



Módulo 4

4.3 LA NUEVA VIDA QUE SE CIERNE POR EL MUNDO

Por Claudio Castro Filho
Investigador posdoctoral, Universidade de Coimbra

Yo sé que no tiene razón el que dice «Ahora mismo, ahora, ahora» con los ojos puestos en las pequeñas fauces de la taquilla, sino el que dice «Mañana, mañana» y siente llegar la nueva vida que se cierne sobre el mundo.

(Lorca, *Charla sobre teatro*)

Teatro del porvenir, teatro imposible, comedias irrepresentables, teatro bajo la arena: muchos han sido los términos evocados por Federico García Lorca para referirse a sus más osados experimentos dramáticos, entre los cuales *El público*, *Así que pasen cinco años* y *Comedia sin título* forman una especie de columna vertebral. Sabemos que las fronteras entre lo posible y lo imposible en Lorca son extremadamente tenues, puesto que en su escritura tradición y vanguardia se hallan permanentemente confrontadas —de ahí que pudiéramos considerar sus *Diálogos*, sus fragmentos inconclusos o su ciclo de teatro para títeres como ejercicios dramáticos de acentuado corte vanguardista—. Si bien es verdad que la producción dramática de Lorca se inserta en una tendencia generacional, la de poetas que escriben para el teatro, también es cierto que el poeta granadino vive el teatro desde dentro, es decir, que lo escribe desde el punto de vista del hombre de las tablas que, a fin de cuentas, fue.

Aunque impulsar el proyecto de la compañía teatral La Barraca fuese la cima de su inclinación hacia la práctica teatral, su piel de teatrero estuvo desnuda a lo largo de toda una trayectoria creadora: al lado de Manuel de Falla y Hermenegildo Lanz, Lorca se halla, desde comienzos de los veinte, ocupado en recuperar la tradición titiritera andaluza, la de los títeres de cachiporra que frecuentan sus recuerdos infantiles. Más adelante, gracias quizás a las lecciones de Cipriano Rivas Cherif, el granadino se entera de todas las tendencias renovadoras del teatro europeo de comienzos del siglo XX (el expresionismo alemán, el teatro político de Piscator, el teatro proletario ruso, etc.). Además, la estancia en América (1929-1930) le permite empaparse



de los experimentos de vanguardia de la escena neoyorquina de aquel entonces: allí estaba Martha Graham revolucionando la danza moderna, allí estaba el luminiscente circuito *off-Broadway* y sus singulares laboratorios de creación. El teatro de Lorca traduce, en cierto modo, dicha experiencia vital; es la poesía que se hace humana, pero es, en cambio, un teatro en el que el cuerpo se hace poesía: «El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo que se le vean los huesos, la sangre» (García Lorca OC II: 14).

Pero centrémonos en las tres piezas del teatro imposible, aquél donde Lorca reta a las convenciones estéticas, aunque también morales, del teatro burgués consagrado en los escenarios oficiales de la España de comienzos del siglo XX (véase Castro Filho 2009: 23). Entre las contrapropuestas de Lorca a un drama convencional que le parecía extremadamente aburrido, la *Comedia sin título* plantea, sin lugar a dudas, todas las claves que vertebran en las demás comedias irrepresentables. Un motivo metateatral sostiene la obra, que representa (o más bien simula) el ensayo de un espectáculo. El público se hace, por supuesto, partícipe de la acción. A él se dirige, al comienzo, la figura del Autor:

Venís al teatro con el afán único de divertirlos y tenéis autores a los que pagáis, y es muy justo, pero hoy el poeta os hace una encerrona porque quiere y aspira a conmover vuestros corazones enseñando las cosas que no queréis ver, gritando las simplísimas verdades que no queréis oír. (García Lorca 1987: 123)

El prólogo de la *Comedia* sintetiza todas las aspiraciones estéticas del teatro imposible de Lorca. Deconstruye modelos de identidad al apostar por una «verdad de las máscaras» (cf. Grande Rosales 2005), afirmando la ficcionalidad del espacio teatral como instrumento de liberación y autenticidad. Lo libertario de ese espacio de ensoñación que es de por sí el escenario conlleva además un replanteamiento de lo humano. Páginas después, el Autor enseña a su reparto el argumento de *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare, la obra que se ensaya:

Pues no es alegre. Todo en la obra tiende a demostrar que el amor, sea de la clase que sea, es una casualidad y no depende de nosotros en absoluto. [...] Así la reina de las hadas,



Titania, se enamora de un campesino con cabeza de asno. Es una verdad terrible... (García Lorca 1987: 129)

Aunque la *Comedia sin título* está catalogada como obra inconclusa, su estructura cohesionada se asemeja más bien a una obra de teatro breve o a lo que en los días actuales llamamos microteatro. El amor como casualidad absoluta del que nos habla la *Comedia*, representado incluso bajo una capa pansexual (véase Toro Ballesteros 2016: 64-70), también tendrá cabida en *El público*, donde asume un fuerte rol mítico y metamórfico:

FIGURA DE CASCABELES. ¿Y si yo me convirtiera en pez luna?

