

Tema 5: EL TEATRO ESPAÑOL ANTERIOR A 1936

DE BENAVENTE A GARCÍA LORCA

Libros de consulta

Panorama general. Jacinto Benavente, seguidores.

Otros autores.

VALLE-INCLÁN: IDEAS SOBRE TEATRO

Lorca: Ideas sobre el teatro.

Luces de bohemia

Libros de consulta

F. G. Lorca y *La casa de Bernarda Alba*

Libros de consulta

Tema 5: EL TEATRO ESPAÑOL ANTERIOR A 1936

El desarrollo del teatro español durante el primer tercio de siglo (más: hasta hoy) ofrece una clara dicotomía. De una parte, un teatro que triunfa porque goza del favor de un público burgués y de unos empresarios atentos a sus gustos (será el teatro benaventino, el llamado «teatro poético», cierto teatro cómico...). De otra parte, repetidos intentos de renovación que, con muy contadas excepciones, se estrellan contra las barreras comerciales o el gusto establecido (será un teatro que no sólo se propone nuevas formas dramáticas, sino que quiere plantear hondos problemas, existenciales o sociales, para sacudir la conciencia de un público dormido o llegar a un público desatendido).

Valle-Inclán y García Lorca, síntesis y ejemplos máximos de tales inquietudes, se alzan como las dos cumbres indiscutidas, no sólo del teatro español de nuestro siglo, sino de los tres últimos siglos, a la vez que constituyen dos figuras eminentes del teatro mundial. (Se escogerá el estudio de una de las dos obras que luego proponemos).

DE BENAVENTE A GARCÍA LORCA

Libros de consulta

Aparte las obras generales sobre la literatura española del siglo xx, señalamos un libro amplio, de referencia indispensable para el estudio de cualquier autor o corriente de nuestro teatro contemporáneo, seguido de tres obritas de iniciación, especialmente útiles para este curso.

1. RUIZ RAMÓN, F.: *Historia del teatro español. Siglo XX*. Madrid, Eds. Cátedra.
2. GARCÍA TEMPLADO, J.: *El teatro anterior a 1939*. Madrid, Ed. Cincel.
3. HUERTA CALVO, J.: *El teatro en el siglo xx*. Madrid, Ed. Playor.
4. DOMÉNECH, R.: *El teatro en el siglo xx (hasta 1939)*. Madrid, Ed. Taurus.
5. MIÑAMBRES, N.: *Valle-Inclán y García Lorca en el teatro del siglo xx*. Madrid, Anaya, 1991 (Biblioteca Básica de Literatura).

Conviene recordar, ante todo, las particulares circunstancias que rodean al género teatral. Como espectáculo, en efecto, pesan sobre él unos condicionamientos comerciales muy fuertes: predominio de locales privados, cuyos empresarios han de tener muy en cuenta los gustos del público que acude a sus salas (burgués, en su mayoría).

- Ello tiene consecuencias en dos terrenos. En lo ideológico, por una parte son escasas las posibilidades de un teatro que vaya más allá de donde puede llegar la capacidad de autocritica del público consabido. En el terreno estético, por otra parte, habrá fuertes resistencias ante las experiencias que se salgan de las formas tradicionales: a las nuevas tendencias que triunfan en poesía o en novela les será mucho más difícil llegar a los escenarios. Por ello, los autores que -en lo ideológico o en lo estético- no respondan a las condiciones imperantes, se verán ante un penoso dilema: o claudicar ante tales condiciones o resignarse a que su producción, salvo excepciones, quede relegada a la «lectura» minoritaria.¹
- Así se explica que el teatro español del primer tercio de siglo se reparta, a grandes rasgos, en dos frentes:

1. El teatro que triunfa, continuador, en gran parte, del que imperaba a finales del xix (recordemos: drama posromántico de Echegaray, «alta comedia», costumbrismo...). En tal línea se sitúan:

Una comedia burguesa, con Benavente y sus seguidores, en la que hay, a veces, tolerables atisbos de crítica social.

Un teatro en verso, neorromántico y con aportaciones formales del Modernismo, de orientación tradicionalista.

Un teatro cómico, con predominio de un costumbrismo igualmente tradicional.

2. El teatro que pretende innovar, sea aportando nuevas técnicas, sea adoptando nuevos enfoques ideológicos, o ambas cosas a la vez. En esa dirección se hallan:

En la primera generación, las experiencias teatrales de algunos noventayochistas o coetáneos. Caso especial, dentro de la misma generación, es el de Valle-Inclán, al que dedicaremos especial estudio.

Más tarde, nuevos impulsos renovadores, debidos a las *vanguardias* y a la (llamada) “generación” del 27 o grupo del 27. La obra dramática de Lorca, que también estudiaremos en particular, será síntesis y cima de las inquietudes teatrales del momento.

La comedia benaventina

Jacinto Benavente (Madrid, 1866-1954) es la figura más representativa de las posibilidades y limitaciones del momento. Tuvo un comienzo audaz con *El nido ajeno* (1894), sobre la situación opresiva de la mujer casada en la sociedad burguesa. Los jóvenes inquietos aplauden su carga crítica (Azorín lo incluiría en su nómina de la «generación del 98») y, a la vez, lo saludan como un renovador del lenguaje teatral, por su pulcritud y su discreción tan opuestas a la grandilocuencia echegarayesca. Pero la comedia fue un fracaso: tuvo que retirarse del cartel ante la indignación del público.

Se vio entonces Benavente ante el citado dilema: mantener la carga crítica y verse rechazado, o aceptar los límites impuestos por el «respetable» y limar asperezas. Al fin, escogería lo segundo. En efecto, el tono va atemperándose en sus obras siguientes: entre otras, *La noche del sábado* (1903), *Rosas de otoño* (1905)... Sigue retratando, en general, a las clases altas, con sus hipocresías y convencionalismos; sabe que al público burgués le gusta sentirse criticado hasta cierto punto, que se cuida de no traspasar. Y así,

¹ Aquí nos referimos sólo al panorama teatral español. Téngase en cuenta lo apuntado anteriormente sobre el teatro europeo en el cap. 1, al hacer un cuadro de las grandes corrientes de la literatura universal. Volveremos a referirnos al teatro extranjero más adelante.

no sólo es tolerado, sino cada vez más aplaudido.

- Sus obras se mantendrán en la línea de la llamada «comedia de salón», salvo excepciones. La excepción más notable es *Los intereses creados* (1907), su obra maestra, deliciosa farsa que utiliza el ambiente y personajes de la vieja *Commedia dell'arte*, pero que encierra una cínica visión de los ideales burgueses (aunque prudentemente edulcorada).

- También intentó el *drama rural*. Y aquí, su mayor éxito sería *La Malquerida* (1913), sobre una devastadora pasión incestuosa. No le falta fuerza ni habilidad constructiva, pero no acertó con un lenguaje que fuera convincentemente rural y poético a la vez, como veremos en Valle o en Lorca.

- En esa segunda década del siglo, la fama de Benavente ya se ha consolidado. En 1912, entra en la Real Academia. En 1922 se le concede el Premio Nobel. Por entonces, la crítica joven le es hostil: lo acusa de «conservador» y de «ñoño». Pero el éxito de público seguirá acompañando a sus obras posteriores, incluso en la posguerra.

El lugar de Benavente en la historia del teatro debe establecerse por contraste con las corrientes que imperaban cuando él llegó a la escena. Le corresponde el haber barrido los residuos del drama posromántico, proponiendo un teatro sin grandilocuencia, con una fina presentación de ambientes cotidianos y una «filosofía» trivialmente desengañada. Y destaca su habilidad escénica, su ingenio y la fluidez de sus diálogos. Nos lo alejan, en cambio, ciertas caídas en el sentimentalismo y el lastre que su obra debe a los condicionamientos citados.

- De Benavente arranca una línea teatral que incluye, como inmediatos sucesores, a M. Linares Rivas o a G. Martínez Sierra (éste, además, importante impulsor de la renovación escénica como director teatral y como descubridor de talentos más jóvenes; entre ellos, García Lorca).

En fin, la línea benaventina se prolonga en los años 30 e incluso en la posguerra, con figuras como Juan Ignacio Luca de Tena, José López Rubio, Joaquín Calvo Sotelo, etc.

El teatro en verso.

Lo que a principios de siglo se llamaba «teatro poético» combinaba *resabios posrománticos* con rasgos de *estilo modernista*. Todo ello asociado a una ideología tradicionalista. Hay voluntad de emular el teatro del siglo de Oro, aunque es más cercano a Zorrilla. Merecen recordarse: Francisco Villaespesa (1877-1936), autor de poemarios facilones; dramas (notables): *La leona de Castilla* (1916). De Eduardo Marquina: *Las hijas del Cid* (1908) y *En Flandes se ha puesto el sol* (1911).

En el teatro en verso cabe situar a los hermanos Machado, también inspirados en personajes históricos: *Juan de Mañara* (1927). Otras obras suyas son de tema moderno, como *La Lola se va a los puertos* (1929), sobre una bella «cantaora» que desdeña a los señoritos y se va con un guitarrista que simboliza el «pueblo».

El buen teatro en verso es el de Valle o Lorca.

El teatro cómico

Dos géneros alcanzaron éxito: la comedia costumbrista y el sainete. Los tipos y ambientes castizos habían inspirado los sainetes de Don Ramón de la Cruz, en el siglo xviii, o el «género chico» del xix (de finales de siglo son zarzuelas como *La verbena de la Paloma* o *La Revoltosa*). Tal es la línea que prolongan (entre tantos) los Quintero o Arniches.

Los hermanos Álvarez Quintero, Serafín (1871-1938) y Joaquín (1873-1944), nacidos en Utrera, llevan a escena una Andalucía tópica y sin más problemas que los sentimentales. Para ellos, todo el mundo es bueno y reina la gracia salerosa. De su extensa producción, sobresalen los sainetes y «juguetes cómicos en un acto», o ciertas comedias que vienen a ser «sainetes en tres actos». Ligereza y diálogo intrascendente son los rasgos de obras como *El patio* (1900), *El genio alegre* (1906), *Las de Caín* (1908), etc.

- Carlos Arniches (1866-1943) ha merecido mayor interés de la crítica. Dos sectores presenta su producción. De una parte, los sainetes de ambiente madrileño, interesantes por un habla «castiza» en parte creada por el autor (alicantino, por cierto) y en la que se basa la gracia del diálogo. En cambio, los ambientes y tipos (chulapos y chulapas) no escapan a cierto convencionalismo. Citemos títulos que van desde *El santo de la Isidra* (1898) a *Los milagros del jornal* (1924), pasando por *La chica del gato* o *Don Quintín el amargao*, entre muchos.

Su otra vertiente, dominante a partir de 1916, es lo que él llamó «tragedia grotesca», tímido pero interesante intento de un género nuevo. Son obras en las que se funden lo risible y lo conmovedor, con una observación de costumbres más profunda y una actitud crítica ante las injusticias. Ejemplo de ello es *La señorita de Trevélez* (1916), sobre una sangrante broma de unos señoritos provincianos (en ella se inspira una película famosa de Bardem, *Calle Mayor*, de 1956). La visión social alcanza cierta agudeza en *Los caciques* (1920). Y no citaremos más títulos. Insistamos en que, pese a sus limitaciones -cierta sensiblería, un moralismo ingenuo, etc.- estas obras de Arniches han seguido suscitando interés.

- En un nivel inferior de calidad -no de éxito-, situemos el género cómico llamado «astracán» (o «astracana»), cuyo creador fue Pedro Muñoz Seca (1881-1936). Son piezas descabelladas, sin más objetivo que arrancar la carcajada, pero no puede olvidarse un título como *La venganza de don Mendo* (1918), hilarante parodia de dramas románticos o neorrománticos y, de rechazo, del teatro en verso de aquellos años.

Algunas tentativas renovadoras

Frente a lo visto hasta aquí, es desolador comprobar el fracaso que acompañó a experiencias de indudable interés. Comencemos por las que protagonizaron autores de las dos primeras generaciones del siglo, desde Unamuno a Ramón Gómez de la Serna, dejando aparte de momento a Valle-Inclán.

Unamuno, según dijimos, cultivó el teatro como un cauce más para presentar los conflictos humanos que le obsesionaban. Estaremos, pues, ante dramas de ideas, con un diálogo denso y sin concesiones a las exigencias escénicas. No era un teatro que podía

triunfar. Destaquemos dos títulos: *Fedra* (1911), sobre la persona impar que intenta vanamente completarse a través del amor, y *El otro* (1927), que plantea el problema tan unamuniano de la personalidad.

Azorín hizo tardíamente unos experimentos teatrales que iban en la línea de lo irreal y lo simbólico. Así, por ejemplo, *Angelita* (1930) sobre su obsesión por el tiempo, y su obra más interesante, *Lo invisible* (1928), trilogía integrada por un prólogo y tres piezas independientes (*La arañita en el espejo*, *El segador* y *Doctor Death de 3 a 5*), unidas por el sentimiento de angustia ante la muerte.

Jacinto Grau constituye un caso aparte. Nació en Barcelona en 1877 y se dedicó exclusivamente al teatro, un teatro «distinto», denso, culto, que despertó interés en París, Londres, Berlín... y fracasó en España. Grau murió exiliado en Buenos Aires en 1958. Su obra, poco extensa, se interesa especialmente por grandes mitos o temas literarios. Parte del Romancero en *El Conde Alarcos* (1930), trata el tema de Don Juan en *Don Juan de Carillana* (1913) y *El burlador que no se burla* (1930) o interpreta de forma personal la parábola evangélica en *El hijo pródigo* (1918). Pero su obra maestra es *El señor de Pigmalión* (1921), transposición moderna del famoso mito clásico, en la que presenta a un artista, creador de unos muñecos que, anhelantes de vida propia, se rebelarán contra él. Por su originalidad dramática, así como por las calidades líricas de su estilo, Jacinto Grau está por encima del teatro que triunfó en su tiempo y merecería ser hoy más recordado.

- Finalmente, demos un salto a la segunda generación del siglo y a experiencias más audaces, con la figura del pionero del Vanguardismo español, de que nos ocuparemos en el cap. 7a.

