cita esta tragedia («Bases...», *cit.*, págs. 423 y 425). No se conserva el manuscrito. Al margen de cuál fuera su calidad, importa el experimento en sí.

ambientada en un medio rural— con *Doña Rosita la soltera*. Estas obras y las antes citadas de Valle-Inclán proyectan nuestro teatro español en el vértice más alto de la dramaturgia simbolista europea.

En menor escala, es notoria la conexión del teatro de Lorca con otros dramaturgos simbolistas. Por ejemplo, la crítica ha subrayado a menudo la influencia de *Jinetes hacia el mar* en *Bodas de sangre*, y Francisco García Lorca ha corroborado que su hermano conocía esta obra de Synge¹⁹. Otro ejemplo, que agregaré por mi cuenta: el simbolismo de las horas en *Así que pasen cinco años* y el del dibujo «invisible» de la muerta en la escena final de *Doña Rosita la soltera* (mediante efectos sonoros, cambios de luz, etc.) se inspiran en *La Intrusa*. Lorca no mencionó con frecuencia a Maeterlinck, pero en una ocasión lo hizo dedicándole dos adjetivos concluyentes: «enorme y admirable»²⁰.

Con este par de ejemplos deseo insistir, no en los préstamos o las imitaciones que obsesionan a algunos críticos (cosa bastante inútil, por cierto, ya que el genio de Lorca es tal que acaba convirtiendo en lorquiano todo lo que toca), sino en los rasgos que vinculan las tragedias de Lorca al teatro simbolista. Styan, certeramente, las inscribe en esa tendencia²¹.

¹⁹ Cf. Francisco García Lorca, *op. cit.*, pág. 144.

²⁰ *Impresiones y paisajes* (1918): *O.C.*, ed. cit., vol. III, pág. 44.

²¹ J. L. Styan, *op. cit.*, ágs. 84-91.

IV. LA VANGUARDIA

García Lorca habló una vez de «esa lucha terrible que tenemos que sostener los artistas jóvenes, la lucha por lo nuevo, la lucha por lo imprevisto, el buceo en el mar del pensamiento por encontrar la emoción intacta»²².

Son palabras muy valiosas para comprender las exploraciones, los «buceos» diversos y constantes de Lorca; en particular, y como dijimos páginas atrás, su inmediata apuesta por las vanguardias, tan evidente en las piezas cortas *El paseo de Buster Keaton* y *La doncella, el marinero y el estudiante*, o en la «Oda a Salvador Dalí».

Como ocurrirá cuatro años después con *El público*, la «Oda a Salvador Dalí» es simultáneamente, en estrecha simbiosis, creación artística y exposición de teoría estética. En tanto que creación artística, anticipa *Poeta en Nueva York* con metáforas y contrastes de imágenes sorprendentes. En tanto que exposición teórica, es una lección —una lección *sui generis*— acerca del cubismo. (No olvidemos que en el título, al principio, figuraba el adjetivo «didácti-

²² En su conferencia sobre el cante jondo. Cf. *Conferencias*, ed. cit., vol. I, pág. 62.

ca» tras el sustantivo «oda»). La dedicatoria a Dalí presupone la influencia de Picasso sobre el joven pintor de Figueras²³.

Como muestra de la explicación y defensa del cubismo, releamos esta bella descripción pictórico-poética:

Una rosa en el jardín que tú desees.
Una rueda en la pura sintaxis del acero.
Desnuda la montaña de niebla impresionista.
Los grises oteando sus balastradas últimas.

Y de la estrofa siguiente, estos conocidos versos, tan definitivos:

Los pintores modernos, en sus blancos estudios,
cortan la flor aséptica de la raíz cuadrada²⁴.

Dos años más tarde, Lorca reexamina la cuestión en su conferencia «Sketch de la nueva pintura». Reitera allí la importancia del cubismo. No desconoce las experiencias paralelas que ofrece la literatura: Apollinaire, Max Jacob... No ignora, por otra parte, el dadaísmo y el futurismo —ambos, «pintura literaria»— con desenlaces diferentes (el de Marinetti, entregado al fascismo, merece una enérgica reprobación de Lorca). Pero son «Pablo Picasso, el genial malagueño, y los pintores los que avanzan verda-

²³ Como prueba de ello, Tonia Raquejo, en su excelente libro *Dalí: metamorfosis* (Edilupa Ediciones, 2004), reproduce «Cabeza de mujer» (pág. 14) donde, simultáneamente, advierte ya el germen del daliniano método paranoico crítico. Tal vez cabría ver aquí un modelo —sin negar el de Ovidio— de las metamorfosis de personajes en *El público*.

²⁴ Citamos por *O.C.*, ed. cit., vol. I, pág. 953.

deramente por caminos inexplorados»²⁵. Gris, Miró despiertan su aplauso.

Consolidada la estética cubista, irrumpe el surrealismo, que Lorca saluda como el camino nuevo más prometedor:

Empiezan a surgir los sobrerrealistas, que se entregan a los latidos últimos del alma. Ya la pintura, libertada por las abstracciones disciplinadas del cubismo, dueña de una inmensa técnica de siglos, entra en un periodo místico, incontrolado, de suprema belleza. Se empieza a expresar lo inexpresable (pág. 45).

Dieciséis días antes (y también en el Ateneo de Granada), Lorca ha leído por primera vez la conferencia titulada «Imaginación, inspiración, evasión». Como sucedía con el ensayo a propósito de Soto de Rojas, nuevamente hemos de hablar de un manuscrito perdido, y conformarnos con los resúmenes —extensos, eso sí—, de los periódicos de Granada, Madrid, Nueva York y La Habana²⁶.

En «Imaginación, inspiración, evasión», Lorca nos lleva a meditar con él sobre el acto creador, artístico, basándose en tres conceptos pilares, que anuncia el título. Lorca interpreta los de imaginación («la imaginación poética tiene una lógica humana») e inspiración («la inspiración poética tiene una lógica poética») desde un ángulo diferenciador y contrapuesto: «así como la imaginación es un descubrimiento, la inspiración es un don, un inefable regalo», y ve ésta como esclava de aquélla y de su aliado: «el pensamien-

²⁵ *Conferencias*, vol. II, ed. cit., pág. 40.

