Las sociedades creadas en el teatro de Federico García Lorca

La bibliografía sobre el teatro lorquiano es enorme. La mayor parte de ella trata los personajes (individual o colectivamente), los temas y las técnicas teatrales. Hasta ahora no existe ningún estudio dedicado exclusivamente a un examen de las sociedades que Lorca creó en sus obras. Gracias al gran poder evocativo del dramaturgo/poeta, era necesario sólo un mínimo de palabras para producir en la imaginación de sus lectores y directores los lugares deseados. Las sociedades que ha creado caben dentro de varias categorías: las fantásticas como en *El maleficio de la mariposa, Los títeres de cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita, Retablillo de don Cristóbal* y *Lola la comedianta;* hay las realistas tales como en *Mariana Pineda, Doña Rosita la soltera y La casa de Bernarda Alba.* En medio de las obras de las categorías ya mencionadas caben *La zapatera prodigiosa y Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín,* obras con toques tanto realistas como fantásticos. En el grupo de dramas surrealistas, hay las tres piezas de las llamadas *Teatro breve* y *Así que pasen cinco años.* Las obras que contienen lo realista y lo surrealista incluyen *«El público»,* la titulada *Comedia sin título* y *Bodas de sangre. Yerma* existe a solas en su propia categoría de realista-mítica. Los propósitos del presente estudio son la clasificación de las obras (ya hecha) y descripciones de los elementos que componen las sociedades lorquianas. Los grupos en este ensayo no siguen las tradiciones; por ejemplo, *Bodas de sangre, Yerma* y *La casa de Bernarda Alba,* las llamadas «tragedias rurales» caen dentro de tres grupos distintos.

El maleficio de la mariposa, la primera obra teatral de Lorca, es una de las más imaginativas y la que ha ganado menos éxito y menos atención [1]. En ella, el poeta crea una sociedad de insectos: cucarachas, gusanos, una araña, una mariposa. Nos advierte en el prólogo (tan importante en esta obra como en las otras que emplean la misma técnica) de su mensaje en la comedia: «... 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 la repite con el mismo tono el mar; dile al hombre que sea humilde ¡todo es igual en la Naturaleza!» [2] (670). El drama es, entonces uno de tesis, la misma tesis que va a repetirse en *El público.* El dramaturgo tuvo la intención de dar a los insectos características humanas. Curianito el Nene, el protagonista, tiene la misma preocupación por la perfección del amor que tiene todo poeta; por otro lado, hay Alacranito el Cortamimbres, un leñador borracho, que muestra los instintos más bajos

[1] *Han escrito sobre* Maleficio *Ruth Ayéndez-Alder, «Imagery and Theme in* El maleficio de la mariposa», *en Joseph W. Zdenek,* The World of Nature in the Works of Federico García Lorca», *Rock Hill, S.C.: Winthropo College Press, 1980p. 63-72; Vera F. de Beck-Aguilar, en «Symbols in the Capeks and García Lorca»,* Literatura East and West *9 (1965), 96-103; Dennis A. Klein,* «El maleficio de la mariposa: *The Cornerstone of García Lorca's Theatre»,* García Lorca Review *2 (1974), s./p.; y C. Michael Wells, «The Natural Norm in the Plays of F. García Lorca»,* Hispanic Review *38 (1970), 299-313.*

[2] *Las citas de todas las obras menos «El público», «Comedia sin título» y «Lola la comedianta» son de Federico García Lorca,* Obras completas, *15ª ed. Madrid: Aguilar, 1969. Los números de las páginas aparecen en el texto.*

Escena de *El Público* en la versión del Ballet du Grand Théatre de la Comédie de Genève, estrenada el 14 de enero de 1986 bajo la dirección de Oscar Araiz

de la humanidad. Figuran, también, en esta sociedad fantástica Curiana Guardiana, una soltera; las Curianas Campesinas, la voz popular que comenta la acción; Curiana Nigromántica, la que tiene poderes mágicos; Doña Orgullosa, la madre que se preocupa por el futuro (es decir, un matrimonio) para su hija; Curianita Silvia, la romántica; y la Mariposa, símbolo del ideal de la perfección del amor. En el mundo de los insectos, existe su propia religión, con una especie de Biblia, por lo menos un dios-insecto, Gran Cucaracho, que ha llevado a su reino un mensaje:

> ¡Meditad con la hierba que nace en vuestras vidas
> y sufrid en vosotras los defectos extraños!
> Valen más en mi reino los que cantan y juegan
> que aquellos que se pasan la vida trabajando...;
> que habéis de ser la tierra y habéis de ser el agua,
> pétalo en los rosales y corteza en el árbol. (703)

En esta primera obra, Federico nos ha dado un mensaje más, que sale de la boca de la Nigromántica: «cocina y poesía se pueden juntar» (676). No hay por qué suponer que la poesía existe fuera de la sociedad, fuera de la comprensión de la gente común; es tan necesaria como la comida.

