ANTONIO LOPEZ HERRERA

EL TEATRO DE LA GENERACION POETICA DE 1927

Temas, formas y símbolos

TESIS DE DOCTORADO - MURCIA 1978

NIVERSIDAD DE MURCIA
Archivo
Espinardo

TM

3493

FACULTAD DE LETRAS
BIBLIOTECA
MURCIA
T. D
F.
13

UNIVERSIDAD DE MURCIA FACULTAD DE FI

Reunido en el día de la fecha el TRIBUNAL CALIFI constituido por D. Jesús García López Como Presidente, D. Luciano Baquero Goyanes D. Antonio Roldán Pérez D.ª Francisca Moya del Baño como Vocales, y D. Victoriano Polo García como Secretario, acuerdan conceder, por unanimidad la calificación de Sobresaliente Cum Laude a la Tesis Doctoral de D. Antonio López Herrera

Murcia 30 de junio de 1.978

Francisca Moya

V. Polo

UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS

EL TEATRO DE LA GENERACION POETICA DE 1927

Temas, formas y símbolos

V.º B.º

Presentada por

ANTONIO LOPEZ HERRERA

bajo la dirección del

Dr. D. MARIANO BAQUERO GOYANES

Univ.Murcia

1782777

Nº tit 46680

TESIS DE DOCTORADO - MURCIA 1978

I N D I C E

1. INDICE..... 4

2. PROLOGO..... 14

3. SITUACION DEL TEATRO MODERNO ESPAÑOL, HASTA LA APARICION DE LA GENERACION DE 1.927..... 20

31. Origen..... 21

311. Benavente, un teatro concluso en el tiempo..... 22

312. Escuela benaventina: Linares Rivas, Martínez Sierra y Felipe Sassone..... 27

32. Estética de éste teatro..... 29

321. Lo "modernista", la "invasión pirandelliana", el "teatro de evasión" y la "literatura de vanguardia"..... 29

33. El teatro de manifestación popular..... 32

331. El costumbrismo de los Quintero..... 33

332. Arniches, continuador del"género chico"..... 34

333. Joaquín Dicenta y "lo social"..... 36

34. El teatro poético..... 38

341. Los dramas poético-rústicos de Marquina..... 39

342. Villaespesa, fusión de lirismo y dramatismo... 40

35. El teatro de los innovadores..... 41

351. La desnudez unamuniana..... 42

352. Azorín, una experiencia dramática..... 45

353. Los aguafuertes esperpénticos y "el ciclo mítico" de Valle-Inclán..... 48

4. UN TEATRO DE POETAS..... 54

41. Lirismo dramático lorquiano..... 57

42. Alberti y el mito poético..... 69

43. La fantasía simbólica de Salinas..... 75

44. Dámaso Alonso..... 81

45. Hernández, simbolismo-vida..... 82

5. POPULARISMO EN EL 27..... 86

51. Romances..... 89

511. Lorquianos..... 89

512. Albertiñas..... 92

513. Hernandiñas..... 96

52. Estampas, cuadros y escenas..... 100

521. Lope y García Lorca 100

522. Lope y Hernández..... 102

53. Canciones 105

531. García Lorca 105

5311. Folklorismo 109

5312. Lirismo popular 114

5313. Nanas 116

532. Rafael Alberti 118

5321. Colorismo 118

5322. Anticlericalismo..... 123

5323. Unas variantes de gaditanas..... 125

5324. Seguidillas populacheras y otras "más suaves". 126

5325. Coplas manriqueñas 130

533. Miguel Hernández 133

5331. Cierre lírico 133

5332. Costumbrismo de la Vega Baja 136

5333. Estribillo cambiante 138

6. LA TRAGEDIA 141

61. Acción dramática 145

611. Vocación dramática lorquiana..... 145

612. Lorca y la actualización de la tragedia clásica.... 147

613. Tensión dramática en "Bodas de sangre"..... 150

614. Tensión dramática en "Yerma"..... 157

615. Tensión dramática en "La casa de Bernarda . Alba"..... 164

616. El esperpento y Alberti: "El adefesio"..... 169

617. Dramatismo de base en "Noche de guerra en el Museo del Prado"..... 176

618. Un bello mito dramático: "El trébol florido"..... 178

619. La esterilidad y el hijo, "símbolo-mito", de "La Gallarda"..... 186

610. Lo social en Hernández: "Los hijos de la piedra"..... 197

62. Temas y símbolos 204

621. Federico García Lorca 206

6211. Muerte 206

6212. Luna 209

6213. Destino 219

6214. Lo femenino 224

6215. Tierra 230

6216. Maternidad 232

6217. Sexo 239

6218. Amor 240

6219. Honra 247

622. Rafael Alberti 254

6221. Muerte 254

6222. Maternidad 259

6223. Amor 261

6224. Sexo 261

6225. Tierra-Mar 264

623. Miguel Hernández 267

6231. Muerte 267

6232. Amor 270

7. "EL AUTO" EN EL 27 274

71. "El hombre deshabitado", de Alberti 277

72. "Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras", de Hernández 295

73. "Aquel día en Jerusalén", de Dámaso Alonso... 304

8. LA SUPERREALIDAD EN LOS DRAMATURGOS DEL 27 310

81. El "más allá" en el teatro de Salinas 314

811. Más allá..... 318

812. El amor 322

813. Los pronombres 326

814. Los nombres 329

815. Los números 330

816. La luna 334

817. El destino 337

818. La felicidad 339

819. Las palabras 342

810. La madre 343

82. Alberti y el surrealismo 345

821. La superrealidad de "El hombre deshabitado". 346

83. El teatro surrealista de García Lorca 352

831. Una superreal leyenda del tiempo: "Así que pasen cinco años"..... 353