²⁶ *Conferencias*, vol. II, cit., págs. 9-31. Los lorquistas Marie Laffranque, Daniel Eisenberg y Christopher Maurer, sucesivamente, han venido localizando y editando los textos de prensa.

to lógico». Y es aquí donde entra en juego la evasión, tal como la entiende Lorca (y que, obviamente, no guarda ninguna relación con la literatura «de evasión» o «escapista», de que se hablará en otros contextos). Para Lorca, la evasión es libertar la poesía del «equilibrio de la imaginación» y del «pensamiento lógico»; es libertar la poesía

no sólo de la anécdota, sino del acertijo de la imagen y de los planos de la realidad, lo que equivale a llevar la poesía a un último plano de pureza y sencillez. Se trata de una realidad distinta, dar un salto a mundos de emociones vírgenes (...) «Evasión» de la realidad por el camino del sueño, por el camino del subconsciente, por el camino que dicte un hecho insólito que regale la inspiración (págs. 17-18).

A simple vista, se diría que estamos ante una proclama surrealista. Pero el resumen de la segunda lectura de esta conferencia (en Madrid, febrero de 1929) incorpora una objeción a los surrealistas:

Esta evasión poética puede hacerse de muchas maneras. El surrealismo emplea el sueño y su lógica para escapar. En el mundo de los sueños, el realísimo mundo de los sueños, se encuentran indudablemente normas poéticas de emoción verdadera. Pero esta visión por medio del sueño o del subconsciente es, aunque muy pura, poco diáfana. Los latinos queremos perfiles y misterio visible. Forma y sensualidades (págs. 20-21).

Objeción que repite el resumen de la tercera lectura en Nueva York (febrero de 1930) (pág. 25).

Asimismo, en carta a Sebastián Gasch (8 de septiembre de 1928), Lorca formula otro reproche a la estética surrea-

lista y, con él, su distancia de la escuela de Bretón. Lorca le envía a Gasch dos poemas en prosa (o cuentos cortos): «Nadadora sumergida» y «Suicidio en Alejandría»... que, por cierto, ningún lector de hoy vacilaría en calificar de surrealistas, y lo hace con este comentario:

Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡ojo!, la conciencia más clara los ilumina²⁷.

La reivindicación de esa «tremenda lógica poética» y de esa «conciencia clara», iluminadora, parecen rechazar un precepto muy destacado de Bretón en el *Primer Manifiesto*: el de la «escritura automática». Simultáneamente, esta «manera *espiritualista*», estos dos poemas en prosa, ¿no comparten con los surrealistas otros muchos rasgos característicos? Es sobremanera revelador ese debatirse de Lorca con el nuevo estilo, en relación con la pintura y en relación con la literatura, en el plano creativo (no sólo en sus escritos; también en sus dibujos) y en el plano teórico, coincidiendo y disintiendo...

Para completar nuestro análisis, hemos de descender a un aspecto en apariencia —únicamente en apariencia— anecdótico.

Es sabido que la buena amistad de Lorca con Dalí y Buñuel se rompe en 1928. Surrealistas convencidos, Buñuel y Dalí subestiman —por insuficiente— el acercamiento lorquiano al surrealismo, y desprecian —de manera brutal— aquellas creaciones de Lorca que se orientan en otra direc-

²⁷ O.C., vol. III, ed. cit., pág. 965.

ción estética, como *Mariana Pineda* (1927); *Romancero gitano*, sobre todo *Romancero gitano* (1928), etc. Corroboran esa hostilidad numerosos testimonios; el que traemos a continuación es del propio Buñuel en sus Memorias. Recordando la lectura que les ofrece Lorca de *Amor de Don Perlimplín*, a él y a Salvador Dalí, escribe lo siguiente:

Yo interrumpo la lectura dando una palmada en la mesa, y digo:

—Basta, Federico. Es una mierda.

Él palidece, cierra el manuscrito y mira a Dalí. Éste, con su vozarrón, corrobora:

—Buñuel tiene razón. Es una mierda²⁸.

Cuando imaginamos ese momento de Federico García Lorca leyendo su *Perlimplín* duele esta actitud incomprensiva e incomprensible. Pero Buñuel y Dalí repudiaron *Don Perlimplín* del mismo modo que estaban repudiando entonces todo lo que no respondiera, A por B, a la preceptiva surrealista.

Hay más. En ese 1928, Dalí invita a Buñuel a pasar las vacaciones en Figueras, y los dos amigos elaboran allí el guión de *Un chien andalou*, que Buñuel rodará un año después. Está documentado que, al enterarse del título, Lorca se sintió herido: creyó que lo de «perro andaluz», y la película misma, iba contra él. Buñuel, claro, negó muchas veces que hubiera habido esa intención. No obstante, algún amigo común recordaría que, en la Residencia de Estudiantes, los procedentes del norte de España llamaban «perros andaluces» a sus compañeros —poetas— del sur.

²⁸ Luis Buñuel, *El último suspiro*, Barcelona, Plaza y Janés, 4.ª ed., 1983, págs. 100-101.

Así, todo indica que Lorca estaba en lo cierto, al menos parcialmente. En cualquier caso, sí resulta creíble que uno de los estímulos originarios de *Así que pasen cinco años*, y quizá de alguna escena de *El público*, fue el deseo de emular la película de los dos antiguos amigos, partiendo —al igual que, sin duda, ellos habían partido— de experiencias compartidas (en la Residencia y en otros ámbitos—, disfrazándolas, transformándolas²⁹.

²⁹ Cf. Virginia Higginbotham, «*Así que pasen cinco años*: una versión literaria de *Un chien andalou*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 433-34, julio-agosto 1986, vol. I, págs. 342-350.

V. EL «TEATRO BAJO LA ARENA»

Para concluir las referencias al pensamiento de Lorca sobre las vanguardias, es obligado que nos detengamos ante *El público*. *El público* contiene, además de una obra dramática, una teoría teatral, que es lo que aquí nos interesa. Previamente, sin embargo, se impone clarificar algunos aspectos laterales.