Lorca tenía una fascinación por los niños tanto como por los títeres [3]. Dos de sus dramas, *Los títeres de cachiporra: Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y *Retablillo de don Cristóbal* tienen personajes, tema y técnica comunes; en este estudio son de tanto interés los personajes y los temas como las técnicas. Como Federico había creado un mundo de insectos, aquí creó un mundo de títeres, que muestran la actitud que los personajes humanos van a demostrar en sus obras más maduras. *Títeres* empieza, como *Maleficio*, con un prólogo, esta vez pronunciado por Mosquito, miembro del mundo sobre/natural, personaje misterioso, medio duende. El representa «la alegría del vivir libre, la gracia y la poesía del pueblo andaluz» (723). El padre muestra el interés en el dinero como Juan en *Yerma* (los dos piensan más en las cosas materiales que en las necesidades de la mujer en la obra y en su vida); y un control sobre su hija parecido al de Bernarda Alba. Como Bernarda, él demanda ¡Silencio! La hija, Rosita, que pasa su tiempo bordando (Yerma borda, tanto como Mariana Pineda, la Doncella en *La doncella, el marinero y el estudiante* y las hijas de Bernarda Alba) se viste de rosa; es la rosa joven que más tarde va a ser Doña Rosita la soltera. Como Silvia en *Maleficio* y Adela en *Bernarda Alba*, prefiere el amor al dinero. Cristobita, que el Padre ha escogido por su dinero para esposo de Rosita, tiene sus ideas fijas de cómo debe ser una mujer. En este aspecto, se parece al esposo de *Yerma*, y es también un recuerdo del Alacranito brutal de *Maleficio*. Otros miembros de esta sociedad incluyen un cura; jóvenes tocando la guitarra, tan románticos como los gusanos de *Maleficio;* y el idealista Cocoliche, enamorado de Rosita. Hay cierto paralelo entre la situación en esta farsa y en *Bodas de sangre:* hay una mujer entre dos hombres. Y no debemos olvidar a Cansa-Almas, un zapatero.

Retablillo difiere de *Títeres* en parte por la inclusión del papel de la Madre, que se preocupa por la boda de su hija. En efecto, ella juega el papel que tiene el Padre en *Títeres*. La motivación de los dos es parecida: el dinero. En *Retablillo*, Rosita no es la inocente de *Títeres;* es una mujer sensual que anticipa a Adela; la Novia de *Bodas;* y de Belisa, cuya gemela parece por su canción erótica:

[3] *He escrito sobre este tema en «Children in the Theatre of Federico García Lorca»*, García Lorca Review *7 (1979), 109-118.*

¡Ay! Qué noche tan clarita
vive sobre los tejados.
En esta hora los niños
cuentan las estrellas
y los viejos se duermen
sobre sus caballos,
pero 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 gran «chaise-longue»
con Juan, con José, con Medinilla,
con Arturo y con Ramón.
¡Ay!, ¡ay!, ¡ay!, ¡ay!
Yo me quiero casar, ¿me han oído?
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. (1032)

Retablillo empieza con una conversación que anticipa *El público*. Ambas obras tienen una concepción poética y ésta hasta operática; en *Títeres* aún hay un barbero llamado Fígaro.

Lorca y Falla planearon componer una ópera titulada *Lola la comedianta*. Por razones que no se explican completamente, la obra nunca se acabó. A pesar de eso, apareció en 1981, una edición crítica del libreto que había escrito el dramaturgo[4]. Debido al ambiente de la obra, merece se incluida en esta sección sobre las fantasías. El sitio de la obra es realista (una venta entre Cádiz y Algeciras); la protagonista no lo es. Es una farsante de espíritu e imaginación, como Belisa y la Zapatera.

