



Módulo 2

2.3. UNA TRIBUNA LIBRE

Por **Miguel Ángel García**

Catedrático del Departamento de Literatura Española (Universidad de Granada)

Las obras teatrales que Lorca escribe entre 1922 y 1926, años en los que no estrena nada, responden como otras posteriores a su concepción poética del teatro y a su comprensión del mismo como espectáculo total, en el que la palabra se articula con la mímica, la danza y la música. Resulta muy conocida su idea, formulada en 1936, de que el teatro «es la poesía que se levanta del libro y se hace humana». A lo que añade a continuación: «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».

Bajo su punto de vista, no puede haber teatro sin ambiente poético, de modo que el teatro que ha perdurado siempre es el de los poetas. Naturalmente, Lorca se refiere a lo que él mismo llama la poesía dramática. Para lograr esta poeticidad se necesita la integración de los elementos musicales, plásticos y escenográficos con los verbales (cf. García-Posada). De aquí su voluntad de «revalorizar el cuerpo» en el espectáculo teatral. Al mismo tiempo, en su «Charla sobre teatro» (1935), le asigna una función didáctica al definirlo como 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». No solo eso, porque afirma asimismo que un pueblo que no ayuda ni fomenta su teatro, si no está muerto, está moribundo, al igual que un teatro que no recoge el latido social, el latido histórico y el drama de sus gentes no tiene derecho a llamarse teatro.

Tanto la concepción poética que Lorca tiene del teatro como la función social y educativa que le asigna lo llevan a romper con el drama o la comedia burguesa. Esta dramaturgia burguesa era la que dominaba en los teatros comerciales de su tiempo, pero en ella no observaba los grandes temas que quería llevar a la escena, los mismos que encontramos en su universo poético. Cada una de las producciones del Lorca dramaturgo implica una diferencia con respecto a la norma teatral establecida (cf. Luis Fernández Cifuentes) o los códigos que conforman el horizonte de expectativas del público (cf. Soria Olmedo). Esta distancia con el teatro burgués ya se hace explícita en el prólogo con que se abre la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* (los espectadores van a ese teatro a dormirse) y además explica la atención que el poeta presta a los títeres, ya que suponen para él reencontrarse con una de las fuentes primarias del teatro, cegada por la escena burguesa (cf. García-Posada). Recordemos la fiesta para niños del 5 de enero de 1923, aunque ya en 1922 había proyectado con Falla un «Teatro Cachiporra Andalúz» de carácter ambulante: «Ya sabe usted la ilusión tan grande que tengo de hacer unos *crístobicas* llenos de emoción andaluza y exquisito sentimiento popular», escribe al maestro en agosto de ese año. La dedicación al teatro de muñecos, a los *crístobicas*, como se conocía en Granada a los títeres de guante tradicionales, llega hasta 1934, cuando presenta en Buenos Aires, en medio

Un MOOC sobre

Fernán Lorca



de su temporada de éxitos, el *Retablillo de don Cristóbal y doña Rosita*, una nueva versión del mismo tema en que se basaba la antigua *Tragicomedia*.

Echando a un lado *Mariana Pineda*, una drama que prolonga el teatro modernista, aunque cuando Lorca lo estrena en 1927 tiene buen cuidado de tamizarlo con los registros escenográficos de la vanguardia, las obras que escribe entre 1922 y 1926 se ajustan al modelo de la farsa, bien sea para guiñol (la *Tragicomedia de don Cristóbal*), bien sea para personas (*La zapatera prodigiosa*, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*). Incluso, las dos últimas hacen pensar por momentos en el teatro de muñecos. Al no interpretar un personaje, como los actores, al ser ellos mismos personaje, los títeres aseguraban la libertad dramática y la autonomía del arte buscada por la vanguardia, rompiendo de paso la identificación del espectador con lo que ocurría en la escena (cf. Fernández Cifuentes). Sintomáticamente, además, estas tres farsas, como el *Retablillo de don Cristóbal*, se alimentan de la misma sustancia temática: el conflicto entre una mujer joven y un esposo maduro o anciano, tras un matrimonio de conveniencia (cf. García-Posada). Esta situación básica, que está en la *commedia dell'arte*, en los entremeses cervantinos y las comedias moratinianas (cf. Soria Olmedo), encaja perfectamente con la que, a decir de Francisco Ruiz Ramón, estructura el universo dramático lorquiano, como totalidad y en cada una de sus piezas: el enfrentamiento conflictivo de dos series de fuerzas que, en esencia, pueden designarse como «principio de autoridad» y «principio de libertad».