- Ramón Gómez de la Serna (1888-1963), dentro de su ideal de un «arte arbitrario», escribió piezas polarmente distantes de lo que se podía ver en las tablas y que, en su mayoría, se quedaron sin representar. Era, como él mismo dijo, un teatro escrito para «el que no quiere ir al teatro». Anticipándose en muchos años, habló de un «anhelo antiteatral» (lo que nos hace pensar en el «antiteatro» de Ionesco). Entre 1909 y 1912, compuso obras como *La Utopía*, *El laberinto*, *Teatro en soledad*, verdaderamente insólitas. En 1929 estrenó *Los medios seres*, cuyos personajes aparecen con la mitad del cuerpo totalmente negra, como símbolo de la personalidad incompleta, parcialmente realizada y parcialmente frustrada.

El teatro del «27»

La «generación del 27» no es solo el *grupo poético* que suele designarse con aquel rótulo; coetáneos son dramaturgos como Casona y Max Aub, e incluso Jardiel Poncela o Mihura (y otros muchos como López Rubio, Glaudio de la Torre, Joaquín Calvo Sotelo, J. I. Luca de Tena, que desarrollarán su obra más importante en la posguerra).

- Tres facetas destacaremos en la dramática de la generación: a) una depuración del «teatro poético»; b) la incorporación de las formas de vanguardia, y c) el propósito de acercar el teatro al pueblo. Estas facetas, por lo demás, pueden confluir en ocasiones: el ejemplo máximo, por supuesto, es García Lorca, a quien estudiaremos con detalle más tarde. Veamos ahora otros autores.

- Pedro Salinas, por su teatro, apenas corresponde al período que estudiamos (es casi todo del exilio). Citemos, sin embargo, sus dos obras largas *Judith* y *el tirano* y *El*

dictador, -de títulos expresivos- y algunas de sus doce obras en un acto: *La cabeza de Medusa*, *La estratosfera*, *Ella y sus fuentes...* Sólo algunas han sido representadas por teatros de cámara, pese a que son muchas las cualidades -gracia, poesía, etc.- por las que merece ser más conocido.

- Rafael Alberti había estrenado antes de la guerra dos obras muy distintas. Una, *E! hombre deshabitado* (1930), de tipo surrealista, trata de la misma crisis que le inspiró *Sobre los ángeles* y nos presenta a un hombre perdido frente a un Dios absurdo. La otra obra, *Fermín Galán* (1931), sobre un héroe republicano fusilado, representa, en cambio, su giro hacia una literatura comprometida. Alberti seguirá cultivando un teatro político, cuya obra más importante es la posterior *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956), de valores teatrales indiscutibles. También en el exilio cultiva otras líneas dramáticas en las que sobresale *El adefesio* (1944), farsa agria en la que la despótica Gorgo reprime y frustra a la joven Altea. Otras obras, como *El trébol florido* o *La gallarda*, destacan más por los valores poéticos que por los dramáticos.

- Miguel Hernández, tras un auto sacramental (*Quien te ha visto y quien te ve*, 1934), cultiva un teatro social con ecos de Lope, cuyo mayor acierto es *El labrador de más aire* (1937), en el que luce la gallardía de su verso. Ese mismo año se entrega a un teatro de combate, de menores preocupaciones estéticas: así, *Pastor de la muerte*, sobre la defensa de Madrid, y *Teatro de guerra*, cuatro piezas breves destinadas a representarse en el frente.

- Alejandro Casona (1903-1965) es un dramaturgo puro. Se reveló con el premio «Lope de Vega» otorgado, en 1934, a *La sirena varada*, ingeniosa y poética, a la que sigue *Otra vez el diablo* (1935), en la que se confirma su personal combinación de humor y lirismo. Un gran éxito fue *Nuestra Natacha* (1936), más por sus facetas políticas que por sus méritos. Continuó su producción en el exilio, con títulos muy estimables: *La barca sin pescador*, *Los árboles mueren de pie*, *La dama del alba...* La última es acaso la mejor: esa dama es la muerte que se presenta a cobrar una presa en una casona rural asturiana, en medio de una lograda atmósfera popular. Destacan en Casona la habilidad constructiva y la equilibrada combinación de realidad y fantasía, aunque hoy nos lo alejan cierto amaneramiento estilístico y lo convencional de algunos personajes.

- Max Aub (1903-1972), a quien ya citamos como novelista (véase 10a), es un importante dramaturgo. Entre 1923 y 1935 escribe, como él dice, «comedias de “vanguardia” impropias para los teatros españoles al uso benaventiano y Muñozsequista». Fue, pues, un pionero de la frustrada revolución escénica. Su tema central es la incapacidad del hombre para comprenderse, para comprender la realidad y para comunicarse: así en obras breves como *Una botella* o largas como *Narciso*, sobre el mito clásico. De otra índole son obras como la *Jácara del avaro*, deliciosa farsa de cierto sabor clásico. Durante la guerra, contribuye al teatro político y «épico». Pero sus obras más importantes son las del exilio. Así -y aparte las cuatro piezas breves de Los trasterrados, sobre el destierro varios grandes dramas sobre el nazismo, la guerra mundial y sus secuelas: *San Juan*, *Morir por cerrar los ojos*, *No...* He aquí un teatro noble, fuerte, renovador que, desgraciadamente, no pudo ser conocido en su momento en España y que, sin embargo, se acerca a la altura de Valle o Lorca.

Recordemos, en fin, que en 1927 inicia su carrera teatral Jardiel Poncela, a quien estudiaremos en la posguerra por ser más abundante su obra de entonces. Y no olvidemos que Mihura escribe sus *Tres sombreros de copa* en 1932, pero sólo la

estrenaría veinte años más tarde (de ella nos ocuparemos en 12b).

Como anunciamos, este capítulo incluye sendas lecciones sobre Valle-Inclán y *Luces de bohemia*, y sobre el teatro de García Lorca y *La casa de Bernarda Alba*.

DOCUMENTOS

Tras una página muy elocuente de un hispanista actual, incluimos una serie de textos de Valle-Inclán y de García Lorca, cuya lectura será una buena preparación para el estudio de sus obras en las próximas lecciones.

I. EL AMBIENTE TEATRAL Y LA DIFICULTAD DE RENOVACIÓN

- La situación de la escena española durante el período estudiado se encuentra sintetizada con exactitud en el siguiente texto de GERALD G. BROWN (págs. 173-175 de la *Historia de la literatura española*. Vol. VI. El Siglo XX. Barcelona, Ed. Ariel, 1974).

En los años del cambio de siglo, los teatros españoles florecían gracias al desenfadado afán de diversiones que había en la sociedad de la Regencia.

El espectador de Madrid, ciudad que contaba apenas medio millón de habitantes, podía elegir cada noche al menos entre ocho teatros, todos ellos prósperos y muy frecuentados. A pesar de que el número relativamente limitado de asistentes obligase a renovar con frecuencia los títulos, incluso tratándose de obras de éxito, nunca hubo escasez de originales aceptables.

Los asistentes eran en esencia el público de Echegaray, la alta clase media elegante, sobre todo mujeres y personas de edad madura. Los críticos más influyentes de la prensa diaria y semanal de mayor prestigio normalmente estaban al lado del público, y consideraban que su misión consistía en aconsejar a los dramaturgos sobre la manera de agradar al espectador. Distraer era obligado, aunque las obras no tenían por qué ser forzosamente cómicas. Hacer llorar al público o incluso suscitar en él una justa indignación, era perfectamente admisible. Lo que el buen gusto no podía tolerar era cualquier tentativa de confundir o preocupar al público, así como reflejar valores morales o sociales distintos de los que eran propios de las enojadas matronas de las butacas de platea.

La juventud radical pequeño-burguesa de la generación de Azorín opinaba inevitablemente que la situación del teatro era tan deplorable como todos los demás aspectos de la vida cultural y social española de fines de siglo, y estaba dispuesta a convertir la cuestión en otro campo de batalla de su conflicto generacional y a someter al teatro a reformas y experimentos.

Pero, mientras en otros géneros se consiguieron verdaderas innovaciones y cambios de dirección, la influencia que tuvo esta generación en el teatro fue muy pequeña. En 1905, cuando la prensa organizó un homenaje nacional a Echegaray, un grupo de escritores entre los que figuraban Unamuno, Rubén Darío, Azorín, Baroja, Valle-Inclán, Antonio y Manuel Machado, Maeztu y Jacinto Grau, firmó un manifiesto de protesta pública [...] De un conjunto de alrededor de cincuenta firmas, sólo Villaespesa, y en un grado menor los hermanos Machado, conseguirían algún éxito en el teatro. Por otra parte, los nombres de los dramaturgos a los que el público iba a prestar su apoyo incondicional brillan por su ausencia en la lista.

II. VALLE-INCLÁN: IDEAS SOBRE TEATRO

- Como preparación para la lección siguiente, incluimos aquí algunas citas de Valle-Inclán. Comenzaremos por unas opiniones suyas que transcribe «El Caballero Audaz» (seudónimo del novelista José Maña Carretero) en *Lo que sé por mí*. Serie 2 (1922). Pueden leerse hoy en el libro de José Esteban *Valle-Inclán visto por...*, Madrid, Eds. El Espejo, 1973. Se comprobarán algunas coincidencias con las opiniones posteriores de García Lorca que luego reproduciremos.

Si Lope de Vega viviese hoy, lo más probable es que no fuese autor dramático, sino novelista. ¡Habría que oír al «Fénix» cuando los empresarios le hablasen de las conveniencias de escribir manso y pacato para no asustar a las niñas del abono!... El autor dramático con capacidad y honradez literaria hoy lucha con dificultades insuperables, y la mayor de todas es el mal gusto del público. Fíjese usted que digo el mal gusto y no la incultura. Un público inculto tiene la posibilidad de educarse. Y esa es la misión del artista. Pero un público corrompido con el melodrama y la comedia ñoña es cosa perdida. Vea usted el público de la Princesa.

[...] Yo no soy autor, abastecedor de esos teatros que usted dice existen; yo no soy empresario; yo no soy actor ni espectador. De modo y manera... ¿Qué podré decirle a usted sobre esa crisis del Teatro...?

¡Ah! Sí. Ahora recuerdo que en ya muy lejanos días estrené... Mas de mi aprecio profesional a aquel estreno le diré el detalle de que cuando la obra se editó yo no puse, yo no hice ni la más leve mención de que aquella obra de lectura había sido obra de teatro, se había representado en las tablas escénicas.

Afirma luego Valle-Inclán que él no va a los teatros. Prefiere ir a los locales de «varietés» (es curioso: años más tarde, el teatro renovador se inspirará, en parte, en el espectáculo de «cabaret»). Junto a ello, le apasiona el cine, del que dice:

Ese es el Teatro nuevo, moderno. La visualidad. Más de los sentidos corporales; pero es arte. Un nuevo Arte. El nuevo arte plástico. Belleza viva. Y algún día se unirán y completarán el Cinematógrafo y el Teatro por antonomasia, los dos Teatros en un solo Teatro. Y entonces se podrá concurrir, perder el tiempo en el Teatro.

- *Añadamos dos párrafos de una entrevista publicada en la revista Luz en 1933 (y recogida en el libro citado de José Esteban). Deben tenerse muy en cuenta para abordar el estudio del teatro de Valle (en el segundo párrafo se verá una nueva alusión al cine). Ante la pregunta de cómo ha de ser nuestro teatro, responde:*

-El nuestro, como ha sido siempre: un teatro de escenarios, de numerosos escenarios. Porque se parte de un error fundamental, y es éste: el creer que la situación crea el escenario. Eso es una falacia, porque, al contrario, es el escenario el que crea la situación. Por eso el mejor autor teatral será siempre el mejor arquitecto. Ahí está nuestro teatro clásico, teatro nacional donde los autores no hacen más que eso: llevar la acción sin relatos a través de muchos escenarios.

[Y más adelante añade:] El teatro ha de conmover a los hombres o divertirlos; es igual. Pero si se trata de crear un teatro dramático español, hay que esperar a que esos intérpretes, viciados por un teatro de camilla casera, se acaben. Y entonces habrá que hacer un teatro sin relatos, ni únicos decorados; que siga el ejemplo del cine actual, que, sin palabras y sin tono, únicamente valiéndose del dinamismo y la variedad de imágenes, de escenarios, ha sabido triunfar en todo el mundo...

III. GARCÍA LORCA: IDEAS SOBRE EL TEATRO

• *En 1935, cuando ya ha Munfado en la escena y en plena campaña de «La Barraca», Lorca pronuncia una Charla sobre teatro, de la que extraemos unos párrafos del mayor interés. Se advertirá, junto a la proclamación de su orientación estética o su defensa de diversas modalidades dramáticas, su crítica de las limitaciones del teatro comercial. Y todo presidido por un alto concepto de la misión del teatro.*

Yo no hablo esta noche como autor ni como poeta, ni como estudiante sencillo del rico panorama de la vida del hombre, sino como ardiente apasionado del teatro de acción social. El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacantar y adormecer a una nación entera.

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

Un pueblo que no ayuda y no fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo; como el teatro que no recoge 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, no tiene derecho a llamarse teatro, sino sala de juego o sitio para hacer esa horrible cosa que se llama «matar el tiempo». No me refiero a nadie ni quiero herir a nadie; no hablo de la realidad viva, sino del problema planteado sin solución.

Yo oigo todos los días, queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia; no es un mal de flor actual, o sea de obra, sino de profunda raíz, que es, en suma, un mal de organización. Mientras que 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 hundirá cada día más, sin salvación posible.

El delicioso teatro ligero de revista, vodevil y comedia bufa, géneros de los que soy aficionado espectador, podría defenderse y aun salvarse; pero el teatro en verso, el género histórico y la llamada zarzuela hispánica sufrirán cada día más reveses, porque son géneros que exigen mucho y donde caben las innovaciones verdaderas, y no hay autoridad ni espíritu de sacrificio para imponerlas a un público al que hay que domar con altura y contradecirlo y atacarlo en muchas ocasiones [...] Al público se le puede enseñar -conste que digo público, no pueblo-.