La zapatera prodigiosa y *Amor de don Perlimplín* son «farsas humanas», y así merecen su propia clasificación. Como *Maleficio, Títeres* y *Retablillo, La zapatera prodigiosa* comienza con un prólogo, esta vez hablado por el autor. El pide la atención del público y le advierte del miedo que tiene el público de la poesía (la verdadera poesía) del teatro, y así del miedo que probablemente tiene de la poesía en la vida. Está preparándonos para conocer a la Zapatera, una mujer que lucha tanto con la fantasía como con la realidad. Con esta «farsa violenta» estamos acercándonos a las obras realistas de Lorca, ya que ésta tiene lugar en la región de Sevilla y en una casa/zapatería/taberna, que el dramaturgo describe con cierto detalle. El dramaturgo no identifica ningún pueblo particular. Al mismo tiempo, hay fantasía en la luz verde que ilumina el interior del sombrero de copa del Autor y del chorro de agua que sale de dicho sombrero. En este prólogo, Lorca borra la línea entre la vida (reali-

[4] *Edición de Piero Menarini; prólogo de Gerardo Diego (Madrid: Alianza).*

dad) y el teatro (fantasía, poesía) y así da fuerza a las palabras de la Nigromántica en *Maleficio* que insiste en que la cocina y la poesía sí que pueden mezclarse la una con la otra.

Hay una mezcla de los personajes realistas y estilizados en la sociedad de *Zapatera;* casi todos se muestran personas de imaginación. El personaje del Zapatero es casi dos personas en uno (un fenómeno que va a repetirse en *Don Perlimplín).* En el primer acto se muestra como esposo aburrido y en el segundo, titiritero de gran imaginación. Su nueva imaginación es, por supuesto, el resultado del gran mundo imaginario en que vive su esposa. El Niño sirve la función de intermediario entre la Zapatera y la sociedad: él le lleva las noticias de lo que está diciendo la gente [5]. Los otros personajes son pura encarnación de la poesía. Las Vecinas (eran las Curianas Campesinas en *Maleficio;* serán las Lavanderas en *Yerma)* se identifican por el color de su ropa. Con Mirlo, las dos Mozas y el Alcalde son estilizaciones de personajes o estereotipos literarios.

El prólogo con que empieza *Amor de don Perlimplín* es diferente de los otros en que funciona casi como la primera escena de la «aleluya erótica» que consiste en conversaciones entre los cuatro personajes principales: Perlimplín, su criada Marcolfa, Belisa y la Madre de ella. La acción tiene lugar en la casa de Perlimplín que Lorca describe con paredes verdes y un balcón; el mínimo de muebles da un aspecto estilizado a la decoración. Perlimplín se viste de casaca verde y peluca blanca, dándole la apariencia de un personaje de farsa fuera de la realidad. Lorca no menciona en qué pueblo se centra la acción, pero hay una referencia a la comedia inmediatamente anterior en el repertorio lorquiano: Perlimplín, que todavía es soltero a los cincuenta años, siempre ha tenido miedo del matrimonio porque en su niñez una zapatera había matado a su esposo. La canción de la erótica Belisa (recuerdo de *Retablillo)* sirve de indicación de lo que teme el héroe:

> 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! (982)

Además de cantar eróticamente, aparece en su balcón medio desnuda. Perlimplín está temblando. La noche de la boda, llegan dos duendes para correr la cortina. Belisa se viste de tal manera que otra vez inspira miedo en su nuevo esposo: «Belisa, con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar» (988). El mar, muchas veces, en la simbología de Lorca se refiere al acto sexual. Ya que Perlimplín no iba a satisfacer los deseos sexuales de Belisa, ella ha dejado abierta la ventana para que pudieran entrar hombres que representan a todas las razas. Como es lo común en el teatro de Lorca, el matrimonio no tuvo lugar por razones de amor; la madre de Belisa la convenció de las ventajas de casarse con un hombre adinerado —la ropa que él pudiera comprarle atraería a otros hombres—.

Perlimplín muestra una característica parecida a la del Zapatero. En los dos casos, la mujer produce un gran efecto en el espíritu del hombre: en los dos, inspiran imaginación. Parecido al Zapatero que creó un romance sobre un hombre fabulador casado con una mujer fiera, Perlimplín inventa un amante para Belisa, del tipo que ella necesita: uno que la ama sólo por su cuerpo. Perlimplín necesita que Belisa le ame al amante inventado más que a su propio cuerpo; así él triunfa por su acto de imaginación. En un solo acto, Perlimplín co-

[5] *Véase la nota 3.*

mete homicidio y suicidio. De tal manera, Perlimplín puede morir en los brazos de la mujer cuyo cuerpo no sabía gozar y cuyo amor nunca había ganado.