Aunque Lorca escribe *El público* en 1930, la primera edición no sale hasta 1976³⁰. Y aun así, ese texto publicado no corresponde a la versión definitiva de la obra —cuyas copias se perdieron—, sino a la versión todavía primeriza —y quizá incompleta— de un manuscrito fielmente conservado por Rafael Martínez Nadal, íntimo amigo de Lorca. Desde 1978, y sobre todo a partir de 1986, *El público* alcanza una repercusión inusitada. Estrenos importantes: en Ginebra, por el Gand Théâtre de Genève, bajo la dirección de Óscar Araiz; en Madrid —y antes, en Milán— por

³⁰ Federico García Lorca, *Autógrafos II: «El público»*, ed. facsímil, al cuidado de Rafael Martínez Nadal, Oxford, The Dolphin Book, 1976. Dos años más tarde, la ed. citada en nota 6. La revista *Los Cuatro Vientos* editó los cuadros II (titulado «Ruina romana») y V en vida del autor (núm. 3, junio de 1933).

el Centro Dramático Nacional, bajo la dirección de Lluís Pasqual, con espacio escénico —antológico— de Fabià Puigserver, etc. Estudios: artículos en revistas especializadas, nueva edición crítica³¹ y, en fin, algo tan excepcional como es la publicación de tres libros, consagrados exclusivamente a la obra³².

Son varias las causas probables de esta *recepción* inusual. En primer término, y dado el interés cada vez mayor por el teatro de Lorca (evidente en las carteleras teatrales y en los repertorios bibliográficos, máxime a raíz del cincuentenario de la muerte y del centenario del nacimiento), la sorpresa de que, al cabo de tan larga hibernación, emerja una nueva obra de Federico García Lorca. En segundo término, la idoneidad de las circunstancias, de la situación cultural en estos últimos veinticinco años: de un lado, con la generalizada estima por las vanguardias históricas y, de otro, con la naciente tolerancia social frente a los temas homosexuales, dentro de unos patrones de moral sexual que no existieron en otras épocas. En tercer término —y acaso habría que decir en primer término—, la calidad de la obra, reconocible a pesar de habernos llegado el texto en precarias condiciones.

Todo esto, en conjunto, quizá nos ayude a comprender cierto desfase que registra hoy la crítica lorquiana. Varios críticos vienen ensalzando *El público* a costa de subestimar las grandes tragedias de Lorca: *La casa de Bernarda Alba*,

³¹ Edición de María C. Millán, Madrid, Cátedra, 1987.

³² Ana M.^a Gómez Torres, *Experimentación y teoría del teatro de Federico García Lorca*, Málaga, Arguval, 1995. Julio Huélamo Kosma, *El teatro imposible de García Lorca (Estudio sobre «El público»)*, Granada, Universidad, 1995. Carlos Jerez Farrán, *Un Lorca desconocido. Análisis de un teatro «irrepresentable»*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2004.

Doña Rosita la soltera, *Yerma*, *Bodas de sangre*³³. Bien es verdad que al dramaturgo le incumbe no poca responsabilidad en ello. A menudo —en manifestaciones a la prensa, en cartas privadas— confiesa preferir sus obras «imposibles» a las demás. Invariablemente, suele citarse la entrevista de Felipe Morales en 1936, donde leemos:

Yo en el teatro he seguido una trayectoria definida. Mis primeras comedias son irrepresentables. Ahora creo que una de ellas, *Así que pasen cinco años*, va a ser representada por el Club Anfistora. En estas comedias imposibles está mi verdadero propósito. Pero para demostrar una personalidad y tener derecho al respeto he dado otras cosas³⁴.

Al margen de que cabe equilibrar algo la balanza —cierto que no del todo— con cartas o entrevistas en que Lorca habla, entusiasmado, de otras obras que está escribiendo (por ejemplo, de *Yerma*), urge aclarar lo siguiente. Que Lorca confiara más en sus obras «imposibles» no presupone que sea inferior la importancia o la calidad de las cuatro tragedias, ni que en éstas haga el autor concesiones —de forma o de contenido— al espectador burgués, reaccionario. *El público* nos seduce por su modernidad, su imaginación, su inventiva, pero carece de la perfección, de la consolidación de un lenguaje dramático, de la hechura clásica que admiramos en las cuatro tragedias (las cuales, a su vez,

³³ Un caso reciente —y bien lamentable— es el capítulo sobre Lorca en la *Historia del Teatro Español*, dirigida por Javier Huerta, 2 vols., Madrid, Gredos, 2003. Dicho sea sin menoscabo de los muchos méritos de esta obra colectiva, tan oportuna.

³⁴ O.C., ed. cit., vol. III, pág. 647.

no carecen de inventiva, imaginación, modernidad). Por último, hay una diferencia fundamental que relativiza el interés en compararlas: *El público* y estas cuatro tragedias no pertenecen al mismo estilo literario. Lorca, como todo artista enfrascado en el proceso creador, podía permitirse el lujo de preferir, subjetivamente, unas obras a otras. Los críticos debemos permitirnos el lujo de preferir, objetivamente, *unas y otras*.

Pasemos ya a la teoría teatral de *El público*. Lo primero que advertimos es que resulta difícil segregar ésta de la ficción dramática. Lorca no se vale aquí de un prólogo y/o epílogo, como en otras obras, sino que desde el comienzo engarza teoría teatral y acción dramática, articulándolas en un único discurso. Por tanto, será inevitable más de una mención a esos otros componentes del texto.

Existe una segunda dificultad, que suscita la filiación estilística de *El público*. Algunos estudiosos se inclinan por clasificarla como surrealista³⁵; otros, como expresionista³⁶... E incluso se la ha considerado como anticipación del teatro del absurdo³⁷. El punto de vista más convincente sigue siendo el de Rafael Martínez Nadal, que establece —matizándolas— coincidencias y divergencias con los surrealistas³⁸; lo cual se armoniza con la postura de Lorca ante el surrealismo, según hemos comprobado páginas atrás. Ahora bien, al preguntarnos por la teoría teatral expuesta en *El público*,

³⁵ Es la apreciación más generalizada. Véase, por ejemplo: Julio Huéllamo Kosma, «Lorca y los límites del teatro surrealista español», en Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches, eds., *op. cit.*, págs. 207-214.

³⁶ Cf. Andrew A. Anderson, art. cit.

³⁷ Lo apunta Gwynn Edwards, sin desarrollar la idea (*El teatro de Federico García Lorca*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 10).

³⁸ Martínez Nadal, *loc. cit.*, págs. 222-230.

nos encontramos con que Lorca no vuelve sobre las cuestiones referentes al surrealismo, sino que, como si diera por superada la discusión, seguro ya de su estilo personal, abre un debate en profundidad sobre la naturaleza del teatro y su función social en nuestro tiempo.