• *Unos meses antes, en una entrevista publicada en El Sol (IS-XII 1934), Lorca hace unas declaraciones que complementan a las anteriores, en particular por lo que al público del teatro se refiere. He aquí un fragmento:*

Aquí, lo grave es que las gentes que van al teatro no quieren que se les haga pensar sobre ningún tema moral. Además, van al teatro como a disgusto. Llegan tarde, se van antes que termine la obra, entran y salen sin respeto alguno. [...] 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. Lo de la decadencia del teatro a mí me parece una estupidez. Los de arriba son los que no han visto *Otelo* ni *Hamlet*, ni nada, los pobres. Hay millones de hombres que no han visto teatro. ¡Ah! ¡Y cómo saben verlo cuando lo

ven! Yo he presenciado en Alicante cómo todo un pueblo se ponía en vilo al presenciar una representación de la cumbre del teatro católico español: *La vida es sueño*. No se diga que no lo sentían. Para entenderlo, las luces todas de la teología son necesarias. Pero para sentirlo, el teatro es el mismo para la señora encopetada como para la criada. No se equivocaba Molière al leer sus cosas a la cocinera.

• *Las preocupaciones dramáticas de Lorca se hacen más insistentes en los últimos meses de su vida. He aquí, por ejemplo, la hermosa y rotunda afirmación de su vocación y de sus ideas en una entrevista publicada en La Voz de Madrid el 7 de abril de 1936.*

-El teatro fue siempre mi vocación. He dado al teatro muchas horas de mi vida. Tengo un concepto del teatro en cierta forma personal y resistente. El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre. Han de ser tan humanos, tan horrorosamente trágicos y ligados a la vida y al día con una fuerza tal, que muestren sus traiciones, que se aprecien sus olores y que salga a los labios toda la valentía de sus palabras llenas de amor o de ascos. Lo que no puede continuar es la supervivencia de los personajes dramáticos que hoy suben a los escenarios llevados de las manos de sus autores. Son personajes huecos, vacíos totalmente, a los que sólo es posible ver a través del chaleco un reloj parado, un hueso falso o una caca de gato de esas que hay en los desvanes. Hoy en España, la generalidad de los autores y de los actores ocupan una zona apenas intermedia. Se escribe en el teatro para el piso principal y se quedan sin satisfacer la parte de butacas y los pisos del paraíso. Escribir para el piso principal es lo más triste del mundo. El público que va a ver cosas queda defraudado. Y el público virgen, el público ingenuo, que es el pueblo, no comprende cómo se le habla de problemas despreciados por él en los patios de vecindad.

• *Y terminemos estas citas con unas breves frases que Lorca dijo a su amigo el dibujante Bagaría apenas dos meses antes de morir. La hermosura de estas palabras no puede percibirse sin un punzante dolor.*

En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas. Particularmente, yo tengo un ansia verdadera por comunicarme con los demás. Por eso llamé a las puertas del teatro y al teatro consagro toda mi sensibilidad.

CUESTIONES

- Léase el texto de Brown [I] y, recordando cuanto hemos expuesto en la lección, dígame cuáles eran los problemas esenciales de la escena española durante este período, qué géneros triunfaban y a qué gustos respondían.
- Insatisfacción de Valle-Inclán ante el teatro de su tiempo. ¿Se anticipó Valle-Inclán a la evolución del arte teatral en algún aspecto?
- Partiendo de las citas transcritas de García Lorca, ordénense las distintas ideas expuestas y coméntense. ¿En qué puntos coincide con Valle-Inclán?

Como, normalmente, se optará por el estudio de Valle o de Lorca, una de estas dos últimas cuestiones quedará muy ampliada.

5b VALLE-INCLÁN Y *LUCES DE BOHEMIA*

LIBROS DE CONSULTA

1. DOMÉNECH, Ricardo: *Ramón del Valle-Inclán*, Madrid, Eds. Taurus, 1988 (Col. «El escritor y la crítica»). [Interesantísima colección de estudios de diversos autores.]
2. FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor: *Vida y literatura de Valle-Inclán*. Madrid, Ed. Taurus, 1966. [Esta obra sigue siendo fundamental, sobre todo para la biografía del autor.]
3. BERMEJO MARCOS, Manuel: *Valle-Inclán: Introducción a su obra*. Salamanca-Madrid. Ed. Anaya, 1971. [Excelente visión de conjunto de la creación valle-inclanesca, con especial atención a los aspectos esperpénticos.]
4. ZAMORA VICENTE, Alonso: *La realidad esperpéntica (Aproximación a «Luces de bohemia»)*. Madrid, Ed. Gredos, 2.a ed.: 1974 (Biblioteca Románica Hispánica, 123). [Espléndido estudio monográfico de la obra cuya lectura proponemos en esta lección.]
5. ÁLVAREZ SÁNCHEZ, Carlos: *Sondeo en «Luces de bohemia», primer esperpento de Valle-Inclán*. Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1976. [Muy útil por su presentación clara y escueta de los problemas de la obra. Servirá de complemento a la obra anterior, sobre todo en algunos aspectos: rasgos esperpénticos, intencionalidad, crítica, etc.]
6. CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, N. Anthony: *Visión del esperpento...* Madrid, Ed. Castalia, 1982. [Excelente estudio de todos los esperpentos, con un capítulo sobre *Luces de bohemia*.]
7. GARCÍA LÓPEZ, M^a Jesús, y SALAS, Miguel: *Claves de «Luces de Bohemia»*. Madrid, Ed. Ciclo, 1989. [Obrita muy adecuada para los estudiantes de este nivel.]

Consúltese asimismo el excelente capítulo sobre Valle-Inclán en la ya citada *Historia del teatro español. Siglo XX*, de F. RUIZ RAMÓN, así como las páginas correspondientes de las obras generales, especialmente las consignadas al frente de la lección anterior.

Ediciones:

La mejor es, sin duda, la de A. Zamora Vicente en la colección «Clásicos Castellanos» (Madrid, Espasa-Calpe, 1973), con una amplia introducción y abundantes notas que facilitan la lectura. Pero el mismo profesor nos ofrece ahora una edición más asequible en la nueva «Colección Austral» (n.º 1). Remitiremos a las páginas de ambas ediciones en nuestro estudio.

Don Ramón María del Valle-Inclán (que se llamaba, en realidad, Ramón Valle Peña) nació en Villanueva de Arosa, Pontevedra, en 1866. Comenzó la carrera de Derecho, pero, antes de acabar los estudios, su inquietud aventurera le impulsa a marcharse a Méjico (1892-1893). De regreso, lleva en Madrid una vida bohemia. En una disputa con un amigo periodista, en 1899, recibe un bastonazo que le hunde un gemelo en la muñeca; la herida se infecta y ha de amputársele el brazo izquierdo.



Retrato de Ramón María del Valle-Inclán por Juan Echevarría. La singular personalidad del autor se refleja en su aspecto físico y su indumentaria.

Su fama va creciendo, tanto por su arte como por multitud de anécdotas de su vida excéntrica. En 1907 se casa con la actriz Josefina Blanco. En 1916 está como corresponsal de guerra en el frente francés y se declara aliadófilo. Ese mismo año, se crea para él una cátedra de Estética en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, pero Valle se aburre y la deja. Su dedicación a la literatura es absoluta y no le detienen las privaciones que sufre con su familia. En 1933 se separa de su mujer. La República lo nombra director de la Academia Española de Roma. En 1935, aquejado de cáncer, regresa a Santiago de Compostela donde muere en enero de 1936.

Fue Valle-Inclán, en palabras de Ramón Gómez de la Serna, «la mejor máscara a pie que cruzaba la calle de Alcalá». Su figura es inconfundible: manco, con melenas largas y largas «barbas de chivo», con capa, chambergo y chalina. Era mordaz y generoso, exquisito y paradójico. El general Primo de Rivera le llamó, en cierta ocasión, «eximio escritor y extravagante ciudadano». Pero, por debajo de su excentricidad bohemia, se oculta, de un lado, un violento inconformismo y, de otro, una entrega rigurosa a su trabajo de escritor en permanente persecución de nuevas formas.

TRAYECTORIA IDEOLÓGICA

Por sus orígenes y por su sensibilidad, se mostró desde un principio declaradamente anti-burgués. Su aversión a la civilización burguesa, que considera mecanizada y fea, y su repulsa del liberalismo, le llevan a ensalzar los viejos valores de aquella sociedad rural arcaizante en la que se había formado. Y así, hacia 1910, se proclama «carlista por estética» («El carlismo -decía- tiene para mí el encanto solemne de las grandes catedrales»).

Pero, a partir de 1915, dará un giro radical. Se sigue oponiendo a lo mismo, pero ya no

desde un tradicionalismo idílico, sino desde posiciones revolucionarias. Sus declaraciones en este sentido se hacen más frecuentes desde 1920 (año de *Luces de bohemia*, no se olvide). Se enfrentó de modo virulento con la Dictadura de Primo de Rivera. Al proclamarse la República, llega a pedir para España «una dictadura como la de Lenin». En 1933, según datos exhumados no hace mucho, ingresa en el Partido Comunista, aunque, por otra parte, también hay testimonios de cierta admiración suya hacia Mussolini. Acaso sea difícil, en el caso de Valle, separar lo que en todo ello hubiera de posturas políticas y «estéticas».

(Obra. Evolución.) La producción de Valle-Inclán es considerable y variada: novelas, cuentos, teatro, poesía... En todos esos géneros se observa una singular evolución, paralela al cambio ideológico señalado: de un Modernismo elegante y nostálgico a una literatura crítica, basada en una feroz distorsión de la realidad. Esta última orientación hizo que Salinas viera en él a un «hijo pródigo del 98». Ello es inexacto: tanto por sus presupuestos ideológicos como por la radical novedad de su estética, Valle se sitúa en posiciones polarmente alejadas de las que adoptaron los noventayochistas en su madurez. Su trayectoria sería más bien paralela a la de Antonio Machado, aunque más renovadora y audaz en el campo de la expresión.

- Por otra parte, debe evitarse el reducir su trayectoria a «dos etapas» (la primera modernista y la segunda «esperpéntica») separadas por un corte neto. Es evidente la distancia entre las *Sonatas* y los *esperpentos* de los años 20, pero no es menos cierto que, entre aquéllas y éstos, hay una línea ininterrumpida: hay «esperpentización» antes que «esperpento» (Bermejo Marcos ha señalado este proceso).

Con tales precauciones, examinaremos brevemente los diversos aspectos de su obra, para situar luego en ella *Luces de Bohemia*.

1. De los comienzos a las *Sonatas*. Tras haber publicado en revistas no pocos cuentos, aparece en 1895 su primer libro, *Femeninas (Seis historias amorosas)*, que es ya una obra refinada en la que se aprecian influjos franceses o del italiano D'Annunzio. Seguirán, entre 1897 y 1904, otros libros de relatos: *Epitalamio*, *Jardín umbrío*, *Corte de amor* y *Flor de Santidad*, de semejantes características. En algunos de ellos, en especial el último, aparece ya esa Galicia primitiva, tan grata al autor, con la mezcla de lo patriarcal y lo popular, lo legendario y lo realista.

- Pero, como es bien sabido, la producción cumbre de esta etapa son las *Sonatas*, cuatro novelas publicadas por este orden: *Sonata de Otoño* (1902), *Sonata de Estío* (1903), *Sonata de Primavera* (1904) y *Sonata de Invierno* (1905). Son las supuestas memorias del Marqués de Bradomín, un «don Juan feo, católico y sentimental». Con una frecuente aureola de leyenda y de misterio, se suceden aventuras y amores, episodios de exquisita elegancia o de un amoralismo provocador. Es la exaltación de un mundo decadente, visto con una mirada entre nostálgica y distanciada. Por su estilo, suponen para la prosa española lo que la obra de Rubén supuso para la poesía: es una prosa rítmica, refinada, rica en efectos sensoriales, bellísima.

Entre las *Sonatas* y los *esperpentos*. Sigue el ciclo de las *Comedias bárbaras*: *Águila de blasón* (1907) y *Romance de lobos* (1908), a las que se añadirá mucho más tarde *Cara de Plata* (1922). Es de nuevo el ambiente rural gallego, ahora con toda su miseria, por donde se mueven personajes extraños, violentos o tarados, con pasiones de fuerza alucinante, y todo presidido por don Juan de Montenegro, hidalgo tiránico y arrebatado, inmensa figura de un mundo heroico en descomposición. El lenguaje es ahora menos

delicuescente, más fuerte y hasta agrio, pero siempre musical y brillante. Con estas obras ha iniciado Valle su «teatro en libertad» (Ruiz Ramón); luego discutiremos si es teatro irrepresentable o si son novelas dialogadas, pero su fuerza dramática es incontestable: en ellas se han señalado, incluso, ecos shakespearianos.

La evolución estilística se acentúa en la trilogía de novelas *La guerra carlista*, escrita en 1908-1909 (*Los cruzados de la Causa*, *El resplandor de la hoguera* y *Gerifaltes de antaño*). Con agríndice contraste, destaca Valle el heroísmo romántico de las partidas carlistas y la brutalidad de la guerra. El mismo contraste, en el estilo: junto a los resabios modernistas, aparece un lenguaje desgarrado y bronco, acentuado por la presencia de un léxico rústico.

- Semejante mezcla de tonos podría apreciarse en las farsas y dramas escritos entre 1909 y 1920: *La cabeza del dragón*, *Cuento de abril*, *Voces de gesta*, *La Marquesa Rosalinda* y *El embrujado* (ésta, por cierto, fue rechazada por Galdós, que era entonces -1912- director del Teatro Español).
- En fin, los mismos cambios se observan en su obra poética, menos celebrada, pero de indudable interés. *Aromas de leyenda*, de 1907, estaba de lleno en la línea modernista. En cambio, *La pipa de kif* (1919) presenta temas suburbanos y tabernarios con un enfoque vecino al «esperpento» y una lengua poética de potente originalidad. Y en *El pasajero*, aunque publicado un año después, se mezclan poemas de ambas características. Se trata de un sector de su obra que merecería ser revalorizado, en especial el segundo título.

La época de los esperpentos. Así hemos llegado a **1920**, fecha capital en la trayectoria del autor. En ese año publica cuatro obras dramáticas decisivas: *Farsa italiana de la enamorada del rey*, *Farsa y licencia de la Reina Castiza*, *Divinas palabras* y *Luces de bohemia*.