Las tres obras que designo como realistas son *Mariana Pineda, Doña Rosita la soltera* y *La casa de Bernarda Alba.* (Clasifico *Mariana Pineda* como realista a pesar de que está escrita en verso). Sobre la primera, que tiene lugar en Granada, no pienso comentar en detalle; ya lo han hecho bien Greenfield (desde la perspectiva poética) y Zardoya (desde la perspectiva histórica)[6]. Sólo digo que el triángulo amoroso de Mariana-Fernando-Pedrosa es la manifestación realista del fantástico de Rosita-Cocoliche-Cristobita en *Los títeres de cachiporra* y una anticipación de las situaciones en las obras venideras. En Mariana Pineda hay una verdadera heroína lorquiana.

La segunda, *Doña Rosita la soltera,* que también tiene lugar en Granada, lleva el subtítulo: «Poema granadino del novecientos». La casa en que tienen lugar los tres actos se describe con pocas palabras: habitación con salida a un invernadero; salón con el jardín al fondo; sala baja de ventanas que dan al Jardín del Carmen. La heroína, tanto en nombre como en vestidura, forma parte del ambiente florido, así que lo hacen sus amigas las Manola, las Solteras y las Ayola. Todas son flores de jardín granadino; todas representan los aspectos de la sociedad en que crece Rosita con los valores del dinero, de clase, de pretensiones sociales, valores que reaparecen en *Bernarda Alba.* Las Ayola, por ejemplo, son más bien niñas; sus acciones y su risa son estilizadas. Tienen una actitud que vamos a ver pronto entre los Amigos de *Así que pasen cinco años.* También tiene en común con *Cinco años* el tema del tiempo, o el paso del tiempo, al que Rosita no quiere hacerle caso.

Federico anunció que en *La casa de Bernarda Alba* habría puro realismo, ni una palabra de poesía. Seguramente la concepción de la obra es poética; como toda obra suya, salió de su alma poética[7]. Probablemente lo que quería decir el autor era que no tenía ni personajes estilizados como en las obras ya discutidas; ni personajes que habitan un mundo surrealista como en *Así que pasen cinco años* y en el «Teatro breve». Como en toda obra suya, Lorca creó una sociedad única en este «drama de mujeres en los pueblos de España». La sociedad existe en dos niveles.

Primero hay la vida dentro de la casa de Bernarda Alba. Tan importante es la casa que es ella que se presenta como protagonista en el título. Es una sociedad protegida por sus muros gruesos, para que no se escape de ella ninguna noticia de dentro ni para que entre lo mínimo de fuera[8]. Esta casa es el dominio absoluto de Bernarda. «En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa ni el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas» (1451). Las metáforas para describir la casa son tumba, cárcel, convento y casa de guerra. Los actos se definen por la habitación en que tienen lugar: en cada acto el espectador penetra más y más dentro de la casa de Bernarda, así como penetra dentro de la vida de los personajes, dentro del corazón de ellos (o sea, ellas). La vida de dentro es la esclavitud; una sociedad de mujeres celosas y frustradas «solteras rabiando por la boda» (1470).

Si el interior representa la represión, la sociedad de fuera representa la libertad. Son los muros que separan la decencia de la inmoralidad: a las mujeres de los hombres, el encarcelamiento de la libertad, la frustración de la sexualidad. La separación entre dentro y fuera

[6] *Sumner M. Greeenfield, «The Problem of* Mariana Pineda», Massachusetts Review *1 (1960), 751-763: Concha Zardoya,* «Mariana Pineda, *romance trágico de la libertad»,* Revista hispánica moderna, *34 (1968), 471-497.*

[7] *Véase Sumner M. Greenfield, «Poetry and Stagecraft in* La casa de Bernarda Alba», Hispania *38 (1955), 456-461.*

[8] *Véase el artículo de Eric Bentley, «The Poet in Dublin», en* In Search of Theatre, *New York: Alfred A. Knopf, 1953, 215-232, para ver sus ideas sobre la casa y ventanas en la obra.*

es tan completa como el poder de Bernarda lo permite. En el primer acto, después del funeral, la viuda invita a las vecinas a entrar en su casa pero manda que los hombres se queden afuera. La actitud opuesta la expresa María Josefa, la madre octogenaria de Bernarda, quien quiere escaparse de la esclavitud de la casa de Bernarda (donde vive como prisionera) para casarse con una varón a las orillas del mar. Es afuera donde hay escándalo: el descubrimiento del muerto hijo ilegítimo de la hija de la Librada; el episodio en que un grupo de hombres lleva a Paca la Roseta a lo alto del olivar para pasar la noche con ella, los hombres son de muy lejos, ya que los de este pueblo «huyen de las mujeres» (1470); la historia de Adelaida cuya familia vive en la desgracia.