Vayamos al cuadro I, escena 2.^a. El Director —protagonista de *El público*— está muy satisfecho porque, terminada la representación en su teatro de un montaje convencional de *Romeo y Julieta*, los espectadores han aplaudido mucho. Tres amigos suyos (Hombres I, II y III) le increpan que, con su «teatro al aire libre» —como él lo llama— miente al público y se miente a sí mismo. El Director se justifica argumentando que hay materias tabú, entre ellas la homosexualidad —él, como sus amigos, es homosexual— y que transgredir esos prejuicios, esa «máscara» social, es ruinoso... y muy peligroso: «Se hundiría todo. Sería dejar ciegos a mis hijos y luego... (...) ¿Qué hago con el público si quito las barandas al puente? Vendría la máscara a devorarme³⁹. E insiste en que no es capaz de «sacar la máscara a escena», esgrimiendo «la moral» y «el estómago de los espectadores». Los tres amigos —sobre todo, Hombre I— defienden el «verdadero teatro», el «teatro bajo la arena», que es justamente el que se atreve a denunciar «la máscara» social en el escenario, a poner en cuestión «la moral» y «el estómago» del público.

Influido por las críticas de sus amigos, el Director rectifica, comprometiéndose en la aventura del «teatro bajo la arena». Y para empezar lo hace con un montaje distinto de *Romeo y Julieta*, cuyo propósito explica así, después de haberse estrenado: «realizar un difícilísimo juego poético en

³⁹ Cito por la edición de Martínez Nadal.

espera de que el amor rompiera con ímpetu y diera nueva forma a los trajes». Para ello, y evitando que los espectadores lo perciban, el actor que interpreta Romeo es un hombre de treinta años y el que interpreta Julieta, un muchacho de quince. De esta manera no pretende la exaltación del amor homosexual, sino, valiéndose de éste, conferir nuevo vigor y autenticidad («nueva forma») a un modelo universal del amor: el de Romeo y Julieta, cuyos trajes han sido... deformados, vaciados de contenido por la rutina de tantas y tantas representaciones siempre iguales, convencionales.

El público se enfurece, no al presenciar el espectáculo, sino al conocer el experimento por la delación de una espectadora, la cual «vío por una claraboya todo lo que ocurría y dio la voz de alarma». Estalla el motín (el texto dice «revolución», pero lo que describe es un motín). El juez ordena que se repita la escena del sepulcro, que ha sido la que mayor escándalo ha causado. Los espectadores, durante la representación, se emocionan: el Estudiante 4 confiesa que se le escapaban las lágrimas, y el Estudiante 3 apostilla que a toda la gente, lamentándose a continuación:

Pero después se enarbolaron los cuchillos y los bastones porque la letra era más fuerte que ellos y la doctrina cuando desata la cabellera puede atropellar sin miedo las verdades más inocentes (cuadro V).

En nombre de esa doctrina que se ha desatado la cabellera —excelente metáfora—, el público asesina a los actores.

Los Estudiantes intervienen en el cuadro V y son un coro moderno. Además de informarnos, valoran los hechos. Como escribe Julio Huélamo, «representan, global-

mente considerados, la facción progresista y renovadora de la sociedad, la *intelligentsia*»⁴⁰. Aparte su identificación con el experimento del «teatro bajo la arena», los Estudiantes debaten sobre el papel que ha de asumir el público en el teatro. Es una cuestión a la que el dramaturgo le ha dado muchas vueltas. Por ejemplo, recuérdense los prólogos, epílogos e interrupciones de tipo coral en *Retablillo de Don Cristóbal*, *La Zapatera prodigiosa*, *Amor de Don Perlimplín...*, además de la «Charla sobre teatro», que comentaremos luego. En ese coloquio de los Estudiantes, nos interesa subrayar la comparación que propone el Estudiante 1 con la visita a un acuario. La gente que visita un acuario «no asesina a las serpientes de mar ni a las ratas de agua ni a los peces cubiertos de lepra», sino que mira a través de los cristales «y aprende»: haber pagado su butaca no le confiere otro derecho. Por lo demás, la metáfora del acuario para definir la relación entre el espacio de la ficción y el de la realidad es muy atrayente. Resuena en ella un lejano eco cervantino y shakespeariano.

Casi todo el cuadro final lo ocupa una larga escena del Director con el Prestidigitador, que es un personaje alegórico de la muerte. Discuten los dos acerca del montaje de *Romeo y Julieta*, de la reacción del público y, en general, del «teatro bajo la arena». El Director retoma los planteamientos de sus tres amigos en el cuadro I. Insiste en la necesidad de destruir el teatro para salvar el teatro: «Es rompiendo todas las puertas el único modo que tiene el drama de justificarse, viendo, por sus propios ojos, que la ley es

⁴⁰ Julio Huélamo Kosma, *El teatro imposible de García Lorca*, ed. cit., pág. 232. Considerándolos individualmente, Huélamo los analiza después, en particular el Estudiante 5, cuyo vitalismo reproduce el del propio Lorca.

un muro que se disuelve en la más pequeña gota de sangre.» Gómez Torres ha indicado la relación con la *Comedia sin título*:

Todo el ideario de *Comedia sin título* estaba ya en *El público*: el debate (...) entre la Actriz —o los Espectadores— y el Autor es paralelo al del Prestidigitador y el Director de escena. En ambos casos se contraponen dos concepciones dramáticas. Frente a la ignorancia del dolor y de las injusticias, se predica la autenticidad en todas sus formas, la honestidad y la libertad, haciendo caer las fachadas detrás de las que se esconden los deseos⁴¹.

Este nuevo «teatro bajo la arena» le ha permitido al Director presentar una historia de amor en toda su autenticidad, en toda su grandeza. Con ello, ¿se ha propuesto Lorca algo así como una apología homosexual? No ha faltado quien lo haya dicho, desde luego, pero quienes han estudiado mejor la obra (Martínez Nadal, Gómez Torres, Julio Huélamo) lo que ven es una afirmación del amor: homosexual o heterosexual, e incluso del amor más allá de lo humano, como un impulso vital de la naturaleza. A su vez, el dramaturgo no excluye la complejidad de las relaciones amorosas —homosexuales o heterosexuales—; complejidad que —en forma de incomunicación, afán posesivo, egoísmo o derivación sadomasoquista— puede romper la deseable armonía.