Por lo que se refiere a la *Tragicomedia*, el rico don Cristóbal compra a doña Rosita, pero, tras una serie de enredos, el amor de esta con Cocoliche triunfa sobre las convenciones sociales y el dinero. El propio Lorca habla del «idilio salvaje» de don Cristóbal y Rosita: él es puro cuerpo, puro vientre prolongado en la cachiporra, emblema de su poder, aunque su autoridad es objeto de risa; ella, un personaje subversivo que, ante la disyuntiva de un matrimonio impuesto y sus propios deseos, ejerce libremente su sexualidad y se salta las reglas (cf. Soria Olmedo). El simbolismo dramático desborda la simplicidad de los títeres de cachiporra (cf. García-Posada). Como bien indica Soria Olmedo, el mundo de los muñecos, por el mecanismo inmediato de la degradación de lo elevado, pone en tela de juicio la autoridad, la muerte, la familia, el dinero, el lenguaje y el propio estatuto del teatro, abierto a la participación de un público no burgués.

El subtítulo de «farsa violenta» que lleva *La zapatera prodigiosa* hace pensar en el «idilio salvaje» de la *Tragicomedia de don Cristóbal*. Lorca la define en 1933 como «una farsa simple, de puro tono clásico», donde se describe un espíritu de mujer y se hace al mismo tiempo un apólogo del alma humana. La zapatera –puntualiza– es un tipo y un arquetipo a la vez, una criatura primaria y un mito de nuestra pura ilusión insatisfecha; representa la lucha de la realidad con la fantasía, con lo que es irrealizable, y los demás personajes sirven a la protagonista en su juego escénico: «No hay más personaje que ella y la masa del pueblo que la circunda con un cinturón de espinas y carcajadas». La situación del marido viejo y la esposa joven se alza aquí a un plano semántico superior: el de la insatisfacción radical y la frustración (cf. García-Posada). La fuerza de la ilusión lucha con la pobreza de la realidad, por lo que la zapatera («prodigiosa», es decir, fantástica) ha sido vista como la gran criatura quijotesca del teatro lorquiano (cf. García-Posada).



Un MOOC sobre

Federico García Lorca



La obra es, por lo demás, un buen ejemplo del teatro total que busca Lorca. Lo más característico de esta simple farsa, tal y como afirma el poeta en la entrevista que estamos citando, es el ritmo escénico, ligado y vivo, y la intervención de la música, que le sirve para «desrealizar la escena» y quitar al espectador la idea de que aquello está pasando de veras, así como para «elevar el plano poético con el mismo sentido con que lo hacían nuestros clásicos». En otra entrevista, también de 1933, indica que la obra es casi un ballet, una pantomima y una comedia al mismo tiempo. Es una farsa muy española y de lenguaje muy puro, en absoluto pintoresca: la acción transcurre en un pueblecito andaluz, en cualquiera, explica Lorca, porque «el andalucismo de mis obras es abstracto, con ser muy característico». Todavía en una tercera entrevista del mismo año, aclara que el color de la obra es accesorio y no fundamental como en otra clase de teatro: «Yo mismo pude poner este mito espiritual entre esquimales. La palabra y el ritmo pueden ser andaluces, pero no la sustancia». Al igual que en su poesía, Lorca eleva lo andaluz a lo universal, lejos de todo localismo pintoresco: «Todos los espectadores llevan una zapatera volando por el pecho».