FIGURA DE PÁMPANOS. Yo me convertiría en cuchillo.

FIGURA DE CASCABELES. (*Dejando de danzar.*) Pero ¿por qué?, ¿por qué me atormentas? ¿Cómo no vienes conmigo, si me amas, hasta donde yo te lleve? Si yo me convirtiera en pez luna, tú te convertirías en ola de mar, o en alga, y si quieres algo muy lejano, porque no desees besarme, tú te convertirías en luna llena, ¡pero en cuchillo! Te gozas en interrumpir mi danza. Y danzando es la única manera que tengo de amarte. (García Lorca OC II: 289)

La defensa del amor, en todas sus formas, como experiencia de autenticidad y libertad encuentra en *El público* su máxima expresión, ya sea en los diversos símbolos con los que Lorca allí representa el amor homosexual o en como replantea las concepciones normativas de género. Así lo permite su argumento metateatral: *El público* pone sobre las tablas una representación de *Romeo y Julieta* (Shakespeare, otra vez), sin embargo, en lugar de una actriz, es un actor quien al fin y al cabo interpreta a la muchacha de Verona. Todo el conflicto del drama estalla justamente al enterarse el público del escándalo del travestismo:

MUCHACHO 1.º Tiene razón. El acto del sepulcro estaba prodigiosamente desarrollado. Pero yo descubrí la mentira cuando vi los pies de Julieta. Eran pequeñísimos.

DAMA 2.ª ¡Deliciosos! No querrá usted ponerles reparo.

MUCHACHO 1.º Sí, pero eran demasiado pequeños para ser pies de mujer. Eran demasiado perfectos y demasiado femeninos. Eran pies de hombre, pies inventados por un hombre.

DAMA 2.ª ¡Qué horror! (García Lorca OC II: 313)

Un MOOC sobre

Fernán Lorca



Es decir, todo el juego teatral se hace patente a partir de una dialéctica entre esencia y apariencia, haciéndonos recordar la dinámica filosófica del teatro de Luigi Pirandello y dando cabida a una profunda reflexión, de raíz barroca, sobre el *theatrum mundi*. La falsedad del espectáculo lo convierte, por contradicción, en una denuncia de la opresión del deseo en la esfera social. La reivindicación lorquiana de una existencia auténtica cobra fuerza, además, en *Así que pasen cinco años*. Fechada en 19 de agosto de 1931 (por una trágica casualidad, cinco exactos años antes del asesinato de Lorca), la obra guarda un profundo parentesco con *El público*.

El argumento resulta, otra vez, muy sencillo (como suelen ser los argumentos teatrales de Lorca, más centrados en el desarrollo filosófico del tema que en los arabescos de la acción dramática): el Joven, protagonista absoluto, espera a lo largo de cinco años por el regreso de su prometida de un viaje transatlántico que, se supone, tendría como puerto de llegada la celebración de la boda entre los dos. La fatalidad es que, a las vísperas de concluirse el viaje, la Novia se enamora de otro:

JOVEN. ¡Ahora nadie podrá separar mis brazos de tu cuello!

NOVIA. No son tus brazos, son los míos. Soy yo la que se quiere quemar en otro fuego.

JOVEN. No hay más fuego que el mío. (*La abraza.*) Porque te he esperado y ahora gano mi sueño. Y no son sueño tus trenzas porque las haré yo mismo de tu cabello, ni es sueño tu cintura donde canta la sangre mía, porque es mía esta sangre, ganada lentamente a través de una lluvia, y mío este sueño.

NOVIA. (*Deshaciéndose.*) Déjame. Todo lo podías haber dicho menos la palabra sueño. Aquí no se sueña. Yo no quiero soñar... (García Lorca OC II: 361)

A partir de ahí, lo que asistimos es a un agonizante descenso del Joven hacia la muerte, una muerte que se expresa con doble faz. Se trata, por un lado, de una muerte simbólica, una especie de muerte en vida que se patentiza justamente en su imposibilidad de vivir el presente absoluto, de despegarse de su estado de ensoñación, tal cual lo diagnostica la Novia (ella misma, en cuanto figura en plena posesión de su deseo, una especie de boceto de las futuras heroínas trágicas de Lorca). Por otro, se trata también de una muerte como desenlace trágico, consecuencia de lo imposible que le resulta al protagonista el enfrentarse a la plenitud vital. En definitiva, *Así*





que pasen cinco años da concreción teatral a un repertorio filosófico de raíz nietzscheana: «No hay que esperar nunca. Hay que vivir» (García Lorca OC II: 393), escuchamos en el acto final.

El carácter filosófico, enigmático o misterioso del teatro escrito por Lorca a comienzos de los treinta, si bien por un lado justifica su etiqueta de teatro del porvenir (una dramaturgia de vanguardia, que se proyecta hacia el futuro), para nada se traduce en una escritura hermética. Todo lo contrario, la elaboración poética de los dramas imposibles de Lorca se expresa en un equilibrio entre fondo y forma que en ocasiones los vuelven muy cercanos a la sensibilidad del espectador. *Grosso modo*, la antes mencionada deconstrucción identitaria del teatro del porvenir parece traducirse asimismo en una mutua contaminación entre las categorías tradicionales de personaje dramático y yo lírico. De ahí que, al final del acto primero de *Así que pasen*, leamos:

AMIGO 2.º (*Entre sueños.*)

Yo vuelvo por mis alas,
dejadme tornar.