Es afuera donde reina la libertad se ve claramente la diferencia entre la vida de dentro y la vida de fuera cuando pasan los segadores. Su canción es una expresión de libertad y contiene una referencia sexual metafórica:

> Abrir puertas y ventanas
> las que vivís en el pueblo,
> el segador pide rosas
> para adornar su sombrero. (1487)

Sí, abrir puertas y ventanas. Con nostalgia y pasión respectivamente, Martirio y Adela hacen eco de sus palabras. Es fuera de la casa donde Adela tiene sus encuentros ilícitos con Pepe. Bernarda espera contener el resultado trágico de su hija menor dentro de las paredes de su casa, pero el suicidio de Adela por amor de Pepe y por la frustración sexual va a romper el silencio protegido por los muros, que metafóricamente van a destruirse. Naturalmente, cuando las hijas oyen su canción, corren a las ventanas a verles (lo mismo que hacen cuando pasa Pepe el Romano): son las ventanas que dan a las hijas un poco de «aire fresco», es decir, de donde pueden ver el mundo.

Lorca subtituló *Yerma* «poema trágico»: por su división en cuadros y actos es drama; por su mezcla de ambientes, yo lo designo como obra realista-mítica. La sociedad que Lorca crea en *Yerma* es en parte realista (en los dos primeros actos) y en parte mítica (en el último acto). El dramaturgo no dice al levantarse el telón dónde se encuentra la acción. El diálogo es mínimo; el impacto mayor. Es un mundo de fecundidad en que una mujer infecunda se siente fuera de su sociedad. Su preocupación, y después, obsesión por tener un hijo es cada vez más intensa.

Aún en los dos actos en que, por lo menos el diálogo es realista, las acotaciones no lo son. La primera muestra a un Pastor andando de puntillas y llevando a un Niño vestido de blanco. Es un sueño doble: el deseo que llena su vida de día y sus sueños de noche. Ella habla al niño suyo, que todavía no existe. La Vieja que Yerma encuentra en el campo es posiblemente una forma madura (y humana) de la Curiana Nigromántica de *Maleficio*. Las comentadoras —la voz de la sociedad— esta vez son las Lavanderas. Mientras lavan la ropa en el torrente, comentan la vida, la situación de Yerma, la maldición de la mujer infértil:

> ¡Ay de la casada seca!
> ¡Ay de la que tiene los pechos de arena! (1307)

Ambas, *Yerma* y *Maleficio*, giran en torno a un axis de milagros. Curianito el Nene buscaba la perfección del amor, el ideal de la poesía. El los persigue en la Mariposa. Yerma entiende que la concepción es un milagro; cuando no ocurre por el proceso natural, requiere métodos drásticos. Pensando en ese fin, va a la casa de Dolores, la conjuradora, esperando encontrar el secreto que la haga madre. La danza del Macho con la Hembra eleva la acción

a un nivel arquetípico-mítico. La aceptación final de su destino yermo hace de la protagonista una heroína trágica[9].

De varias maneras, *Yerma* sirve de transición desde un mundo más bien real al mundo que se pinta en los dramas que quedan por comentar. El último acto tiene elementos en común con *Bodas de sangre* y que sirva para preparar al lector para el mundo surrealista que va a encontrar en *Así que pasen cinco años* y el *Teatro brevey* a las obras que tienen un solo pie en la realidad, *El público* y *Comedia sin título.*

Uno puede argüir que en términos de personaje y ambiente *El público* y *Comedia sin título* son dos partes de una sola obra; posiblemente *Comedia sin título* no es más que un cuadro de *El público.* De todos modos, en las dos obras la escena es en un teatro: en *Público* uno de los personajes es el Director; en *Comedia* hay actores, espectadores y el Autor. Las dos son obras de tesis. Tienen un pie en el realismo —el teatro— y otro en el surrealismo (caballos que hablan, tocan trompetas y sugieren actos sexuales con Julieta). Las acotaciones son las más complicadas de todas las obras largas. Véase, por ejemplo, la descripción con que comienza el Cuadro Tercero de *Público:* «Muro de arena. A la izquierda, y pintada sobre el muro, una luna transparente casi de gelatina. En el centro, una inmensa hoja verde lanceolada» (75)[10]. Lorca estableció un ambiente en que pudiera presentar temas y materia avanzados para su época: bestialidad y homosexualidad, sadismo y masoquismo. Además, el Desnudo es una representación de Jesús. El vestuario, también, es de un concepto fuera de lo real. Hay, en un cuadro, personajes vestidos de Arlequín y de Bailarina; en otro, vestidos de Pámpanos y de Cascabeles. Hay juegos de identidad y símbolos y acción circular. La Bailarina es el Director y Arlequín es Enrique. El gran ojo que domina la escena en el Sexto Cuadro puede representar el ojo de la sociedad que lo mira todo. El drama termina donde empezó: el Director pide que pase el público. Así parece que no ha terminado ningún tiempo —o, por lo menos, ningún tiempo real— durante el drama.