Aclarados estos extremos, lo que ahora nos interesa es centrarnos en un hilo de pensamiento que, apuntado de un modo intermitente en los cuadros I y V, se expone en este cuadro VI con gran intensidad. Para esa exposición, el dra-

⁴¹ Gómez Torres, *op. cit.*, pág. 83.

maturgo renuncia nuevamente a un lenguaje discursivo, en favor de un lenguaje metafórico, de contenido más rico al despertar nuestra imaginación y nuestra sensibilidad, pero también más difícil de enunciar y sintetizar conceptualmente.

Ya en el cuadro I, al «teatro bajo la arena» se le atribuye, entre otras, esta enigmática finalidad: «Para que se sepa la verdad de las sepulturas». En el cuadro V, una espectadora —la Dama 2.^a— se queja: «Las voces estaban vivas y sus apariencias también. ¿Qué necesidad teníamos de lamer los esqueletos?» Y el Director, ya en el cuadro VI, dice que «cuando llegamos al sepulcro, levantamos el telón», y lanza esta definición inquietante:

Todo teatro sale de las humedades confinadas. Todo teatro verdadero tiene un profundo hedor a luna pasada.

¿Qué nos está diciendo el dramaturgo? Una relectura serena de estas citas abre múltiples interrogantes. Por de pronto, es evidente que ya no nos encontramos ante el mismo repertorio de temas: el amor, la libertad, la sociedad represiva, la transformación del teatro, etc. Todo eso, con ser importante, importantísimo, queda atrás. El autor nos coloca frente al misterio de la vida y la muerte, desde un ángulo sensorial, inesperado. Como si, a través de esas imágenes, nos estuviera conduciendo hacia la otra orilla y, muy próximos a ella, por un instante pudiéramos contemplarnos fuera de nosotros: desnudos, despojados. La experiencia de «lamer los esqueletos» no pertenece sólo a los espectadores de *Romeo y Julieta* en el «teatro bajo la arena»: es también nuestra, de los lectores o espectadores de *El público*.

Obviamente, éste es el mismo universo dramático que el

de *Bodas de sangre*, *Yerma*, etc.: el universo dramático de la tragedia. Previo a la forma, al estilo con el que García Lorca experimenta en unas obras u otras, hay algo que está en la raíz y es común a todas ellas: la cosmovisión trágica, que garantiza la unidad del teatro lorquiano por encima de cualesquiera preferencias particulares.

VI. EL «DUENDE» COMO TEORÍA ESTÉTICA

Los clásicos y en particular el Siglo de Oro, Valle-Inclán y el simbolismo, la vanguardia y en especial la aventura surrealista... Sí, todo eso está en la base de la estética de García Lorca, como una herencia ventajosamente asumida. Pero el gran maestro de Lorca, en el fondo, allá en el fondo, es el folclor. «Si vais para poetas, cuidad vuestro folclor», aconsejaba Antonio Machado⁴². De ese barro popular —enseñaba— extrajo Cervantes su obra prodigiosa. El arte y la estética de Lorca podrían servir, igualmente, como paradigma del consejo machadiano. Bien entendido que no se trata en este caso —tampoco en el de Cervantes, claro está— de un aprendizaje esforzado, machacón, voluntarista. No; Lorca se instala en las formas y en los contenidos folclóricos con una agilidad y una espontaneidad tales que es como si, al hacerlo, estuviera haciendo lo más natural del mundo. Él mismo —quizá por su niñez en el campo— tuvo siempre, a pesar de proceder de una familia acomodada, a pesar de los ambientes intelectuales y burgueses en que hubo de moverse y, en fin, de ser un escritor culto, una tendencia muy arraigada a identificarse con lo popular.

⁴² En *Juan de Mairena: O.C.*, Buenos Aires, Losada, 1964, pág. 519.

Debemos preguntarnos, de manera inmediata, desde qué perspectiva contempla Lorca el folclor. Tan importante es esta pregunta que, por no haberla sabido contestar, muchos críticos fueron incapaces de entender, en su día, una parte de la literatura lorquiana (y tengo la impresión de que en estos últimos años, al socaire de los esquemas culturales de la España de las Autonomías, se está reproduciendo aquel mismo error). Pondré un ejemplo: *Romancero gitano*. Cuando se publicó este libro, algunos comentaristas encasillaron su poesía y la personalidad del autor como un producto pintoresco: ¡el poeta gitano! (O quizá al revés: ¡el gitano poeta!) En suma, algo así como *el buen salvaje* andaluz.

El propio Lorca hubo de salir al paso de tales deformaciones, rechazando el sambenito que se le quería echar encima. Véase, a propósito de *Romancero gitano*, esta magnífica puntualización:

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 antipintoresco, antifolclórico, antiflamenco. Donde no hay ni una chaquetilla corta ni un traje de torero, ni un sombrero plano ni una pandeleta, donde las figuras sirven a fondos milenarios y donde no hay más que un solo personaje grande y oscuro como un cielo de estío, un solo personaje que es la Pena que se filtra en el tuétano de los huesos y en la savia de los árboles, y que no tiene nada que ver con la melancolía ni con la nostalgia ni con ninguna aflicción o dolencia del ánimo, que es un sentimiento más celeste que terrestre; pena andaluza que es una lucha de la inteligencia amorosa con el misterio que la rodea y no puede comprender⁴³.

⁴³ Texto recogido por Juan Manuel Rozas, en *La Generación del 27 desde dentro*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1974, pág. 152.

Justamente para defender cuanto hay en su libro de folclor auténtico, de verdadera conciencia flamenca, tiene que adjetivarlo de «antifolclórico» y «antiflamenco», a causa de la degradación semántica que estas palabras sufrían ya en el habla coloquial de entonces. En cuanto a la «pena andaluza», reconocemos una de esas grandes metáforas que Lorca toma —reelaborándola— del folclor; metáfora de una Andalucía esencial y profunda, la Andalucía del llanto, frente a la Andalucía de pandereta (Andalucía de pandereta que vino a afianzarse todavía más, en una época posterior, como consecuencia de la alianza entre el turismo y la dictadura de Franco).