La primera mezcla la fábula sentimental y la caricatura punzante, con personajes que, con alguna salvedad, son marionetas grotescas. La segunda es una deformación despiadada de la corte isabelina, donde la significación política se hace evidente. Muy distinta por su tono es *Divinas palabras*, violento drama y una de las cimas del autor, cuyo mundo sórdido recuerda y extrema el de las «Comedias bárbaras», y en el que a las deformidades morales y sociales corresponde un lenguaje desgarrado y con frecuencia brutal.

La deformación «esperpéntica» está ya presente en esas obras, sobre todo en las dos últimas, pero es *Luces de bohemia* la primera a la que Valle-Inclán da el nombre de esperpento. Con esta palabra (cuyo significado habitual era «persona o cosa extravagante, desatinada o absurda») designa el autor, como es bien sabido, a esas obras suyas en las que lo trágico y lo burlesco se mezclan, con una estética que quiere ser «una superación del dolor y de la risa». Su mejor definición se hallará en la escena XII de *Luces de bohemia*: luego lo veremos.

- Tres son los *esperpentos* escritos en los años siguientes: *Los cuernos de don Friolera* (1921), *Las galas del difunto* (1926) y *La hija del capitán* (1927), recogidos después bajo el título común de «Martes de carnaval». En ellos se agitan figuras marginales o fantoches grotescos, presentados con una técnica de chafarrinón y un lenguaje que no retrocede ni ante lo soez. Todo ello revela una visión ácida y violentamente disconforme con la realidad. El autor se complace en degradarla y en agredirla con una carcajada que no perdona a personas, instituciones o mitos, pero que -en el fondo- oculta no pocas

veces el llanto. Aquí está ese Valle-Inclán más «iconoclasta» aún que lo fueron los «jóvenes del 98».

De la misma época (1924-1927) son diversas piezas teatrales breves que integran el «Retablo de la avaricia, la lujuria y la muerte»: *La rosa de papel*, *La cabeza de! Bautista*, *Ligazón*, *Sacrilegio*. Todas son espléndidas muestras de la genial estética de Valle.

- Citemos, en fin, las novelas de esta última época, que son según el autor «esperpentos acrecidos y trabajados con elementos que no podían darse en la forma dramática». Así, *Tirano Banderas* (1926), sobre un supuesto dictador americano, que acaso sea la más importante novela española del siglo xx y cuya influencia en la literatura hispanoamericana ha sido inmensa. Finalmente, la violenta sátira política de los tiempos de Isabel II reaparece en *El ruedo ibérico*, compuesto por tres novelas: *La corte de los milagros* (1927), *Viva mi dueño* (1928) y *Baza de espadas* (1932). Con esta serie se anticipa el autor a la novela de *personaje colectivo*: «En esta hora de socialismo y comunismo -dijo-, no me parece que pueda ser el individuo humano héroe principal de la novela, sino los grupos sociales.»

En estas novelas, como en los esperpentos, el *estilo* es desgarrado, agrio aun en su humor, de incalculable fuerza crítica; no se detiene ante las notas más repulsivas para acentuar lo deforme o lo absurdo. Es, sin embargo, una prosa de cuidadísima elaboración, auténticamente genial.

Nos hallamos ante una de las grandes figuras de la literatura española de todos los tiempos. Si, en sus comienzos, compartió con Rubén el caudillaje del Modernismo, su ejemplar inquietud le llevó a fraguar un «arte de ruptura», libre en el más hondo sentido, abriendo caminos que sólo más tarde habrían de ser seguidos. Por otra parte, su asombroso dominio del idioma hace de él uno de los grandes creadores que ha habido en nuestra lengua, «una figura que no tiene equivalente desde Quevedo» (Zamora Vicente).

- Pero en este capítulo -y antes de abordar el estudio de Luces de bohemia, en el que podremos comprobar lo que ahora anticipamos-, debe hacerse hincapié en su significación dentro de la historia del teatro. Durante mucho tiempo, se pensó que obras como las Comedias bárbaras o los esperpentos no eran verdadero teatro, sino «novelas dialogadas», y que -al menos en su mayoría- eran irrepresentables. Tales opiniones han quedado desmentidas en los últimos años: las nuevas concepciones del espectáculo teatral y las nuevas técnicas de la representación han permitido llevar a la escena muchas de sus obras.

Sin duda, lo que sucedió es que Valle fue mucho más allá de lo que permitían las convenciones escénicas de su tiempo (dominado, como vimos, por el teatro benaventino). Frente a lo que él llamaba «un teatro de camilla casera», se declaró partidario de un teatro «de numerosos escenarios» y hasta de un teatro «que siga el ejemplo del cine actual».

Por otra parte, no se doblegó a los prejuicios estéticos o sociales de público y empresarios. Y continuó orgullosamente su obra, aunque sus piezas hubieran de verse condenadas -en su tiempo- a ser «teatro para leer». Ello explica, por ejemplo, que sus *acotaciones* sean tan literarias como el diálogo mismo, y que no retrocediera ante

ciertos detalles efectivamente irrepresentables (de los que hoy puede prescindirse en la representación, sin que la obra sufra por ello). En suma, Valle optó por desafiar las limitaciones de diverso tipo que presentaba el teatro de su época y creó -como ya se ha señalado- un «teatro en libertad».

Pero no tardarían en producirse, en Europa y América, potentes experiencias renovadoras de las concepciones escénicas, algunas inspiradas precisamente en el cine. Y al cabo de los años, en Madrid o en París, se redescubre a Valle-Inclán y se ve en él a la máxima figura del teatro español de los tres últimos siglos, así como a un verdadero vanguardista que se anticipa considerablemente a nuevas tendencias del teatro mundial.

LUCES DE BOHEMIA.

El primer esperpento.

Acabamos de decir que *Luces de bohemia* es la primera obra a la que Valle da ese nombre y que, además, contiene -en la famosa *escena XII*- una teoría del nuevo «género». Veámoslo.

- Es el protagonista quien habla. Parte de esta afirmación: «Nuestra tragedia no es una tragedia.» La tragedia es un género demasiado noble para el panorama que le rodea: «España es una *deformación grotesca* de la civilización europea.» Por eso, «el sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente *deformada*». Y así, de la imposibilidad de la tragedia surge el *esperpento*. La índole de esa estética deformante es ilustrada con la referencia a los espejos cóncavos que decoraban la fachada de un comercio en la llamada calle del Gato (en realidad, de Juan Álvarez Gato), en Madrid: «Los héroes clásicos han ido a pasearse en el callejón del Gato. [...] Los héroes clásicos, reflejados en los espejos cóncavos, dan el Esperpento. [...] Las imágenes más bellas, en un espejo cóncavo, son absurdas. [...] Mi estética actual es transformar con matemática de espejo cóncavo las normas clásicas.» Y termina con estas tremendas palabras: «Deformemos la expresión en el mismo espejo que nos deforma las caras y toda la vida miserable de España.»

- Este pasaje habla por sí solo; no requiere comentario. Añadiremos, en cambio, unas declaraciones hechas por Valle en una entrevista de 1928. En ella decía que «hay tres modos de ver el mundo artística o estéticamente: *de rodillas, en pie o levantado en el aire*». Sintetizando, diremos que, cuando el autor mira *desde abajo*, la realidad aparece enaltecida y los personajes se ven como héroes superiores (así, en la epopeya o en la tragedia clásicas). Si se mira *al mismo nivel*, los personajes son como «nuestros hermanos» (así, en Shakespeare). Por último, si los miramos *desde arriba*, resultarán como muñecos o peleles: «Los dioses se convierten en personajes de sainete» (esta manera, «muy española», es la que reconoce, por ejemplo, en Quevedo). Y concluye: «Esta consideración es la que me movió a dar un cambio en mi literatura y a escribir los esperpentos.»

El dramaturgo Buero Vallejo ha propuesto oportunas matizaciones a tales asertos. Para él, el esperpento de Valle «no es absoluto». En efecto, «las máscaras deformadoras caen

a menudo y descubren rostros de hermanos nuestros que lloran». En medio de lo esperpéntico puede aparecer una «mirada súbitamente fraterna», que viene a ser como el «contrapunto trágico que adensa sus grotescas sátiras». Lo veremos en nuestra lectura de *Luces de bohemia*.

- Algunos críticos han señalado un entronque entre la estética esperpéntica y el expresionismo europeo [nota]. Valle se situaría, así, en una línea de ruptura con el realismo que llevan a cabo las vanguardias del momento. Es interesante señalarlo, pero debe advertirse que nuestro autor hace referencia a antecedentes bien españoles. Cita -lo hemos visto- a Quevedo. Y en *Luces...*, afirma: «El esperpentismo lo ha inventado Goya.» [Nota: El expresionismo nace hacia 1905 y alcanza su auge unos diez años después. Afecta a todas las artes (pintura, cine, literatura...) y se define, sobre todo, por una deformación de la realidad con el propósito de acentuar los aspectos significativos. Ello va acompañado de una clara intención crítica y de diversas novedades formales.]

Junto a ello, Zamora Vicente ha demostrado que, en ciertos aspectos, *Luces de bohemia* arranca de una «literatura de arrabal»: un tipo de sainete paródico, cuya muestra más cercana sería una obrita de S. M. Granés, *La golfemia*, parodia de la ópera *La bohème* de Puccini. Son innegables las coincidencias en recursos y rasgos expresivos; lo asombroso es la hondura y universalidad que alcanza la creación valleinclanesca.

[Ilustración: En el montaje que en 1985 hizo Lluís Pascual de *Luces de Bohemia*, se traducen los fuertes contrastes de la sociedad española por medio del uso de luces y sombras.]

GÉNESIS Y TEMA

Una primera versión de *Luces de bohemia* aparece en el semanario «España» en 1920. En 1924, se publica en libro, con tres escenas añadidas: son la II, la VI y la XI de la versión definitiva (adviértase desde ahora que entre ellas se encuentran los dos momentos más intensos de la obra).

- La obra cuenta la última noche de la vida de Max Estrella, poeta miserable y ciego. Como punto de partida, Valle se inspiró -según dijimos- en la figura y en la muerte del novelista Alejandro Sawa, el mismo que inspiró a Baroja el Villasús de *El árbol de la ciencia*.

[Sawa nació en Sevilla en 1862. Vivió mucho tiempo en París, donde trabajó para la Editorial Garnier. Allí conoció a Víctor Hugo y a Verlaine, allí llevó una vida bohemia y allí se casó con una francesa, de la que tuvo una hija (detalles todos que pasan a la obra de Valle). Ya en España, se le vio en los círculos modernistas y fue amigo de Rubén y de Valle-Inclán. Murió miserable, ciego y loco en 1909, dejando inédita su mejor obra, *Iluminaciones en la sombra*.]

- Pero, a partir de esa figura real, *Luces de bohemia* cobra unas dimensiones que trascienden ampliamente la anécdota del fracaso y la muerte de un escritor -en suma- mediocre. La obra va a convertirse en una parábola trágica y grotesca de la imposibilidad de vivir en una España deforme, injusta, opresiva, absurda; una España

donde, según Valle, no encuentran sitio la pureza, la honestidad o el arte noble.

La peregrinación de Max Estrella es un «viaje al fondo de la noche». Max desciende a los abismos de la ignominia, de la injusticia, de las miserias de toda índole. Y no sabemos si lo que lo mata es el frío, el hambre, el alcohol, o su corazón cansado, o si es el dolor por el espectáculo que tiene en torno.

Varios críticos han coincidido en ver en la obra un descenso a los infiernos (lat. “descensus ad inferos”, como Ulises, Eneas, Orfeo, Hércules), parodia de la *Divina Comedia*. En su peregrinación «infernol», Max va acompañado por Don Latino, como Dante iba acompañado por el poeta latino Virgilio. En la escena XI exclama: «Latino, sácame de este círculo infernal.» Y luego afirma: «Nuestra vida es un círculo dantesco.» Pero, en todo caso, el infierno de Dante se ha trasladado a Madrid... y ha pasado por los espejos del callejón del Gato.

ESTRUCTURA

- *Luces de bohemia* prescinde de la división en actos y se compone de 15 *escenas*. En un principio, parecen como sucesivas calas -relativamente inconexas- en diversos ambientes. Pero hay algo más. Por lo pronto, y aparte del protagonista, ciertos elementos confieren unidad al conjunto: así, la presencia de la muerte desde la escena I (invitación al suicidio) que anticipa el final de la obra; o la cuestión del billete de lotería, última esperanza de escapar a la miseria y que saldrá premiado -supremo sarcasmo- tras la muerte de Max.

- Pero, sobre todo, un análisis atento descubre que la sucesión de escenas responde a una meditada estructura. La examinaremos, coincidiendo en parte con Carlos Álvarez.

Separemos, ante todo, las *tres últimas escenas* que constituyen, con toda evidencia, un *epílogo* (tras la muerte del protagonista). Y repartamos las escenas I-XII del modo siguiente:

- *Un «preludio»*: la escena I (Max en su casa: anhelo de morir).

- *El «cuerpo central» de la obra o la peregrinación de Max por la noche madrileña*.

Son las escenas II-XI, que, a su vez, se repartirían en *dos etapas* iguales y simétricas:

1ª Escenas II-VI: hasta la estancia de Max en el calabozo con el obrero catalán.

2ª Escenas VII-XI: desde su salida de la cárcel hasta la muerte del obrero catalán.

Obsérvese el paralelismo: ambas «etapas», compuestas por *un mismo número de escenas* (cinco), terminan con un momento «fuerte» y con la presencia del mismo personaje; el tono es netamente trágico. Y se trata, además, de dos escenas «añadidas» en la segunda versión de la obra (escenas VI y XI).

- *El final de la peregrinación*: Escena XII (Max vuelve a su casa; su muerte. Nótese el paralelismo con la escena I). Por otra parte, es la escena en que se expone la conocida «teoría del esperpento», como recapitulación, como para dar pleno sentido a todo lo que antecede.

Y quedaría, en fin, el aludido «epílogo» (XIII-XV). Un nuevo paralelismo se establece entre la escena última y la I: se lleva a cabo aquel suicidio «anunciado» al principio de la obra.