Los temas son muchos. Además del gran ojo que espía lo que pasa en la vida de todos, hay los temas de la libertad sexual y el del teatro, que debe ser un sitio de libre experimentación a que asiste el público para apreciar sin criticar. Los dos temas del teatro de libre expresión y el de la libertad de examinar la sexualidad desde todos puntos de vista se juntan en un discurso del Estudiante 2.º: «En último caso, ¿es que Romeo y Julieta tienen que ser necesariamente un hombre y una mujer para que la escena del sepulcro se produzca de manera viva y desgarradora?» (131). Al Juez, le gustó la producción, pero sabe que debe matar a los actores que tomaron parte en el espectáculo: la hipocresía de la sociedad. Ultimamente el Director declara que «¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro!» (155).

Como tantas obras lorquianas, la *Comedia sin título* comienza con un prólogo hablado por el Autor en que dice que va a enseñar «un pequeño rincón de realidad» (319). Pero, ¿qué es la realidad? En esta obra son «ángeles, sombras, voces y sueños». Es decir, que la realidad del teatro no es necesariamente la realidad de la vida. Como *El público,* uno de los temas es el del teatro a que la gente viene de manera que «sol de la escena quemara su pálido rostro de emboscado;» (321) —que empujara al espectador de su complacencia y que le hiciera verse tal como es—. La revolución a que se refiere en *El público* llega al teatro en *Comedia.* ¿Cuál es el significado de esta revolución? Quizás es guerra contra realidad y en favor de la fantasía tan necesaria en la vida.

[9] *Véase el artículo de Calvin Cannon,* «Yerma *As Tragedy*», Symposium *16, ii (1962), 85-93.*

[10] *Federico García Lorca,* El público *y* Comedia sin título, *ed. Rafael Martínez Nadal y Marie Laffranque, Barcelona: Seix Barral, 1978. Todas las citas vienen de esta edición; las páginas aparecen en el texto del estudio.*

A diferencia de los dramas en que la acción es limitada a una casa *(Bernarda Alba* y *Doña Rosita la soltera,* por ejemplo) o a un solo pueblo *(Yerma), Bodas de sangre* abarca toda una región —el Novio y su Madre viven a cierta distancia de la Novia y su Padre. Además, no se especifica exactamente dónde tiene lugar la escena de la Mendiga y la Luna. Pero, sin duda, Lorca ha creado una sociedad única, a la vez realista y surrealista, de gente que se proocupa por los elementos más básicos de la vida —casarse, tener hijos, morirse—.

Cada uno de los siete cuadros de los tres actos tiene lugar en un escenario diferente: son una habitación pintada de amarillo en la casa del Novio, una de rosa en la casa de Leonardo, la cueva de la Novia, un zaguán en la casa de la Novia, el exterior de su cueva con panorama del paisaje, un bosque y una habitación blanca en la casa de la Madre; ésta tiene muros gruesos y el aspecto de una iglesia.

Los personajes que habitan esta sociedad rural son bien conocidos en el teatro de Lorca. La Madre ha aparecido por toda su producción. Es en parte Doña Curita que quiere que se case su hijo Curianito el Nene, y Marcolfa que se procupa por don Perlimplín; en otra parte es María Josefa de *Bernarda lba*. Ambas, Madre y María Josefa, tienen ilusión por ver nacen a una nueva generación —Madre, a sus nietos, y María Josefa, a hijos de sus nietas todavía solteras—. Ella tiene características de una heroína, trágica (Lorca ha denominado la obra «tragedia») que sufre por la muerte de todos los hombres de su familia y pasa el tiempo que le queda en la vida viviendo con la Novia, un recuerdo constante de su hijo recién matado por un maldito cuchillo. También hay la Novia, una mujer de espíritu tan libre y tan sensual como el de Adela y que se atreve a pisar la decencia de su sociedad por el hombre que desea. La Mujer de Leonardo sufre callada, como Martirio. La Criada parece pariente tanto del Ama de *Doña Rosita la soltera* como de La Poncia en *Bernarda Alba.* Estas tres ven bajo la superficie de las situaciones, tienen sentido común y filosofías mundanales.