Siguiendo con la cita de Lorca, repárese en la absoluta identificación del hombre con la naturaleza: esa «pena» andaluza no está sólo en los seres humanos, está también «en la savia de los árboles» y, al fin, es «un sentimiento más celeste que terrestre». Sobre esta comunión de lo humano con lo cósmico, y tras haber examinado varias canciones populares, Lorca concluye, en su conferencia «El cante jondo»: «El andaluz, con un profundo sentido espiritual, entrega a la naturaleza todo su tesoro íntimo con la completa seguridad de que será escuchado»⁴⁴. En suma: algo que, de tan andaluz, trasciende lo solamente andaluz; por tanto, una conciencia universal, un sentimiento insoslayable de lo misterioso..., que es lo que, en definitiva, late en los adentros de todo folclor verdadero.

Fijada la perspectiva de Lorca ante el folclor andaluz, podemos abordar ya la teoría estética más interesante y más original de nuestro dramaturgo: la teoría del duende, cuya matriz toma el folclor y desarrolla hasta las últimas

⁴⁴ *Conferencias*, ed. cit., vol. I, pág. 73.

consecuencias, en una meditación personal originalísima. Se encuentra en su conferencia de 1933, precisamente titulada así: «Teoría y juego del duende». O como quiere Maurer: «Juego y teoría del duende»⁴⁵.

Para resumir y glosar esa teoría, comenzaremos por los dos ejemplos que aduce Lorca. Primero: el de la cantaora Pastora Pavón, la Niña de los peines, que actuaba en una tabernilla de Cádiz. Lorca la ve como «sombrió genio hispánico», y para darnos idea de su «capacidad de fantasía», propone, significativamente, estos dos elementos de comparación: Goya y Rafael el Gallo.

Lorca refiere que, una noche, la Niña de los peines había terminado de cantar y, en ese intervalo de silencio previo a los obligados aplausos, se oyó esta exclamación en voz baja, de un espectador desconocido pero... indiscutible conocedor del arte: «¡Viva París!» Que era como decir: sí, muy bien, su técnica y su maestría son excelentes, pero lo que importa, lo de veras fundamental, es «otra cosa». La Niña de los peines captó enseguida este reproche. Se levantó «como una loca, tronchada igual que una llorona medieval» —cuenta el dramaturgo— y se bebió un gran vaso de cazalla y se sentó a cantar «sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada...» Había tenido que «desgarrar su voz» y «empobrecerse de facultades»; había tenido que «alejarse a su musa y quedarse desamparada». Sólo entonces pudo venir su duende. De la lucha a brazo partido con el duende nació ahora su canto. «Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y sinceridad (...) de un Cristo de Juan de Juni» (pág. 97).

⁴⁵ *Conferencias*, ed. cit., vol. II, págs. 85-109. (Apéndice con recortes de prensa, págs. 111-125.)

El otro ejemplo es el de una bailarina ya anciana —de ochenta años, concreta el autor— en un concurso de baile en Jerez de la Frontera. Participaban en la competición «hermosas mujeres y muchachas con la cintura de agua»; aquella era «una reunión de musas y de ángeles», de «bellezas de forma y bellezas de sonrisa»... Pero se llevó el primer premio la anciana bailarina «por el solo hecho de levantar los brazos, erguir la cabeza y dar un golpe con el pie sobre el tabladillo». A través de tan portentosa y sencillísima intervención se manifestaba «aquel duende moribundo que arrastraba por el suelo sus alas de cuchillos oxidados» (pág. 98).

Ambos ejemplos son muy hermosos y sobremanera expresivos; y aunque todavía estamos lejos de comprender qué es el duende, sí podemos entender ya lo que significan estas palabras que Manuel Torres, «gran artista andaluz», dijo una vez a un cantante; palabras con las que Lorca inicia, enigmáticamente, su conferencia: «Tú tienes voz, tú sabes los estilos, pero no triunfarás nunca, porque tú no tienes duende.» ¿Qué es, pues, el duende? «Es un poder y no un obrar, es un luchar y no un pensar», escribe Lorca. Y cita esta confidencia de un viejo maestro guitarrista: «El duende no está en la garganta; el duende sube por dentro desde la planta de los pies» (págs. 90-91).

Ahora podemos dar el salto definitivo. Enseñaba el mencionado Manuel Torres: «Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende.» Y Lorca, con razón, se queda prendido y prendado de la frase: a Baudelaire, a Rimbaud, a nuestro Valle-Inclán, a Antonin Artaud, les habría ocurrido otro tanto. ¡Sonidos negros! Mucho de eso que ostentaban los simbolistas a finales del XIX o los forjadores de las primeras vanguardias del XX... estaba en el folclor. Lorca lo

descubre con gozo indescriptible. Y hace avanzar la deslumbrante sinestesia de Manuel Torres en el siguiente razonamiento: «Estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte» (pág. 91).

Mediante sucesivos contrastes y comparaciones, Lorca nos irá diciendo lo que es —y lo que no es— el duende. Así, no hay que confundirlo con «el demonio teológico de la duda», ni con «el diablo católico, destructor y poco inteligente». El duende es descendiente «del alegrísimo demonio de Sócrates» y del «melancólico demonillo de Descartes» (pág. 92). Pero la caracterización definitiva vendrá dada por la comparación con el *ángel* y con la *musa*.

Escribe Lorca que el ángel «deslumbra pero vuela sobre la cabeza del hombre». Y que la musa «dicta y, en algunas ocasiones, sopla». Tanto la musa como el ángel «vienen de fuera; el ángel da luces y la musa da formas». Pero «la verdadera lucha es con el duende» (pág. 94). Lucha radical, sin desmayo, ya que «para buscar el duende no hay mapa ni ejercicio. Sólo se sabe que quema la sangre como un tóxico de vidrios; que agota, que rechaza toda la dulce geometría aprendida...» Y Lorca cita a Goya, a Verdaguer, a Jorge Manrique, a Lautréamont. Matiza después que, aunque cada arte tiene un duende de forma y modo distintos, existe una misma raíz: «en un punto de donde manan los sonidos negros de Manuel Torres» (pág. 109).