Quiero morirme siendo
manantial.

Quiero morirme fuera
de la mar. (García Lorca OC II: 352)

La oscilación, muy musical, entre prosa y verso es una constante en los dramas lorquianos, pero en *Así que pasen cinco años* dicho diálogo entre lenguaje dramático y lenguaje poético llega al culmen del recurso, por parte de Lorca, a su propio manantial poético. La canción ensoñada que el Amigo 2.º entona repetidamente en el acto primero es, en realidad, el poema «El regreso», del libro *Suites*, compuesto por Lorca en la década anterior (véase García Lorca OC I: 220-221), pero que cobra un nuevo arreglo, formal y semántico, en el drama de los treinta. La repetición, en este caso, acaba por concordar con el proyecto de deconstrucción identitaria llevado a cabo por el autor en los dramas imposibles.

Las figuras difusas, espectrales u oníricas de *Así que pasen* toman distancia de la noción tradicional de personaje dramático (véase Abirached 1994), ya que, en vez de ejemplares humanos dotados de unidad o cohesión psíquica, lo que se nos presenta sobre el escenario

Un MOOC sobre

Fernando Lora



lorquiano es un desfile de máscaras y fragmentos de conciencia en permanente mutación. En definitiva, figuras que se expresan mediante expedientes líricos y simbólicos en ocasiones ajenos a la consistencia del yo proclamada por los tratados teatrales de inspiración aristotélica.

Hay que decir, sin embargo, que la repetición textual es un recurso que Lorca asimismo hereda de la tradición; lo comprobamos, desde luego, en algunos de sus autores de cabecera. Las repeticiones textuales atraviesan, de distintas maneras, el *Quijote* de Cervantes, cuyo caso más flagrante quizás sea el de las distintas alusiones que allí hace el autor a sus propias *Novelas ejemplares* (véase Cervantes *El Quijote*: 485, n. 10). Goethe, otro autor de marcada presencia en la escritura lorquiana, también recurre a repeticiones que resignifican su producción textual, como en el caso de la «Dedicatoria» [«Zueignung»] del *Fausto* (véase Goethe *Fausto*, vv. 9-16). Del mismo modo que hace Lorca con la canción de las *Suites*, el poema de Goethe existe previamente a su incorporación al tejido literario de *Fausto*, al que se añadirá en posteriores reescrituras del drama.

No es casualidad que los antecedentes que sirven de base al proceder literario de Lorca fuesen autores extremadamente comprometidos con la renovación del canon literario. Al fin y al cabo, el teatro del porvenir de Lorca, al replantear el concepto de personaje, acaba por replantear también el concepto de autor/autoridad textual, adentrándose en discusiones literarias —sobre la crisis o muerte del autor— que llevarían a cabo pensadores como Bajtín, Barthes y Foucault (véase Araújo & Delgado 2010). Esa estética del teatro imposible de Lorca —marcada por la radicalidad discursiva, la lucha con el duende, el reto a los límites entre lo lírico y lo dramático, la deconstrucción del yo y de la autoridad textual— ha plantado las semillas que más adelante brotan en producciones dramatúrgicas como las de Fernando Arrabal, Antonio Gala, José Sanchis Sinisterra, Reinaldo Arenas, Laila Ripoll o María Velasco, por atenernos al terreno de la escritura teatral en lengua castellana.

BIBLIOGRAFÍA



UNIVERSIDAD
DE GRANADA

 **abiertaugr**
la formación abierta de la UGR





Abirached, R. *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Trad. Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 1994.

Araújo, N. & Delgado, T. (eds.). *Textos de teorías y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Barcelona: Anthropos, 2010.

Castro Filho, C. *O trágico no teatro de Federico García Lorca*. Porto Alegre: Zouk, 2009.

Cervantes, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. Madrid: RAE/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

García Lorca, F. *Obras completas II*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1997.

_____. *Obras completas I*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.

_____. *Obras completas III*. Edición de Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1996.

_____. *Teatro inconcluso*. Edición de Marie Laffranque. Granada: EUG, 1987.

Goethe, J. W. *Fausto*. Trad. José Roviralta Borrell; prólogo de Francisco Ayala. Madrid: Alianza, 2014 (2.^a ed.).

Grande Rosales, M.^a A. «El público: la verdad de las máscaras», en: A. Chicharro Chamorro & A. Sánchez Trigueros (eds.). *La verdad de las máscaras: teatro y vanguardia en Federico García Lorca* (117-152). Granada: Alhulia, 2005.

Toro Ballesteros, S. «Todas las formas de amor: el pansexualismo en la obra de Federico García Lorca», *Colóquio | Letras*, núm. 192, 2016 (64-70).