Los hombres, también los hemos visto antes. El Novio es débil; su Madre no quiere que salga de casa y espera que fuera hija. La imagen del Novio tiene eco en las palabras que pronuncia la Novia en el último cuadro: «Yo era un mujer quemada, llena de llagas por dentro y por fuera, y tu hijo era un poquito de agua de la que yo esperaba hijos, tierra, salud...» (1629). En el mismo parlamento, le contrasta con Leonardo el macho, otro tipo de Pepe el Romano: «... pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes». El efecto de Leonardo en la Novia es igual al de Víctor en *Yerma:* la hace temblar.

Además de los personajes realistas, hay los surrealistas. El primer cuadro del último acto tiene lugar de noche en un bosque con grandes troncos húmedos y el son de violines. Aparecen tres Leñadores buscando a Novia y Leonardo, que se han huido juntos después del matrimonio de ella con el Novio; la Luna, símbolo de la muerte en la poética lorquiana; y la Muerte personificada como Mendiga. Estas figuras sirven de transición de los dramas, por lo menos en parte realistas, a los puramente surrealistas, el último grupo de este estudio.

Entre las obras surrealistas figuran tres dramas cortos publicados bajo el título colectivo de *Teatro breve.* Especialmente en *El paseo de Buster Keaton,* inspirado por películas norteamericanas de los años 1930, Lorca crea una sociedad cuya «lógica» es fuera de este mundo. Los pesonajes son el actor del título y tres tipos: un Negro, una Americana y una Joven. Los demás son animales: un gallo y un búho. El manuscrito es más propiamente de una película que de una obra de teatro.

El segundo, *La doncella, el marinero y el estudiante* tiene más que ver con un mundo reconocible que el primero. Los personajes son tipos. La Doncella borda, como tantos otros

personajes femeninos de Lorca. Y siendo descendiente de la Rosita de *Retablillo,* pone todas las letras del alfabeto porque no sabe cuál será su novio. Hay un extraño Estudiante que huye del tiempo (en anticipación de *Así que pasen cinco años).* Doncella no acepta sus proposiciones porque él es pálido y ella lo teme débil, también. El Marinero habla de la belleza de su cuerpo cuando está desnudo, pero lo único que sabe hacer es remar. Las acotaciones muestran cosas como una rueda de bergantines girando alrededor de la luna.

Finalmente, hay *Quimera,* con cuatro personajes además de las voces de los hijos. Enrique deja a su Mujer e hijos —quizás huye de sus responsabilidades—. La Mujer teme estar sola en la cama; quiere que Enrique esté con ella y que la queme. Se presenta en estas páginas un Viejo, que tiene miedo de los caballos y se maravilla de que Enrique y su Mujer tengan seis hijos. El nos prepara para el Viejo que encontramos en la próxima y última obra de esta investigación.

Así que pasen cinco años es, seguramente, el drama más ambicioso de Lorca, el más personal [11]. De cierto modo, es una fantasía/recuerdo/pesadilla homosexual, situada en tal tipo de ambiente. Pocas palabras establecen el escenario de la acción. El primer acto tiene lugar en una «biblioteca». ¿Dónde? Se ve pronto que estará en la casa del Joven, el protagonista y quizás el único verdadero personaje de la obra, los otros siendo seres de su imaginación, proyecciones de sí mismo en varios períodos de su vida y aspectos de su personalidad que teme o que no ha podido realizar [12].

En esta «leyenda del tiempo» —su subtítulo— el tiempo es un elemento importante para establecer el ambiente. Sólo se sabe por concreto que al principio del primer acto son las seis, probablemente de la tarde porque el Viejo habla del calor; y que al final del último acto son las doces, probablemente la medianoche —hora de la muerte—. En el curso de los tres actos, Lorca juega con el tiempo de varias maneras: las formas de los verbos, la palabra *recordar* y la edad de los personajes. El Viejo comenta que «hay que recordar hacia mañana» (1407). Como comenté en un estudio anterior el Viejo y el Niño pueden ser imágenes mentales del Joven, sus recuerdos del pasado y su proyección hacia el futuro [13].