Desarrollo principal de esta idea del duende es cuanto se refiere a la cultura española. Lorca concibe ésta desde un horizonte más amplio y totalizador que, por ejemplo, Valle-Inclán. Escribe Lorca: «España está en todos los tiempos movida por el duende, como país de música y dan-

za milenaria» (pág. 99). Ahora bien, ¿cómo se expresa ese duende español, cuáles son sus huellas identificables en el arte y en la cultura? Lorca pone algunos ejemplos, todos fascinantes; y tanto más fascinantes por colocarlos juntos, por hacer que los veamos juntos:

Las cabezas heladas por la luna que pintó Zurbarán, el amarillo manteca con el amarillo relámpago del Greco, el relato del Padre Sigüenza, la obra íntegra de Goya, el ábside de la iglesia del Escorial, toda la escultura policromada, la cripta de la casa ducal de Osuna, la muerte con la guitarra de la capilla de los Benavente en Medina de Rioseco, equivalen, en lo culto, a la romería de San Andrés de Teixido, donde los muertos llevan sitio en la procesión, a los cantos de difuntos que cantan las mujeres de Asturias con faroles llenos de llamas en la noche de noviembre, al canto y danza de la Sibila en las catedrales de Mallorca y Toledo, al oscuro «*In record*» tortosino, y a los innumerables ritos del Viernes Santo que, con la cultísima fiesta de los toros, forman el triunfo popular de la muerte española (pág. 103).

No es menester reproducir los otros ejemplos —tan diversos como la obra de San Juan de la Cruz, Lope de Vega, Velázquez, Teresa de Jesús, Valdés Leal, Valdivieso...—, para que podamos hacernos cargo de esto: esa teoría del duende, además de un sentido mágico del arte, sirve a García Lorca como instrumento conceptual válido para esclarecer no pocos enigmas y peculiares manifestaciones de la cultura española, cultura mágica donde las haya.

Nos queda aún por considerar un aspecto clave del duende: su circunstancia ritual, sacrificial. Y no extrañará a nadie, por cierto, que Lorca profundice en esta cuestión.

Nuestro dramaturgo ha sido siempre extraordinariamente sensible para captar un trasfondo ceremonial, religioso, bajo la superficie de muchas acciones humanas en apariencia ajenas a ello. Tomados de «El cante jondo» y de «Juego y teoría del duende», respectivamente, cabe destacar dos ejemplos. Primero: el del cantaor que, sin saberlo, «celebra un solemne rito, saca las viejas esencias dormidas y las lanza al viento envueltas en su voz». Segundo: los Floridas, «que la gente cree carniceros, pero que en realidad son sacerdotes milenarios que siguen sacrificando toros a Gerión».

Veamos ahora cómo lo ritual se inserta en la teoría del duende. Escribe Lorca que «todas las artes son capaces de duende, pero donde éste encuentra más campo, como es natural, es en la música, en la danza y en la poesía hablada», ya que estas artes «necesitan un cuerpo vivo que interprete» (pág. 98)⁴⁶. Compara España con «los pueblos de Oriente, donde la danza es expresión religiosa», y advierte que entre nosotros el duende ha tenido «un campo sin límites sobre los cuerpos de las bailarinas de Cádiz» o «sobre los pechos de los que cantan» (recordando que aquellas y éstos fueron elogiados, respectivamente, por Marcial y por Juvenal). Para terminar, Lorca nos lleva a sorprender

⁴⁶ Hace bien Miguel García Posada al destacar esta convicción de Lorca: «Hay que presentar la fiesta del cuerpo desde la punta de los pies, en danza, hasta la punta de los cabellos, todo presidido por la mirada, intérprete de lo que va por dentro. El cuerpo, su armonía, su ritmo, han sido olvidados por esos señores que plantan en la escena ceñudos personajes, sentados con la barba en la mano y metiendo miedo desde que se les ve. Hay que revalorizar el cuerpo en el espectáculo» (*Federico García Lorca*, Madrid, EDAF, 1979, pág. 119). La modernidad del pensamiento teatral de Lorca es así de llamativa a veces.

el duende, el misterio del duende, en la sacralidad de dos ceremonias lúdicas, de mucha raigambre en la sociedad española. Una de ellas es «la liturgia de los toros, auténtico drama religioso donde, de la misma manera que en la misa, se adora y se sacrifica a un dios» (págs. 105-106). La otra es el teatro:

Un gran arte, un arte que nace con el hombre, que lo lleva en lo más noble de su alma cuando quiere expresar lo más profundo de su historia y de su ser, lo expresa representando, repitiendo actitudes físicas. El santo sacrificio de la misa es la representación teatral más perfecta que se puede ver todavía⁴⁷.

⁴⁷ O.C., ed. cit., vol. III, pág. 453.

VII. TEATRO Y SOCIEDAD

Cerramos nuestra indagación en el pensamiento estético de García Lorca con el análisis de un escrito de 1935, que los editores titularían «Charla sobre teatro»⁴⁸. Es un discurso breve del dramaturgo, con motivo de una representación especial de *Yerma* (el 2 de febrero), ofrecida por Margarita Xirgu a los actores madrileños, a petición de éstos. No obstante, esa brevedad, «Charla sobre teatro» figura entre los textos teóricos más importantes de Lorca. Reaparecen allí no pocas ideas anteriores —por ejemplo, de *El público*—, afianzadas y desarrolladas con la posterior praxis teatral: la de los exitosos estrenos profesionales, en España y fuera de España, y la del teatro universitario La Barraca. Pero hay algo más, y del mayor interés: junto a la gran experiencia como hombre de teatro, adquirida en tan poco tiempo —apenas tres años—, el García Lorca de 1935, influido por las luchas sociales y políticas del momento —como les sucede a otros escritores de la generación del 27— muestra una gran receptividad ante estos problemas, lo que es fácil rastrear en sus intervenciones públicas, en sus declaraciones a

⁴⁸ O.C., ed. cit., vol. III, págs. 458-461.

la prensa, etc. Dos ejemplos nos ayudarán a esbozar el retrato ideológico del García Lorca de 1935 y, consiguientemente, a releer el mencionado discurso.

En 1934, Lorca manifiesta a *El Sol*:

Yo en este mundo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre soy y seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros (me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas) estamos llamados al sacrificio. Aceptémoslo. En el mundo ya no luchan fuerzas humanas, sino telúricas. A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí tu dolor y tu sacrificio, y aquí la justicia para todos, aun cuando con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo⁴⁹.

Y en 1935, a *La Voz*:

A veces, cuando veo lo que pasa en el mundo, me pregunto: ¿para qué escribo? Pero hay que trabajar. Trabajar y ayudar al que lo merece. Trabajar aunque a veces piense uno que realiza un esfuerzo inútil. Trabajar como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto!⁵⁰.

En ambas declaraciones, resplandece el compromiso de un intelectual de izquierdas. No es el compromiso de la mi-

⁴⁹ O.C., ed. cit., vol. III, pág. 614.