- Todo ello puede sintetizarse en el siguiente esquema:

I

2 3 4 5 6

7 8 9 10 11 (11 – 6)

escena XII (XII – I)

epílogo: 13-14-15 (15 – I)

- En suma, una estructura perfectamente medida y cuya eficacia podrá comprobarse en el estudio detallado de la obra. Ha de destacarse, por ejemplo, con qué maestría se establecen violentos contrastes entre escenas trágicas y escenas grotescas; pero, sobre todo, debe ponerse muy de relieve cómo tal estructura permite a Valle una progresión agobiante en la tragedia grotesca de Max Estrella.

Personajes y fantoches.

Un denso mundillo humano puebla la obra: *más de 50 personajes*. Algunos de ellos - aparte del protagonista- se inspiran en seres reales, pero no nos detendremos ahora en esta cuestión; su interés es relativo, pues lo que importa es la función que tales figuras desempeñan en la obra. [La identidad de dichos personajes puede verse en los estudios de Zamora Vicente, o en las notas a su edición de «Clásicos Castellanos», así como en la obrita recomendada de M^a J. García López y M. Salas.]

- De los personajes de *Luces...* dijo Valle: «Son enanos o patizambos que juegan una tragedia.» Para la mayoría de ellos, la expresión es justa, y ello corresponde a aquella mirada «desde arriba». Sin embargo, recuérdense las precisiones de Buero: algunos de esos personajes escapan a la condición de peleles y cobran una considerable talla humana. Así, ante todo, Max Estrella; pero también el obrero catalán o la madre del niño muerto (y algún otro, al menos por un momento).

• Max Estrella es un personaje complejo y espléndido. Dista de ser una figura noble, pero alcanza momentos de indudable grandeza. En él se mezclan el humor y la queja, la dignidad y la indignidad. Junto a su orgullo, tiene amarga conciencia de su mediocridad. Su resentimiento de fracasado resulta ora ridículo, ora patético. Sus réplicas vivísimas son, unas veces, de una mordacidad acerada y, otras, de singular profundidad. Destaca su creciente furia contra la sociedad. Y a la par, su sentimiento de fraternidad hacia los oprimidos o la ternura que muestra ante la muchachita prostituida. Sin duda, es un personaje en quien Valle volcó muchos rasgos de su propia personalidad.

- Don Latino, en cambio, es un gran fantoche. Ese «perro» que acompaña a Max es «la contrafigura de Sawa» (Zamora), una caricatura de la bohemia y, a la vez, un tipo miserable por su deslealtad y su encanallamiento, tal como se ve, sobre todo, en las últimas escenas.

• Los demás fantoches del esperpento forman diversos grupos. Especialmente mordaz es la caricatura de los «burgueses» (el librero Zaratustra, el tabernero Pica Lagartos, algunos «defensores del orden» de la escena XI) o la de los policías (el capitán Pitito, Serafín el Bonito, los «guindillas»...), junto a los que ha de ponerse la caricatura del Ministro. No menos ridiculizados quedan los pedantes como Don Gay, el periodista Don Filiberto, Basilio Soulinake, etc., pero especialmente los «epígonos del Modernismo». Esperpentizados quedan también personajes populares: la Pisa-Bien (con matices de simpatía), el «Rey de Portugal», la portera, las prostitutas (aunque la ternura

apunta en el caso de la Lunares, casi una niña) o los sepultureros, parodia de los de *Hamlet*.

Muchos más son los personajes que aparecen, a veces de manera fugacísima. Los que intervienen en la impresionante escena XI, por ejemplo, son como un coro en torno a la madre.

Caso especial serían las figuras de Rubén Darío y Bradomín, contrapunto de vida y literatura refinadas dentro del esperpento.

- La técnica de caracterización de los personajes es magistral. Aparte sus *actos*, se basa -ante todo- en *su habla* (en seguida insistiremos sobre ello); pero, además, merecen especial atención las *acotaciones*, en las que -con pinceladas rápidas e insuperables- se dibuja a los personajes o se comentan sus actitudes. (De los *rasgos esperpénticos* que se dan en las acotaciones hablamos poco después.)

Espejos deformantes...

Ya hemos hecho hincapié en la honda disconformidad y la *áspera crítica* que encierran los esperpentos. Con *Luces de bohemia*, Valle pone sus espejos deformantes ante los más variados aspectos de la realidad española.

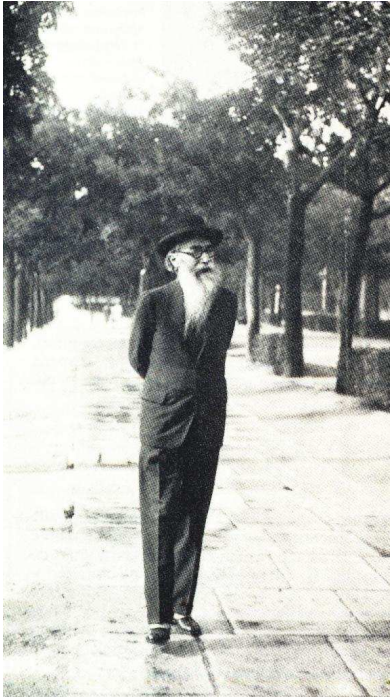
- Aparte de algunas alusiones al pasado imperial (Felipe II, El Escorial...), una amplia zona de la historia contemporánea sirve de marco cronológico a la trama. En efecto, gracias a un intencionado uso de anacronismos, se hace referencia a las colonias españolas de América, a la Semana Trágica (1909), a la revolución rusa (1917) y a los violentos acontecimientos posteriores a la crisis española de 1917, llegando así al tiempo mismo en que se escribe la obra. De este modo, Valle nos ofrece, como en escorzo, una visión de los conflictos que urden la vida de su España.

Tal visión incluye zarpazos a políticos de diverso signo: Castelar, Romanones y, especialmente, el conservador Maura y el liberal García Prieto. Tampoco el rey Alfonso XIII se libra de las ironías. Se arremete de diversos modos contra el mal gobierno (así, se habla del Ministerio de la «Desgobernación») y contra la corrupción (ante un policía furioso de que a un Ministro se le equipare con un «golfo», Max replica: «Usted desconoce la Historia Moderna»). Y ahondando más, se fustiga al capitalismo y al conformismo burgués. Y se presenta, en contraste, el hambre y las miserias del pueblo, pero sin idealizarlo con enfoques «populistas», sino mostrando también su embrutecimiento, su ignorancia, su degradación moral.

De especial fuerza es la protesta ante la represión policial. Y junto a la ridiculización de la policía o las imprecaciones a sus «colaboradores» derechistas (los «polis honorarios» de Acción Ciudadana), esa protesta se hace grito furioso en esos momentos de intensidad suma que son la escena VI (Max ante el obrero catalán, condenado a morir en aplicación de la «ley de fugas») y la escena XI (la muerte de un niño a consecuencias de la represión callejera). Entonces resumirá el protagonista: «La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España.»

- Otros aspectos que merecen señalarse son la crítica de una religiosidad tradicional y vacía (escena II) y la crítica de figuras, escuelas o instituciones literarias. En este último sector entran las burlas de la Real Academia, del Modernismo tardío y vacío o las pullas contra escritores concretos: Galdós («Don Benito el Garbancero»), Villaespesa, los hermanos Quintero, etc.

- En suma, todo parece llevarnos, en conjunto, a aquella frase suya que ya conocemos: «España es una deformación grotesca de la civilización europea.»



Valle-Inclán paseando por la Castellana de Madrid en 1930.

Esperpentización

La orientación estética general a que responde la «esperpentización» ya ha sido expuesta, sobre todo al comentar las tan citadas declaraciones de la escena XII. Tal orientación supone un repertorio de rasgos que ha sido establecido -en términos muy semejantes- por Bermejo y por Álvarez, entre otros. Aquí nos fijaremos en lo esencial, pero apuntándolo sólo: los detalles deberán verse en la lectura y estudio de la obra.

- La deformación, la distorsión de la realidad, está -por supuesto- en la base del esperpento.

Como ejemplo, es muy significativo que un parque público con mujerzuelas se transforme en «parodia grotesca del jardín de Armida», en intencionada referencia a un modelo de épica culta, la *Jerusalén* de Tasso. O que, al presentar a la policía a caballo, se hable irónicamente de «trote épico» y de «soldados romanos». La deformación paródica no retrocede ante nada. Y así, se esperpentiza incluso la muerte.

- La degradación de los personajes se manifiesta, entre otras cosas, por los frecuentes rasgos de animalización, cosificación o muñequización. Los hombres se transforman en «perros», «camellos», «cerdos», etc.; o en «fantoques» o «peleles».
- Fundamental es el empleo de contrastes, especialmente entre lo doloroso y lo grotesco. En este sentido, la cima sería el velatorio de Max (escena XIII). Contraste sangrante es el que se establece, en la tan citada escena XI, entre el dolor de la madre y la rebeldía de algunos personajes, por un lado, y el conformismo de los «defensores del orden establecido», por otro. Y son sólo dos casos.

- No menos característico es el tipo de humor: la *mordacidad*, la *risa agria*. Risa que, según un personaje, sirve a los españoles de consuelo «del hambre y de los malos gobernantes». Pero, para Valle, es más bien una forma de ataque demoledor.
- En cuanto al lenguaje, asombra su *riqueza* y la *variedad de registros* empleados. Los más diversos tonos y modalidades aparecen con fines ya caracterizadores de los personajes, ya al servicio de la parodia o de la intención crítica: el *lenguaje pedante o cursi*, el *uso paródico de frases literarias*, el empleo con semejante intención de *expresiones formularias o administrativas* (en funcionarios y policías), el *desgarro coloquial* y los *vulgarismos* sabiamente manejados, incluidos los exabruptos violentos, y -con especial densidad- el léxico y los giros del *habla madrileña castiza*... He aquí otros tantos aspectos a los que debe atenderse. Muy de notar es la distancia que, en el uso del habla popular, separa a Valle-Inclán de los saineteros al uso, tanto en autenticidad como en función dramática. La maestría de Valle es inigualable.
- Todo ello nos conduce al arte del diálogo. Señalemos sólo la oportunidad y exactitud con que se suceden las réplicas, combinando ágilmente los tonos y rasgos aludidos. Y junto a ello, su marcha *nerviosa, rápida*: dominan netamente las réplicas de una, dos o tres líneas.
- Paralelamente, debe destacarse el arte de las acotaciones. Ya nos hemos referido a su carácter «literario» (¿y por qué había de dimitir Valle de su condición creadora en esos textos?). Cuando se trata de dibujar un escenario, un ambiente, es asombrosa la *calidad pictórica* conseguida con rápidos e intencionados brochazos, a base de un empleo deslumbrante de la *frase nominal*. Las mismas calidades ofrecen los bocetos de personajes y la descripción de actitudes, a lo que ya hemos aludido. Brilla aquí un arte consumado y personalísimo que se hallará amplificado en novelas como *Tirano Banderas* o las del *Ruedo ibérico*.
- Profundizar en todos estos aspectos de la «escritura» valleinclanesca no nos conduce sino a admirar más a cada momento su inmensa talla de creador verbal.

En su tiempo, y durante muchos años, la lección estética y humana de *Luces de bohemia* no pudo impartirse desde los escenarios. Mucho más tarde, y aparte algunas representaciones de grupos de aficionados, la obra obtiene un éxito de resonancias mundiales al ser montada por el gran director Jean Vilar, en 1963, en el «Théâtre National Populaire» de París. Por fin, en la temporada 1969-1970, es posible verla en España, gracias a un ejemplar montaje de José Tamayo. Queda entonces abrumadoramente probada su «teatralidad», sin excluir ciertos sesgos de arte cinematográfico -su movilidad escénica y su «espacio itinerante»- que entroncan admirablemente, por lo demás, con muy actuales concepciones del espectáculo teatral.

Pero su vigencia no se detiene ahí. Su hondura y su carga crítica siguen sacudiendo profundamente al espectador (y más aún que al lector). Buero Vallejo señaló «el creciente entusiasmo de las promociones juveniles, que no se han cansado de proclamar en los últimos años la estricta actualidad de Valle y que ven concretamente en sus *esperpentos* la más segura guía de un teatro crítico en el futuro inmediato». Un nuevo montaje teatral de la obra (1984) y una paralela versión cinematográfica han corroborado, en fin, su vigencia.

Múltiples son, pues, las razones que hacen de *Luces de bohemia* una lección inigualable.

F. GARCÍA LORCA Y LA CASA DE BERNARDA ALBA

LIBROS DE CONSULTA

De la inmensa bibliografía sobre Lorca, entresacaremos sólo un libro de conjunto y varios títulos sobre su teatro y sobre *La casa de Bernarda Alba* en particular (pero no se olviden los prólogos a algunas de las ediciones que luego se citan, en especial la de GARCIA POSADA.

1. [VARIOS]: *Federico García Lorca* Edición de Ildefonso-Manuel Gil. Madrid, Taurus. (Col. «El Escritor y la Crítica».) [Importante recopilación de estudios, entre ellos el titulado «Apuntes sobre el teatro de García Lorca», por F. Lázaro Carreter.]
2. EDWARDS, Gwynne: *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid, Gredos, 1983. ¡Excelente estudio de conjunto.!
3. [VARIOS]: «*La Casa de Bernarda Alba*» y *el teatro de García Lorca*. Madrid, Eds. Cátedra, 1985. [Estudios fundamentales de Belamich, Doménech, García Posada, etc.]
4. GALÁN FONT, Eduardo: *Claves de «La casa de Bernarda Alba»*. Madrid, Ed. Ciclo. (Minuciosa y utilísima guía para este curso.)

Las obras citadas incluyen abundante bibliografía, lo que nos dispensa de dar más títulos, pero remitimos una vez más a los capítulos oportunos de las obras generales, y especialmente las citadas anteriormente en este tema.

Ediciones:

- De *La casa de Bernarda Alba* existen diversas y asequibles ediciones sueltas (Cátedra, Alianza, Magisterio Español, etc.), pero recomendaremos resueltamente la edición escolar de Miguel García Posada en la colección «Castalia Didáctica, n.º 3», por su introducción, notas, documentos, etcétera, pensados para este nivel. A su paginación remitiremos en nuestro estudio.