Los miembros de esta sociedad no caben siempre dentro de categorías convenientes, como es el caso en otras obras. Esto es especialmente verdadero en cuanto a los dos Amigos del Joven, uno que hace todo lo posible para parecer macho, y el otro que teme crecer, ser adulto, confrontar el futuro. Las últimas palabras del primer acto son del Amigo, que dice entre sueños:

> Yo vuelvo por mis alas,
> dejadme tornar.
> Quiero morirme siendo manantial.
> Quiero morirme fuera
> de la mar. (1078)

Ya que en la simbología lorquiana el mar es un símbolo sexual, masculino, las palabras

[11] *Marcelle Auclair, en* Enfances et mort de García Lorca *(París: Seuil, 1968), escribe que Isabel García Lorca, hermana del poeta ha declarado que «Elle (la obra) est entièrement faite des souvenirs d'enfance de mon frère, à peine transposés» (236).*

[12] *Véase Ofelia Kovacci y Nélida Salvador, «García Lorca y su leyenda del tiempo»,* Filología *año 7 (1961), 77 105.*

[13] *Ya he explorado este tema en* «Así que pasen cinco años: *A Search for Sexual Identity»,* Journal of Spanish Studies: Twentieth Century, *3, ii (1975), 115-123. También lo ha hecho Margot Arce, «Palabras de introducción».* La Torre *3, ix (1955), 175-178; y R.G. Knight, «Federico García Lorca's* Así que pasen cinco años», Bulletin of Hispanic Studies *43 (1966), 32-46.*

del Amigo parecen indicar que él prefiere morir sin tener que entrar en una vida sexual [14].

En el segundo acto, la escena es la alcoba de la Novia. La escena entre ella y su Criada recuerda una semejante en *Bodas de sangre*. Las criadas lorquianas, siempre listas, saben por medio de la intuición cuándo algo no va bien para su ama. Sabemos de la Novia que ella no baila con nadie, que no quiere casarse con su novio, el Joven, y que quiere ponerse «más negra que un muchacho» (1087). En este acto, aparece el Maniquí vestido de novia, y la escena entre Maniquí y Joven está escrita en verso. A diferencia del Amigo en el primer acto, Maniquí quiere casarse con el mar, donde se pierde su cola. Maniquí (¿él? ¿ella?) se queja al Joven:

> Pudiste ser para mí
> potro de plomo y espuma,
> el aire roto en el freno
> y el mar atado en la grupa. (1101)

El tercer acto está dividido en dos cuadros el primero tiene lugar en un bosque con grandes troncos (como en *Bodas de sangre)* y el segundo de biblioteca donde comenzó la obra. El primer cuadro es una situación de teatro dentro del teatro, escena dentro de la escena. Pasan por la escena dos figuras vestidas de negro (símbolos de la muerte con que va a terminar el drama), antes de que salga Arlequín, vestido de verde y negro y llevando dos caretas. Sus acciones son estilizadas, como las de un bailarín. Su canto es sobre el tiempo y los sueños y con toques sexuales:

> El sueño va sobre el tiempo
> flotando como un velero.
> Nadie puede abrir semillas
> en el corazón del sueño. (1108)

Otro pesonaje de la Comedia dell'arte sale en la escena; es Payaso, quien tiene la cabeza empolvada y que da una sensación de calavera. Es otra anticipación de la muerte. La última en aparecer es la Mecanógrafa que dice al Joven que «sabía que tú no me querrías nunca», aunque ella le ama y necesita «contemplar el mar para poder evocar el temblor de tu boca» (1126). Lo que quiere la Mecanógrafa es vivir con «la sombra del río», y esto describe al Joven.

He propuesto que esta obra es una fantasía/recuerdo/pesadilla. El elemento de fantasía se ve en las escenas de personajes como Maniquí, Arlequín y Payaso; el recuerdo en la escena con sus Amigos; la pesadilla ocurre en el último cuadro, en que el Joven muere, jugando a los naipes, cuando un Jugador saca una pistola y le mata. Muere a las doce en punto.

En este bosquejo he tratado de presentar de manera sugestiva los muchos mundos teatrales de Federico García Lorca. Quizás existan otros en obras todavía desconocidas, no publicadas. Todo lorquista las espera.

Dennis A. Klein

[14] *Ian Gibson expresa una idea semejante a la mía en su artículo «Lorca's* Balada triste: *Children's Songs and the Theme of Sexual Disharmony in* Libro de poemas», Bulletin of Hispanic Studies *46 (1969), 21-38.*