Por último, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* ubica el esquema del matrimonio desigual entre el viejo y la niña en un espacio típico de la farsa, el dieciochesco, y lo somete, como señala García-Posada, a unos matices diferenciales: la senilidad de don Perlimplín, un estudioso que contrae matrimonio aconsejado por su criada Marcolfa para no quedarse solo cuando esta le falte, frente al ardor de Belisa, que la misma noche de bodas lo traiciona con los representantes de las cinco razas de la tierra. Al verla desnuda, don Perlimplín siente un hondo amor por su esposa, que va más allá del deseo, y su imaginación inventa un amante joven –un desdoblamiento suyo– con el que enamorar a su esposa y al mismo tiempo vengar su honor, al modo calderoniano. Cuando Belisa ya está rendida al joven, a don Perlimplín en realidad, envuelto en una capa roja, símbolo de erotismo, este decide clavarse un puñal con objeto de que su esposa le pertenezca para siempre. Nos encontramos, pues, ante unas «bodas también de sangre» (cf. García-Posada).

No debe pasarse por alto que Lorca llama a esta obra «aleluya erótica». El título remite, en efecto, al género de las aleluyas, pareados de versos octosílabos, generalmente de carácter vulgar y popular, que ilustraban una serie de viñetas en un pliego de papel. El poeta se refiere a ella en 1933 como una obra tremenda que le divierte mucho: «Teatro de monigotes humanos, que empieza en burla y acaba en trágico». En otras declaraciones de ese año puntualiza que lo que le ha interesado en el personaje de don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco, y aun mezclarlos en todo momento. También aquí otorga gran importancia a la música: «La obra se mantiene sobre música, como una operita de cámara. Todos los breves entreactos están unidos por sonatinas de Scarlatti, y constantemente el diálogo está cortado por acordes y fondos musicales».

Es una historia extraordinaria de amor y muerte (cf. Soria Olmedo). La relación amor-muerte, que satura toda la obra lorquiana, recibe en *Amor de don Perlimplín* su articulación acaso más compleja (cf. García-Posada). Pensemos en lo que el viejo marido moribundo responde a Belisa cuando esta le pregunta qué ha hecho, dónde está el joven, por qué la ha engañado: «Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo». Belisa, uno de los grandes personajes eróticos del teatro lorquiano, es solo cuerpo. Lujuriosa, sin alma, se mueve solo en la dimensión carnal del amor (cf. García-Posada). Su corporalidad, su vitalismo nietzscheano le hace decir que el alma es



Un MOOC sobre

Federico García Lorca

«patrimonio de los débiles, de los héroes tullidos y las gentes enfermizas». Mediante la invención de la figura del joven, don Perlimplín consigue desviar la pasión erótica de su esposa hacia él, un viejo ridículo que, rodeado de libros, ha estado dando durante toda su vida la espalda al amor. Por un momento, el momento en que, ya reconocido por Belisa, muere en sus brazos, ha conseguido con su sacrificio que ésta lo quiera. A ella, que ante todo es cuerpo, le ha enseñado el valor del alma. Belisa aprende así que el amor no es solo cuerpo, pero a la vez don Perlimplín es incapaz del amor físico, con lo cual resulta que, en la concepción de Lorca, el amor total es una ilusión imposible, un ansia inalcanzable (cf. García-Posada). Lo grotesco y lo trágico se dan la mano en esta farsa, y se unen con lo lírico, como en la maravillosa canción que entona don Perlimplín al finalizar el cuadro primero: «Cógeme la mano, amor, /que vengo muy mal herido, /herido de amor huido, /¡herido! ¡muerto de amor!».



Un MOOC sobre

Federico García Lorca



Bibliografía

Fernández Cifuentes, Luis, *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986.

García Lorca, Federico, *Obra completa III, Teatro 1. Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita. Retablillo de don Cristóbal. La zapatera prodigiosa. Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín. Bodas de sangre. Yerma*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 2008.

García Lorca, Federico, *Obra completa VI, Prosa 1. Primeras prosas. Conferencias. Conferencias-recitales. Alocuciones. Homenajes. Varia. Vida, poética, antecríticas. Entrevistas y declaraciones*, ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Akal, 2008.

Soria Olmedo, Andrés, *Federico García Lorca*, Madrid, Eneida, 2000.