El teatro de Federico García Lorca (1898-1936) raya a una altura pareja a la de su obra poética y constituye una de las cumbres del teatro español y universal. De la personalidad del autor y de su poesía hablaremos en el tema 8: es imprescindible consultar esas páginas para acercarse a su personalidad, vida y obsesiones.

Se insistirá en que, por debajo de su personalidad arrolladora, late ese hondo malestar, ese dolor de vivir que aparecerá en toda su obra. Acaso el mejor modo de entrar en su mundo sea leer -releer- con detenimiento un poema como el *Romance de la pena negra*, donde se condensan admirablemente los aspectos medulares de su corazón, de su obra y, por tanto, de su mundo dramático.

La *temática profunda* de las obras teatrales de Lorca asombra por su unidad, y no es distinta de la que vertebral su poesía. El hispanista francés A. Belamich la ha resumido con fórmulas como éstas: «el mito del deseo imposible», «el conflicto entre la realidad y el deseo». García Posada señala: «El elemento neurálgico del universo lorquiano es la frustración.»

Lorca lleva a escena *destinos trágicos*, pasiones condenadas a la soledad o a la muerte, amores marcados por la esterilidad. En varias obras, bastantes, ello aparece encarnado en mujeres. Insistiremos más adelante en el papel de la mujer en el teatro de Lorca. Pero su alcance es más amplio que el de un teatro «feminista»: se trata de la tragedia de toda persona condenada -insistimos- a una vida estéril, a la frustración vital.

- Y lo que frustra de los personajes de Lorca se sitúa en un doble plano. Unas veces, en un *plano metafísico*: las fuerzas enemigas son el Tiempo, la Muerte. Otras veces, en un *plano social*: los prejuicios de casta, las convenciones, los yugos sociales son los que impiden la realización personal. Y con frecuencia, ambos planos se entrecruzan.
- Esa temática hace de Lorca un singular revitalizador de los grandes *mitos trágicos*: no en vano Altolaguirre lo veía construir mitos «como un Esquilo de nuestro tiempo».
- Pero serán muy diversos los *cauces formales* por los que Lorca llevará a las tablas todo este mundo temático, como habremos de ver.

Concepción teatral: Federico cultivó el teatro a lo largo de toda su trayectoria, pero fue la actividad preferente de los seis últimos años de su vida. En esos años, escribe las obras dramáticas en que se cimenta esencialmente su fama universal. Pero, además, desde 1932 dirige «La Barraca», grupo de teatro universitario que, con el apoyo del gobierno republicano, recorre los pueblos de España representando obras clásicas.

• Sus ideas sobre el teatro pueden estudiarse a partir de los documentos reproducidos anteriormente en 5 (repásense con atención). Recuérdense las duras palabras con que habló del teatro al uso, un teatro «en manos de empresas absolutamente comerciales», y su desprecio por «el teatro en verso, el género histórico», etc. (en cambio, es significativa su simpatía por la revista, el vodevil y otros tipos de teatro «marginal» o popular, como el guiñol). Las frases que acaso nos dan una idea más general de su concepción del teatro, serían aquellas de 1936:

«El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.»

Se hermanan en esas palabras la dimensión humana -cálida y hasta desgarrada- de su teatro, y la dimensión estética, la transmutación poética de sus temas y sus criaturas. O en otras palabras: convivencia de *poesía y realidad*.



Cartel de José Caballero para el teatro universitario «La Barraca», creada y dirigida por Federico García Lorca en 1932.

- Con el tiempo, va haciéndose más fuerte en Lorca *una idea didáctica del teatro*, persuadido de que las exigencias artísticas son compatibles con su función educadora, como «uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país». Releamos este párrafo de 1935:

«El teatro es una escuela de llanto y de risa, y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas, y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre.»

- Ello va acompañado de un creciente *enfoque social o popular*, del que hay expresivos testimonios en los textos suyos que reproducimos; el más hermoso está en estas palabras poco anteriores a su muerte:

«En este momento dramático del mundo, el artista debe llorar y reír con su pueblo. Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas.»

Lo dicho no debe llevarnos a simplificar la concepción dramática de Lorca. En su teatro se entrelazan de forma compleja lo personal y lo social, el «yo» y el «nosotros». Y ello con una variedad de enfoques y tratamientos que iremos viendo.

Tradiciones, géneros, lenguaje

- Lorca se nutrió de muy diversas tradiciones teatrales. En sus comienzos hay una *raíz modernista*. Tuvo en cuenta el *drama rural* de épocas anteriores. Amó con fervor a nuestros clásicos (de Lope de Rueda a Calderón, pasando por Lope de Vega), pero también le apasionaban formas tan populares y sencillas como el *teatro de títeres*. Sus grandes obras nos traen ecos de la *tragedia griega* o de *Shakespeare*. Y a ello se añade su interés por las experiencias del *teatro de vanguardia*.

De ahí la variedad de géneros que cultivó: la farsa, el teatrillo de guiñol, el drama simbolista, el «teatro imposible» de estirpe surrealista, la tragedia, el drama urbano o rural... Dejémoslos de momento en esta simple enumeración: precisaremos su índole al pasar revista a las etapas de la producción dramática de Lorca.

- Pasando a cuestiones de estilo, merece especial atención el uso de *verso* y *prosa*. Sus dos primeras obras están escritas totalmente en verso. Poco a poco, el lugar del verso va reduciéndose a momentos de especial intensidad (como verdaderas arias), o a escenas líricas entre varios personajes (a veces como un *coro*), o a canciones de tipo popular que, a la manera de un Lope, crean un intenso clima dramático. Finalmente, su última obra, *La casa de Bernarda Alba* está escrita casi íntegramente en prosa, una prosa a veces descarnada y, a la par, profundamente poética, como veremos.

- A medida que va ganando terreno la prosa, va creciendo también el *arte del diálogo* hasta alcanzar una viveza, un nervio y una intensidad que nos mostrará la lectura.

- Y en cuanto al *lenguaje*, en general, hemos de volver a hablar de esa convivencia de poesía y realidad, que es ahora la de un habla de claro sabor popular y poderoso aliento poético. Son sus rasgos más patentes la densa presencia de *símbolos*, de *metáforas*, de *comparaciones*, tan originales como, a veces, de aire coloquial; las fuertes

connotaciones emotivas, sensoriales, imaginativas; en fin, los *hallazgos verbales* de todo tipo. Una vez más, lo ilustraremos todo con el texto de la obra que vamos a estudiar.

TRAYECTORIA. COMIENZOS.

Dividiremos la evolución del teatro lorquiano en tres momentos de desigual extensión: los tanteos o experiencias de los años 20, la experiencia vanguardista de principios de los años 30 y la etapa de plenitud de sus últimos años².

- Comienza la trayectoria dramática de Lorca con un ensayo juvenil que, estrenado en 1920, fue un fracaso: *El maleficio de la mariposa*. Es una obra de raíz simbolista, sobre el amor de un «curianito» (un «cucaracho») por una bella mariposa. Sin duda estamos aún muy lejos de la perfección, pero ya de lleno en el drama medular de la creación lorquiana: el amor imposible, la frustración. Véanse estas frases de su «prólogo» (tras advertirnos que se trata de una «comedia rota del que quiere arañar la luna y se araña su corazón»):

«Un día... hubo un insecto que quiso ir más allá del amor. Se prendó de una visión que estaba muy lejos de su vida... [...] Inútil es decirnos que el enamorado bichito se murió. ¡Y es que la Muerte se disfraza de Amor!»

Compone luego varias piezas breves en que se inspira por primera vez en el guiñol, *Títeres de cachiporra* (1922-23), que sólo conocerán los íntimos del autor. Señalemos los aspectos «infantiles» de estos comienzos, reveladores de una nostalgia de la inocencia perdida que también aparece en los poemas de aquellos años.

Su primer éxito llega con una obra muy distinta, *Mariana Pineda* (1925), sobre la heroína que murió ajusticiada en Granada en 1831 por haber bordado una bandera liberal; pero es, a la vez, un drama de amor trágico. Estrenada en 1927, la obra cobró resonancias antidictatoriales en las que, al parecer, el poeta no había pensado. Formalmente, se trata de un drama en verso, con resabios evidentes del teatro histórico modernista (curiosamente, Lorca admiraba por entonces a Marquina).

- Siguen otros ensayos, pero en 1926 traza ya una pequeña obra maestra, *La zapatera prodigiosa* (versión definitiva de 1930-33). Subtitulada «farsa violenta», trata de una joven hermosa casada con un zapatero viejo. Tras su divertida andadura, se esconde -según Lorca- el «mito de nuestra pura ilusión insatisfecha» o la «lucha de la realidad con la fantasía (entendiendo por fantasía todo lo que es irrealizable) que existe en el fondo de toda criatura». Contenido, pues, hondamente lorquiano, y desarrollado ahora -en prosa y verso- con un ritmo ágil, gracioso, de insuperable garbo popular.

- Pese a sus aspectos también lúdicos, es más grave el *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1928), una «aleluya erótica», con aires de farsa, que presenta otro caso de amor trágico.

- Y añadamos aquí -aunque es algo posterior- el breve y delicioso *Retablillo de don Cristóbal* (1931), nueva farsa para guiñol y nuevo caso de «amor desigual», tratado

² Respecto a la cronología de su producción dramática ha de advertirse que Lorca volvía continuamente sobre sus obras, para retocarlas, lo que hace que, en varios casos, haya que asignar a un mismo título fechas distintas. No nos detendremos en detalles.

ahora con una desvergonzada frescura popular.

Hasta ahora, se observará la progresión zigzagueante del teatro lorquiano. Ha estado experimentando formas y registros distintos: el teatro simbolista y modernista, el drama y la farsa, lo popular, lo guiñolesco... Pero ya antes de la última obra citada, Lorca había iniciado un camino más audaz, del que pasamos a ocuparnos.

LA EXPERIENCIA VANGUARDISTA

Debemos partir de una profunda y doble crisis -vital y estética- que sufre Lorca tras el éxito de *su Romancero gitano* (1928) y que se prolonga durante su estancia en Nueva York (1929-1930). En lo vital, la crisis tiene que ver con la homosexualidad del poeta. En lo estético, sus inquietudes y ciertas críticas, le hacen replantearse los fundamentos de su creación, buscar un nuevo lenguaje. Le afectan especialmente las opiniones de sus hasta entonces entrañables amigos Dalí y Buñuel, lanzados ya de lleno en la aventura surrealista. Y el Surrealismo es, por otra parte, un ejemplo tentador en el Alberti o el Aleixandre del momento (ver 7).

Fruto de ese encuentro entre crisis personal y estética surrealista será, por un lado, *Poeta en Nueva York* (del que nos ocuparemos en el cap. 8) y, por otro, las obras que él llamó «misterios» o «comedias imposibles». En ellas, en efecto, desata Lorca la imaginación y el lenguaje, bajo el influjo surrealista; pero -de acuerdo con lo que señalaremos en el cap. 7a- no será el suyo un surrealismo absoluto: pese a su dificultad y al irracionalismo de detalle, las obras que vamos a reseñar albergan una descifrable coherencia y un sentido global bien consciente.

La primera es *El público*, desconocida hasta hace poco y de la que sólo se ha salvado un borrador no definitivo, de 1930 (la versión definitiva, posterior, se ha perdido). Es una especie de «auto sacramental» sin Dios, cuyos personajes encarnan las obsesiones y los conflictos secretos del poeta. Tres intenciones son perceptibles: una acusación a la sociedad («el público») que condena y «crucifica» al homosexual; una crítica de quienes no reaccionan valiente y dignamente contra tal represión; y una proclamación de la licitud de toda forma de amor. Todo ello expresado en clave alegórica de suma audacia, «aparentemente» surrealista.

- *Así que pasen cinco años* (1931) nos ha llegado más elaborada. Presenta a un joven partido entre dos amores, animado por un ansia de paternidad imposible, luchando por realizarse contra la corriente inasible de la vida y del tiempo. La obra desarrolla, en parte, los sueños del protagonista e ilustra bellamente el tema de la frustración íntima.

- Dos cosas importa destacar en estas obras. De una parte, resultan esenciales como testimonios que nos permiten calar en la psicología profunda del autor, con sus preocupaciones y pasiones más íntimas. De otra parte, son lo más audaz que podía hacerse en el horizonte teatral del momento. Por supuesto, tardarían mucho en subir a los escenarios. El mismo Lorca, hablando de *El público*, le escribía a un amigo: «La obra es muy difícil y, por el momento, irrepresentable. Pero dentro de diez o veinte años, será un exitazo, ya lo verás.» Más tiempo tendría que transcurrir pero *Así que pasen cinco años* ha cosechado repetidos éxitos y, por fin, *El público* ha sido aplaudido

en España y Europa en 1986-1987.

Tras estos pasos por el camino de un teatro «imposible», Lorca dará un giro decisivo hacia un camino propio, cuya identidad radica en hermanar rigor estético y alcance popular. Son los años de «La Barraca», los años en que Lorca declara repetidamente su ansia de una comunicación más amplia y su orientación social. Añadamos sólo unas palabras de 1935 a las que ya conocemos:

«En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas por los demás. Por eso yo [...] me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas.»

Por este camino encontrará, a la vez -caso excepcional-, la plenitud de su arte dramático y un éxito multitudinario y sin fronteras. A esta etapa corresponden dos tragedias, dos dramas y una comedia inacabada (aparte otros proyectos que no realizaría ya).

En casi todas ellas, la mujer ocupa un puesto central, como anticipamos. Añadiremos ahora que, sin duda, este hecho revela la sensibilidad de Lorca ante la condición de la mujer en la sociedad tradicional, pero ello se sitúa, a la vez, en un marco más amplio: las mujeres deben situarse, en la obra de Lorca, junto a los niños, los gitanos o los negros (él habló una vez de su «comprensión simpática de los perseguidos: del gitano, del negro, del judío, del morisco que todos llevamos dentro»). Se trata, en suma, de criaturas marginadas o marginales, más allá o más acá de las convenciones, y que representan, a la vez, la inocencia o la pasión elemental, pura. Recordemos una vez más a la Soledad Montoya del *Romance de la pena negra*, con su pasión por realizarse y su «pena limpia y siempre sola».