⁵⁰ Citado por José Luis Cano, *García Lorca*, Barcelona, Destino, 1962, pág. 112.

litancia en un partido político; es el compromiso de la conciencia crítica, el compromiso moral frente a las injusticias y las lacras sociales. «Charla sobre teatro» no abarca tales conflictos, como es lógico, pero sus planteamientos teatrales enlazan con estas preocupaciones de alcance más general.

En la «Charla...», hallamos formulada, de modo riguroso, una visión del teatro que incluye desde temas amplios —los fines del drama, las relaciones del teatro con la sociedad— hasta, y sobre todo, un diagnóstico de la crisis del teatro español; diagnóstico que, en algunas cosas, y con los obligados matices, no deja de tener vigencia.

Lorca nos dice lo que es el teatro, poniendo en pie una definición muy certera, espléndida:

El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívoca y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre (pág. 459).

Subrayamos algo que, siendo a veces aplicable a cualesquiera géneros, es consustancial a la tragedia: el debate moral («poner en evidencia morales viejas o equívocas»). Y repárese, además, en que para Lorca no hay contradicción o fisura entre esa dimensión moral del teatro y su condición ritual y mágica. No sólo eso. Según Lorca, 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». Por lo cual, «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

al contrario, «un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer una nación entera» (pág. 459). Dada esta relevancia social del teatro, cree Lorca —y con razón— que «un pueblo que no ayuda y fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo», como muerto o moribundo está a su vez el teatro que no es capaz de recoger «el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu, con risa o con lágrimas» (pág. 459).

Naturalmente, aunque estas reflexiones apuntan a cualesquiera países, muy pronto se enderezan en una dirección concreta: la crisis del teatro español. Así, por ejemplo, Lorca denuncia con energía el estado de su estructura mercantil:

Mientras actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirán cada día más, sin salvación posible» (pág. 460).

De otro lado, y en cuanto a los espectadores, sabido es que Lorca apostó siempre por un público popular. Saliéndonos un instante de la «Charla...», vale la pena airear una vez más esta conocida afirmación suya, en la antes citada entrevista de Alardo Prats en *El Sol*: «Yo espero para el teatro la llegada de la luz de arriba siempre, del paraíso. En cuanto los de arriba bajen al patio de butacas todo estará resuelto»⁵¹. Lorca no sólo albergó esa esperanza, sino que, como director de La Barraca, fue en busca de ese espectador popular.

⁵¹ O.C., ed. cit., vol. III, pág. 615.

La aspiración de llegar a un nuevo público choca enseñada con numerosos obstáculos. Algunos son obvios (por ejemplo, la organización económica y comercial de los espectáculos en las ciudades); otros son internos y quizá más complejos: pensemos en la dificultad de comunicación con espectadores de un nivel cultural bajo. ¿Significa esto último que, con los precios de las localidades, habría que rebajar también el contenido intelectual de las obras representadas? Volviendo a la «Charla...», Lorca contesta nuestra pregunta en términos inequívocos: «El teatro se debe imponer al público, y no el público al teatro» (pág. 460). Y reitera: «Al público se le puede enseñar», apoyándose en lo ocurrido con Debussy y con Ravel, con Wedekind y con Pirandello, que se acabaron imponiendo al público que inicialmente los había rechazado por no comprender su nuevo estilo. De ahí que, exigente consigo mismo y con su arte, Lorca afirme: «Hay que mantener actitudes dignas» (*Ibid.*).

Resulta interesante comparar el pensamiento estético de Lorca con el de otros creadores en el teatro de su tiempo. Aunque resumiendo y esquematizando mucho, yo diría que en esa comparación sobresale este hecho peculiar: en el pensamiento estético de García Lorca se armonizan ideas y actitudes que en el teatro contemporáneo aparecen antagónicas, enfrentadas. Lorca tiene, como Artaud y otros artistas de la vanguardia, una visión mágica del teatro; y, como Brecht, una comprensión social y hasta didáctica de este arte. Didactismo que le lleva a identificarlo, incluso, con una escuela: el teatro es «escuela de llanto y de risa»; y en torno a los espectadores, oigámosle remachar el símil:

El público de teatro es como los niños en las escuelas:
adoran al maestro grave y austero que exige y hace justi-

cia, y llenan de crueles agujas los sillones donde se sientan los maestros tímidos y adulones, que ni enseñan ni dejan enseñar («Charla...», pág. 460).

Brecht no habría dicho menos. Pero, situado ante la teoría del duende, tampoco Artaud habría dicho menos. En suma, Lorca funde esas dos polaridades del teatro moderno que tan bien pueden ejemplificar el revolucionario alemán y el visionario francés. Jugador de ajedrez en varias partidas simultáneas, Lorca asume para sí no pocas contradicciones estéticas de su época, alcanzando una suerte de síntesis, con la que aventaja a sus compañeros. Y se presenta hoy ante nosotros, despertando inevitablemente —lo diré para concluir— un sentimiento de enorme frustración por todo lo que perdimos con aquel fusilamiento en Viznar, hace ahora setenta años.

ESTE LIBRO SE TERMINÓ
DE IMPRIMIR EL 16 DE OCTUBRE DE 2006,
FECHA DE APERTURA
DEL CURSO ACADÉMICO 2006-2007,
175 ANIVERSARIO DE LA FUNDACIÓN
DE LA ESCUELA ESPAÑOLA
DE DECLAMACIÓN (1831)

GARCÍA LORCA fue un artista muy puro, muy auténtico. Escribió poesía y teatro, sobre todo, pero da la impresión de que, caso de proponérselo, podría haberse volcado en cualquier otro género literario con igual fortuna. No sólo eso. El interés de Lorca por la música y por la pintura, su profunda comprensión de estas artes, y aún más: su práctica en una y en otra, mueven a la certeza de que en Lorca había un músico y también un pintor. Además, en *La Barraca* fue director de escena, e incluso actor... Esta variedad de registros nos sugiere inmediatamente dos cosas. De un lado, la sintonía digamos natural, innata, de Lorca con el mejor y más renovador teatro europeo desde la encrucijada de finales del siglo XIX.

De otro lado, dicha variedad de registros nos lleva a sospechar que García Lorca concebía el arte más allá de especialidades, compartimientos estancos o diplomas académicos: debía de concebirlo en su hondura, en su raíz. El posterior análisis de los textos habrá de confirmarlo.