- *Bodas de sangre* (1933) se basa en un hecho real: una novia que escapa con su amante el mismo día de la boda. Se trata de una pasión que desborda barreras sociales y morales, pero que desembocará en la muerte. En torno, un marco de odios familiares y de venganzas. Y una Andalucía tan quintaesenciada que cobra valores tan universales como la Grecia de la tragedia clásica. Y en efecto, ciertos elementos y personajes míticos se mezclan con los reales para reforzar el clima de tragedia. También el verso se mezcla con la prosa, dando origen a momentos muy intensos y a verdaderos «coros». El estreno de la obra fue un éxito clamoroso. [He aquí algunas de las palabras que la Novia dirige a la Madre del Novio, tras la muerte de éste y del amante: «¡Me fui con el otro, me fui! Tú también te hubieras ido. Yo era una 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: pero el otro era un río oscuro, lleno de ramas, que acercaba a mí el rumor de sus juncos y su cantar entre dientes.»]

- *Yerma* (1934) es el drama de la mujer condenada a la infecundidad, con todo su alcance simbólico. De un lado el ansia insatisfecha de maternidad; de otro, la fidelidad al marido; es decir, el anhelo de realizarse frente a la sumisión a la moral recibida, con

la arraigada idea de la honra. De ese choque surge la tragedia. A la obra debe aplicarse lo dicho sobre elementos dramáticos y formales a propósito de *Bodas...* Y lo mismo en cuanto al éxito, si bien en este caso se encresparon los sectores tradicionalistas.

- *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) es un «drama» o «poema granadino del novecientos» sobre la espera inútil del amor. Lorca se asoma ahora a la situación de la mujer en la burguesía urbana, a la soltería de las señoritas de provincias, antaño, y a su marchitarse como las flores. De nuevo, pues, la condena a la esterilidad, a la frustración. La obra combina lo patético con lo ridículo de modo magistral.

- Siguió *La casa de Bernarda Alba* (1936), auténtica culminación del teatro lorquiano, que estudiaremos especialmente. Y, más allá, sólo nos queda el borrador del acto I de una *Comedia sin título* descubierto hace poco y que parece anunciar a un Lorca metido de lleno en la dialéctica revolucionaria.

Acaso se refiriera a esta obra en una entrevista del 7 de abril de 1936 de la que vale la pena transcribir un párrafo como bello colofón de este apartado:

Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. Ya no será como las anteriores. Ahora es una obra en la que no puedo escribir nada, porque se han desatado y andan por los aires la verdad y la mentira, el hambre y la poesía. Se me han escapado de las páginas. La verdad de la comedia es un problema religioso y económico social. El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa. Yo lo tengo visto. Van dos hombres por la orilla de un río. Uno es rico, otro es pobre. Uno lleva la barriga llena, y el otro pone sucio al aire con sus bostezos. Y el rico dice: «¡Oh, qué barca más linda se ve por el agua! Mire, mire usted, el lirio que florece en la orilla.» Y el pobre reza: «Tengo hambre, no veo nada. Tengo hambre, mucha hambre.» Natural. El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallaría el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro?

Esta es la hermosa trayectoria que, en pleno apogeo, truncarían unas balas pocos meses después. El destino de Lorca -como el de sus grandes personajes- fue también un destino trágico.

Hemos ido viendo la variedad y la unidad profunda de la obra dramática de Lorca, sus experiencias hasta hallar un camino decisivo. Subrayemos cómo, paulatinamente, los conflictos y los ambientes van apareciendo más enraizados en la realidad española, andaluza, lo que -ejemplarmente- se conjuga con su dimensión universal.

Hemos visto también cómo, tras algún fracaso y la no representación de algunas obras, conoció el éxito. Tras su muerte y la guerra, Lorca es admirado, leído y representado en todo el mundo; en España, en cambio, no accede a los escenarios durante muchos años, tanto por razones de censura como por no autorizarlo su familia. *La casa de Bernarda Alba*, por ejemplo, que había sido estrenada en Buenos Aires en 1945, no se representó entre nosotros hasta veintiún años después.

Pero, al fin, el lugar de Lorca es ya el de un clásico, una de las cumbres más altas, como dijimos, de nuestro teatro. Y las abundantes representaciones realizadas con ocasión del cincuentenario de su muerte, en 1986, han mostrado su persistente vigencia.

LA CASA DE BERNARDA ALBA

La casa de Bernarda Alba fue escrita en la primavera de 1936, al parecer -y por asombroso que resulte- en pocos días, si bien precedidos por «una larga rumia», como dijo un amigo suyo. En los dos últimos meses de su vida, Lorca leyó la obra en varias ocasiones a amigos suyos. Vino luego su muerte, la guerra... Ya hemos dicho que no se estrenaría hasta 1945 en Buenos Aires; el mismo año y en el mismo lugar apareció la primera edición.

La obra se subtitula «Drama de mujeres en los pueblos de España». ¿Por qué «drama» y no «tragedia» como *Bodas de sangre* y *Yerma*? Parece que, para Lorca, la tragedia comportaba *elementos míticos* que aquí estarán ausentes. El *realismo* del lenguaje - aunque deberemos matizarlo- y ciertas expresiones que cabría llamar «cómicas» (en boca de la Poncia, por ejemplo) serían también rasgos propios de *drama*. Sin embargo, por otros aspectos y, en conjunto, por la esencial impresión de *necesidad* de la catástrofe, de lo inexorable de la frustración, hablaríamos de tragedia, y el mismo Lorca la llamó así en alguna ocasión (dígase, si se quiere, «drama trágico»).

También es cierto que la obra tiene facetas del *drama rural* (en la línea de *La malquerida* de Benavente), pero no es menos cierto que Lorca trasciende ese género preciso por muchos aspectos -como se verá- y se alza a un nivel incalculablemente superior. Los estudiosos de Lorca han encontrado acentos shakespearianos, calderonianos, etc.

Señalemos, como curiosidad, que la génesis de la obra tuvo su punto de partida en figuras reales: una tal Frasquita Alba y sus hijas, cuya casa era colindante de la que tenían los Lorca en Valderrubio (Granada). Pero sólo el genio del poeta pudo crear, a partir de aquéllas, las figuras de Bernarda y sus hijas.

Tras la muerte de su segundo marido, Bernarda Alba impone a sus cinco hijas, como luto, una larga y rigurosa reclusión. Se trata, sin duda, de la exageración de una costumbre real, de una tradición llevada a extremos increíbles. Pero esa misma exageración, ese exceso (esa «hybris», decían los trágicos griegos) sitúa la obra en el plano de lo legendario, de lo simbólico, del mito. Planteamientos tan «increíbles», se dan en tragedias clásicas o en Shakespeare (*El rey Lear*, por ejemplo).

En esa situación extrema (situación límite, para emplear otro concepto usual), los conflictos, las fuerzas, las pasiones se agrandarán, se desarrollarán hasta la exasperación. Y, por lo demás, cualquiera puede comprobar la rapidez y hasta la «naturalidad» con que el espectador -o el lector- «entra en el juego», aceptando el planteamiento de la obra. Tal sería el primer signo de la pericia del dramaturgo.

- Catalizador de las fuerzas encerradas en *la casa* será la figura de Pepe el Romano, pretendiente o novio de Angustias, hija mayor y heredera, pero atraído por la juventud y belleza de Adela, la menor, y amado, a su vez, por Martirio.

Tal es la situación de la que arranca en este caso Lorca para dar cuerpo dramático, una vez más, a su temática más personal y profunda. Se ha dicho que el tema central de la obra es el *enfrentamiento entre autoridad y libertad* (Ruiz Ramón) o el *conflicto entre la realidad y el deseo* (Belamich). Podría hablarse de *rebeldía contra represión*, de *naturaleza contra tradición*, etc. En cualquier caso, no hará falta insistir sobre el entronque de todo ello con los temas o preocupaciones centrales de Lorca que antes

expusimos.

- Frente a todo lo que representará Bernarda Alba -*autoritarismo, represión, etc.*- las hijas encarnarán una gama de actitudes que van de la más pasiva *sumisión* a la *rebeldía* más abierta. Pero si la sumisión es frustrante, se diría que la rebelión es imposible, o que está abocada a la muerte. En suma, nos hallamos ante una, al parecer, *frustración irreparable*. De ahí que antes habláramos de *necesidad* de la tragedia.
- Dijimos que las raíces de la frustración podían situarse en un doble plano: metafísico y social. Parece evidente que *La casa de Bernarda Alba* nos remite fundamentalmente al segundo plano, el *social* (con un fuerte componente *moral*).
- Lo dicho conducirá a señalar una serie de temas conexos con la temática central: la *moral tradicional* y la *presión social* sobre los individuos; las *diferencias sociales*, con lo que llamaremos el *orgullo de casta*; y, en fin, la *condición de la mujer* en la sociedad española de la época.
- Pero toda esta «constelación de temas» aparece perfectamente encarnada en unos *personajes* y en el ambiente que les rodea. Comencemos por lo segundo.

LA CASA Y EL MUNDO EXTERIOR

- La acción transcurre en un **espacio cerrado -la casa-**, espacio propicio para las «situaciones límite». Es el mundo del luto, de la ocultación, del silencio. Se alude a la casa con palabras como «convento», «presidio», «infierno»... Y es una atmósfera sofocante en la que parece faltar el aire, el agua... Es evidente el alcance simbólico de todo ello: estamos en el mundo de la coerción, de la privación de la libertad; un mundo que pone barreras a las fuerzas de la vida y en que se respira la muerte.
- Frente a la casa, **el mundo exterior**. De él llegan ecos de *pasiones elementales*, de un *erotismo desatado*: Paca la Roseta, los segadores y «la mujer vestida de lentejuelas», la hija de la Librada... Es, en principio, el extremo opuesto de la represión en que viven las hijas de Bernarda Alba.

Pero, a la vez, el mundo exterior es el mundo del *qué dirán*, un mundo regido por unas *convenciones* implacables de las que Bernarda será un eco amplificado hasta lo insoportable, como precisaremos enseguida. «Nos pudrimos por el *qué dirán*», señala una de las hijas. Y otra: «De todo esto tiene la culpa esta crítica que no nos deja vivir.» La crítica, la murmuración, se ven desde el principio (las criadas, las vecinas...) y la moral estrecha y estricta en que se basan planea sobre los personajes sin respiro. La reacción contra la hija de la Librada marca el extremo al que puede llegar.

- Subrayemos, en fin, un detalle cargado de intención simbólica que resume esa atmósfera en que se enmarca la casa: nos referimos a aquellas palabras que hablan de «este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con miedo de que esté envenenada». El *río*, en Lorca, es símbolo de fuerza vital, de erotismo (véase, entre tantos ejemplos, las palabras de *Bodas de sangre* que hemos reproducido unas páginas atrás); en cambio, el *pozo* simboliza la muerte.

BERNARDA

Pasemos a hablar de los **personajes** de la obra. Y, como en otros grandes dramas lorquianos, debemos atender tanto a lo que tienen de *figuras representativas* como lo que tienen de *criaturas individualizadas*.

Bernarda -cuyo nombre significa «con fuerza de oso» es la encarnación hiperbólica de las *fuerzas represivas*. Pero ello puede desglosarse en diversas facetas que dan al personaje todo su «espesor».

Ante todo, representa las convenciones morales y sociales más añejas. Ha «interiorizado» plenamente la mentalidad tradicional vigente. Reconoce la importancia de las críticas, del «qué dirán». Y su celo incluye los aspectos más puramente externos: las apariencias, la «buena fachada»; aun cuando -como sucede al final- no se correspondan con la realidad. Lo concerniente a lo sexual está en el centro de tal mentalidad: a los impulsos eróticos, opone «la decencia», la honra, la obsesión por la virginidad. Tales ideas corresponden a la concepción tradicional del papel de la mujer, frente al del hombre. «Hilo y aguja para las hembras -sentencia Bernarda-. látigo y mula para el varón.» La mayor rigidez se exigirá a las mujeres; a los hombres, en cambio, «todo se les consiente».

Ello va inseparablemente unido a la conciencia de pertenecer a una capa social superior, a un verdadero *orgullo de casta*. Las manifestaciones de tal conciencia son abundantes; véanse estas palabras suyas, hablando de sus hijas con la Poncia: «No hay a cien leguas a la redonda quien se pueda acercar a ellas. Los hombres de aquí no son de su clase.» Ella impidió un noviazgo de Martirio por razones sociales. Y a todas les recordará a qué obliga el ser «de su clase», el haber nacido «con posibles».

En fin, Bernarda, representa, como se ha dicho, la autoridad, el poder, casi en estado puro.

Así lo indica *el bastón* que siempre lleva en escena. Y la característica abundancia con que aparece en sus labios el *lenguaje prescriptivo* (órdenes, prohibiciones, presididas por esa exclamación primordial que impone «¡Silencio!»). Se la llama «tirana», «mandona», «dominante». En un momento se la compara con un varón: «Siempre bregando como un hombre»; bien podría decirse que encarna el tradicional principio de autoridad masculina que sujeta a la mujer (curiosamente, en cierta representación, el papel de Bernarda fue desempeñado por un actor). Su opresión, que se manifiesta en sus hijas como es notorio, se hace particularmente vejatoria con las criadas, incluso con la Poncia, una criada tan especial («Me sirves y te pago. ¡Nada más!»).

Es importante añadir que ese poder encarnado por Bernarda es un *poder irracional*. En cierta ocasión, dice: «No pienso [...] Yo ordeno.» Y ello va unido a un claro voluntarismo, una especie de ceguera que le hace tomar sus deseos por realidades, un querer que las cosas sean como su voluntad dispone. Eso es lo que le lleva a proclamar, en momentos críticos, «Aquí no pasa nada», «Aquí no pasará nada»... Pero Bernarda no lo puede todo. Como le replicará la Poncia: «No pasa nada por fuera. Eso es verdad. Tus hijas están y viven como metidas en alacenas. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos.» Y enseguida veremos qué pasa por dentro de sus hijas.

- Con todos los rasgos vistos, Lorca ha construido una figura no sólo *representativa* de cuanto hemos dicho, sino también fuertemente *individualizada*, con su *voz propia*, inconfundible (y estamos anticipando el papel definitivo del *lenguaje*). En su misma deformidad, Bernarda alcanza una fuerza, una grandeza que la sitúa entre los grandes personajes del teatro universal.

LAS HIJAS

¿Qué pasa por «el interior de los pechos» de las hijas de Bernarda Alba? Todas ellas

viven entre la reclusión impuesta y el deseo del mundo exterior («querer salir»). Todas están más o menos obsesionadas por lo erótico. A ello alude Adela hablando de «lo que nos muerde»; pero, refiriéndose precisamente a Adela, Martirio dirá: «No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas.» Los anhelos eróticos o de amor podrán aparecer unidos (o no) a la idea de matrimonio, único cauce permitido para salir de aquel encierro.

Pero descendamos a los casos particulares. Ante su situación, las cinco hijas de Bernarda encarnan un abanico de actitudes que van, como apuntamos, de la sumisión o la resignación a la rebeldía, con grados intermedios. Ello puede traslucirse hasta cierto punto, pero dudosamente a veces, en el aparente simbolismo de sus nombres (v. la nota correspondiente en la edición de García Posada; no insistiremos en ello). Repasemos la figura de cada una, siguiendo el orden -cuidadosamente calculado- de sus edades.

Angustias (39 años) es hija del primer matrimonio y heredera de una envidiable fortuna que no tarda en atraer -pese a su edad y su falta de encantos- a un pretendiente, Pepe el Romano. Para ella está claro lo que supone el matrimonio: «Afortunadamente -dice desafiante- pronto voy a salir de este infierno.» Pero no hay ya en ella algo que pueda llamarse pasión o ilusión verdadera, lo que contrastará fuertemente con Adela, e incluso con Martirio.

Magdalena (30 años) da muestras, por una parte, de sumisión («Cada clase tiene que hacer lo suyo»), pero puede sorprendernos con amargas protestas (por ejemplo, cuando exclama: «¡Malditas sean las mujeres!»). Y, cosa curiosa, hubiera preferido ser un hombre («Sé que ya no me voy a casar. Prefiero llevar sacos al molino»).

Amelia (27 años) es el personaje más desdibujado (¿puede venir su nombre del griego «sin miel»?), pero se muestra resignada, medrosa, tímida.

Martirio (24 años) es un personaje más complejo. Como hemos dicho, pudo haberse casado, si su madre no se hubiera opuesto. Ello puede explicar su resentimiento. Pero su actitud ante los hombres es turbia. Por un lado, le oímos decir: «Es preferible no ver a un hombre nunca. Desde niña les tuve miedo.» Y por otro lado, la veremos arder con una pasión que la lleva hasta una irreprimible y nefasta vileza.

Adela (20 años) es, en fin, la encarnación de la abierta rebeldía. Es la más joven, es hermosa, apasionada, franca (su nombre significa «de naturaleza noble»). «Este luto -dice- me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.» Y desde el principio del encierro proclama: «No, no me acostumbraré [...] ¡Yo quiero salir!» Su vitalismo se manifiesta en el símbolo del traje verde que se pone. Su fuerza, su pasión -por lo que alguien la llama «una mulilla sin desbravar»- le hace prorrumpir en exclamaciones «escandalosas»: «¡Mi cuerpo será de quien yo quiera!» o «¡Lo tendré todo!» (Naturalmente, piensa en Pepe el Romano). Ya hacia el final, le oiremos una frase clave: «He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío.» En desafío abierto con la moral establecida, está dispuesta a convertirse en «querida» de Pepe (aunque sea ponerse «una corona de espinas»). El momento culminante será aquel en que rompe el bastón de mando de Bernarda, al tiempo que exclama: «¡Aquí se acabaron las voces de presidio!» Pero ya sabemos que la suya será una rebeldía trágica...

Tales son las actitudes que representan las hijas de Bernarda Alba. Pero se trata también

de figuras individualizadas: más o menos borrosas en unos casos; fuertemente diseñadas en otros (sobre todo, Adela). En conjunto, y remitiendo de nuevo al lenguaje, las cinco hijas se nos presentan y adquieren cuerpo («huesos, sangre») en un entrecruzarse de voces vivas.

OTROS PERSONAJES

- Hablemos en primer lugar de María Josefa, la abuela. Es un genial hallazgo de Lorca: como ciertos personajes de Shakespeare, en sus palabras se mezclan locura y verdad. Y poesía. Primero oímos su voz: y cuando Bernarda anuncia el enclaustramiento, grita: «¡Déjame salir!», convirtiéndose así en portavoz de un anhelo común.

Posteriormente, hará dos apariciones decisivas: al final del acto I y en un momento de máxima tensión hacia el final de la obra. Y esas intervenciones tienen como efecto agrandar líricamente los problemas centrales: la frustración de las mujeres, el anhelo de matrimonio y de maternidad, el ansia de libertad, de espacios abiertos...

Otro personaje esencial es la Poncia. Sus relaciones con Bernarda son curiosas. Como vieja criada, podría ser «de la familia»; y, en efecto, interviene en las conversaciones, en los conflictos; hace advertencias, da consejos; hasta tutea a Bernarda. Pero ésta no deja de recordarle las distancias que las separan («Me sirves y te pago. ¡Nada más!»). Ella asume su condición («Soy una perra sumisa»), pero está llena de un rencor contenido que se manifiesta con toda su fuerza en la primera escena y se percibe sutilmente después. En las conversaciones con las hijas, su modo abierto y descarado de hablar de lo sexual aportará un elemento de contraste y turbias incitaciones. Pero, por encima de todo, Poncia es un personaje inolvidable por su sabiduría rústica, por su desgarrado popular y por el sabor, la riqueza y la creatividad de su habla.

Menor relieve tiene la otra Criada. Participa del rencor hacia el ama (y hacia el difunto marido, que la acosaba), aunque se muestre sumisa e hipócrita. Obedece a la Poncia, pero es altanera y ruda con la mendiga. Obsérvese, en efecto, cómo con estas notas, desde el comienzo de la obra se nos muestra que estamos ante *un mundo rígidamente jerarquizado* (y con Bernarda en el vértice, por supuesto).

Quedan las vecinas: esas *mujeres de luto* que asisten al duelo (los hombres asistían al duelo aparte) y que son como un «coro», con sus rezos... y con sus habladurías. O Prudencia, que visita a Bernarda al comienzo del acto III.

Y, en fin, hemos de aludir a un personaje que no aparece en escena y que, paradójicamente, está omnipresente: Pepe el Romano. Es la encarnación del Hombre, del «oscuro objeto del deseo». Pero todo lo que de él se va diciendo compone un retrato suficientemente perfilado (se destaca su doblez: va a por el dinero de Angustias pero enamora a Adela), aunque su papel, como dijimos, es esencialmente el de «catalizador» de las fuerzas latentes. De ahí su fuerza, que es ponderada hiperbólicamente por diversas voces (es «un gigante», «un león»...).

ARTE DRAMÁTICO. LA ESTRUCTURA.

La construcción de los personajes muestra ya el arte de Lorca para dar vida sobre las tablas a unas criaturas. Pero esa vida la adquieren en un preciso desarrollo de la acción, en un movimiento escénico, en unos diálogos.

- El desarrollo de la acción, en ese «espacio cerrado» del que hablamos, muestra un

excepcional sentido de la *progresión dramática*. Con total sabiduría, Lorca plantea el conflicto y lo va llevando «in crescendo» con momentos de máxima tensión y con algún instante de aparente distensión hábilmente dispuesto. Los acontecimientos, los incidentes se presentan perfectamente trabados, con un *encadenamiento* necesario, inexorable.

Ese encadenamiento de la acción o esa sensación de trabazón viene reforzada por el hecho de que los actos no se subdividen en *escenas*.

- Un signo elocuente de la maestría constructiva de Lorca es la fluidez, la naturalidad con que se producen las *entradas y salidas* de los personajes. Así se van sucediendo enfrentamientos muy diversos entre las mujeres: de dos en dos, de tres en tres, en conjunto. O se hace posible que unas hablen de otras ausentes. La mejor manera de percibir la habilidad y eficacia de tal estructura será hacer un esquema escueto o cuadro de las sucesivas «escenas» (qué pasa y entre quiénes). (He aquí una tarea utilísima para el alumno.)
- Entre las escenas más intensas o más enjundiosas cabría señalar, por una parte, ciertos *dúos*: así, los diálogos entre Bernarda y la Poncia (Acto I, escena 5 de nuestra subdivisión, acto II, 6 y III, 4), el diálogo de la Poncia con Adela (II, 2), o los varios enfrentamientos entre Adela y Martirio (I, 6; II, 2 y sobre todo el de II, 8 y el último, III, 7). Por otra parte, destacan varias *escenas de conjunto*: cargada de sentido está la escena del paso de los segadores con su cantar (II, 3), el episodio del robo del retrato de Pepe (en II) y, por supuesto, la exasperada escena final.

«REALISMO POÉTICO»

Un testigo excepcional de la primera lectura de la obra que hizo Lorca ante unos amigos nos cuenta cómo el poeta comentaba ciertas escenas exclamando: «¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo!» Quería subrayar así -aparte la casi total ausencia de verso- la intensa impresión de verdad que la obra había de producir.

Pero es bien sabido que la palabra «realismo» es equívoca y puede aplicarse a obras tan diversas como el *Quijote* o el *Buscón* y a autores tan distintos como Galdós o Dostoyevski. También debemos interpretar con tiento esa intención de «documental fotográfico» que Lorca declaraba: todos sabemos la «poesía» que puede haber en la imagen fotográfica, por muy documental que sea.

- Con tales precauciones, debemos enmarcar y valorar el tipo de realismo de *La casa de Bernarda Alba*. Desde luego, es extraordinario el «espesor» de realidad, de realidades, que la obra nos depara. Incluso podría hablarse de su riqueza *costumbrista*. Nos ponemos en contacto con la vida de un pueblo, con sus incidentes y sus comadreos (de su mentalidad ya hemos hablado), con las faenas del campo o las labores domésticas; se nos habla de las gallinas, del caballo en celo que cocea, de los perros que ladran; vemos tradiciones peculiares como las que conciernen al duelo y al luto, a la herencia con sus «particiones», o al noviazgo aldeano con la «petición», las entrevistas a través de la reja de la ventana, la confección del ajuar... Y tantos y tantos detalles más. El mismo ambiente de la casa -dentro de una gran economía escénica- está perfectamente sugerido: las habitaciones de paredes blancas, el patio, el pozo. Y el calor sofocante.
- Pero de igual manera que Lorca -según dijimos- accede desde *lo local* y lo español a *lo universal*, lo «realista» queda trascendido sustancialmente. De una parte, el realismo es compatible con la desmesura, con la exasperación, desde el planteamiento, como vimos,

hasta la intensidad de las pasiones, pasando por la hiperbólica figura de la misma Bernarda (en todo esto, Lorca está más cerca de un Shakespeare o un Dostoyevski que de un Balzac o de un Galdós).

De otra parte, las realidades aparecen cargadas de una fuerte dimensión simbólica. Ya hemos aludido al simbolismo del *río* y de los *pozos*. Frente a «la casa», el *mar* o el *campo* serán símbolos de libertad, y el *olivar* es el ámbito de los encuentros eróticos. El *agua* y la *sed* son vida y anhelos. Evidente es la significación del vestido *verde* con que Adela rompe su luto. Y ese *caballo garañón* que da coces contra la puerta de la cuadra simboliza con fuerza los impulsos vitales reprimidos (y en especial los de Adela, «mulilla sin desbravar»).

En suma, sin perder ni un ápice de su consistencia, la realidad aparece transfigurada en un prodigio de arte. De García Posada es la expresión *realismo poético*. Y tal expresión resultará especialmente certera si a lo dicho añadimos unas necesarias observaciones sobre el lenguaje de la obra.

El diálogo. El lenguaje: Se observará, ante todo, la maestría del diálogo: su fluidez, su nervio, su intensidad; el predominio de réplicas cortas y rápidas; y, a veces, la sentenciosidad. Pero, sobre todo, ha de insistirse en esa asombrosa unión de realidad y poesía.

Por una parte, es decisivo el papel del lenguaje en esa impresión de verdad que la obra nos transmite. Nótese bien que Lorca consigue su intenso sabor popular sin recurrir a vulgarismos fáciles, como hacía Benavente, y que son más propios del sainete (nos referimos a formas del tipo «pa», «na», «naide», «he sentío», «estoy cansá»). Y sin embargo estamos ante un lenguaje hondamente enraizado en el habla popular - especialmente andaluza- como mostrarán determinados giros y palabras, pero, sobre todo, un característico gusto por la hipérbole y una peculiar *creatividad*.

Esa creatividad propia del habla andaluza, potenciada por la creatividad de Lorca, nos lleva a la dimensión poética del diálogo. Su fundamento -aparte la carga de simbolismo ya aludida- son las abundantes imágenes y comparaciones que -insistimos- no contradicen el sabor popular, aunque sean acuñaciones típicamente lorquianas. Las encontraremos en boca de todos los personajes pero especialmente, claro es, en la de los más importantes (Adela, Bernarda, la Poncia). He aquí algunas muestras:

- «... ponerla como un lagarto machacado por los niños.»
- «... asustada, como si tuviera una lagartija entre los pechos.»
- «¡Sembradura de vidrios!»
- «¡Qué pedrisco de odio!»
- «Ya me tienes preparada la cuchilla.»
- «Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura.»

En fin, nunca se insistirá lo bastante en el papel que desempeña ese lenguaje tanto en la creación de la inolvidable *atmósfera dramática* como en la *individualización de los personajes*, en el hecho de darles su dimensión carnal.

La casa de Bernarda Alba es, en resumen, ejemplo máximo de lo que páginas atrás dijimos

sobre el mundo dramático y la concepción teatral de García Lorca. Hemos visto sobradamente cómo rebosan en ella sus obsesiones y temas más profundos. Y hemos comprobado la importancia que cobran los aspectos sociales -sin detrimento de otras dimensiones-, de acuerdo con las ideas del último Lorca. Pero, por encima de todo, la obra se ajusta a la perfección a aquella concepción del teatro como «poesía que se levanta del libro y se hace humana», y -recuérdese- «habla y grita, llora y se desespera»; encarnada en unos personajes vestidos con «un traje de poesía» y a los que les vemos, a la vez, «dos huesos, la sangre».