832. Sueño y tiempo 359

833. Muerte surreal 365

834. Antecedentes del surrealismo teatral lorquiano: "Teatro breve"..... 368

835. "El público", drama agónico..... 370

84. El cine de Federico García Lorca 384

841. Plasticidad superreal de "Trip to the Moon"... 385

842. Versión castellana de "Un viaje a la luna".... 390

9. APENDICE BIO-BIBLIOGRAFICO..... 398

91. Rafael Alberti 399

911. Biografía 400

912. Obra teatral 402

913. Bibliografía crítica seleccionada 404

92. Dámaso Alonso 406

921. Biografía 407

922. Obra teatral 408

93. Federico García Lorca 409

931. Biografía 410

932. Obra teatral 412

933. Bibliografía crítica seleccionada 414

94. Miguel Hernández 429

941. Biografía 430

942. Obra teatral 432

943. Bibliografía crítica seleccionada 433

95. Pedro Salinas 436

951. Biografía 437

952. Obra teatral..... 438

953. Bibliografía crítica seleccionada 439

96. Generación del 27..... 442

961. Bibliografía crítica seleccionada 443

10. CONCLUSION 446

11. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA 453

P R O L O G O

La "Generación del 27" ha sido siempre un tema muy querido para mí. La lectura de estos autores ha llenado muchas horas de solaz, a lo largo de diversos años de mi vida. Pero -y quizás como consecuencia de estas repetidas lecturas, así como de obras críticas especializadas en el tema- he notado siempre la falta de "algo" que me permitiera un mejor conocimiento -tal vez sería más exacto decir más completo conocimiento- de estos autores, de su vida y, sobre todo, de su obra -amplia y matizada en diversos géneros literarios-.

Aquí es donde hallaba la falta de ese "algo" a que antes aludía, en los géneros literarios. Pues, tradicionalmente, esta generación se ha venido analizando bajo un prisma excesivamente polarizado, una perspectiva demasiado estrecha, cual es la estrictamente poética. Y no es ella la impresión que yo tengo, cuando me dispongo a realizar el presente estudio. Más bien, pienso que esta generación es tal por algo más que ser poetas -y espléndidos poetas, hay

que subrayarlo-, ya que su obra trasciende al campo de la narrativa, el ensayo o la dramática. Por ello, a este último aspecto dedicaré el esfuerzo de las siguientes páginas, y titularé el estudio "El teatro de la generación poética de 1.927. Temas, formas y símbolos".

En un primer punto, analizaré el teatro moderno español hasta el momento en que surge este grupo de escritores, pero no de manera sistemática o rigorista. Antes bien -y muy a vuela pluma- iré marcando aquellos aspectos, tendencias, temas e ideologías, que luego -en mayor o menor grado- tendrán un reflejo, continuación o rechazo en los escritores que nos ocupen, para encontrar así las razones del nacimiento del teatro de unos poetas.

Después, los temas, las estructuras y los motivos simbólicos que esta dramaturgia vaya presentando, serán más pormenorizadamente analizados. Encontraremos así los posibles antecedentes, que nos llevarán hasta nuestro teatro clásico y -en algún momento más atrás en el tiempo-, de las formas romanceadas populares, de las estampas lopescas, del folklorismo y lirismo, de las coplas manriqueñas, del costumbrismo o de la tensión en el manejo de la acción dramática,...

Igualmente, toda una mítica simbología aparecerá en los diálogos de las diferentes piezas teatrales. Y la muerte, la luna y el destino, se entrecruzarán con el amor, el sexo y la maternidad, en el ambiente repleto de plasticidad propio de un escenario.

No estará ausente de este trabajo el mundo religioso en que se desenvuelve la vida de la sociedad española. Religiosidad que se pro

yecta en las obras literarias, y que unas veces nos parecerá farisáica mientras que, en otros momentos, tendrá la hondura teológica del auto.

Pero no hemos de pensar que estos autores son sólo trasunto de formas dramáticas anacrónicas, nada más lejos de la realidad. Son dramaturgos de su época, y las modas, corrientes y tendencias propias del momento, tendrán fiel reflejo en sus obras. No será entonces extraño que la vanguardia imperante por aquellas calendas se proyecte sobre ellos, y que el mundo surrealista, preconizado por André Breton en su manifiesto del año 1.924, sea el germen del mundo superreal existente en los dramaturgos del 27.

Tal vez haya quien piense que se ha escrito bastante sobre el teatro de estos autores. No estoy de acuerdo con quien así estime, pues, salvo el caso de Federico García Lorca -de quien existen varios e interesantes libros y múltiples artículos, si bien la mayor parte de ellos señalan aspectos parciales y no son estudios totalizadores de su producción dramática-, la crítica ha dejado en cierto olvido el análisis de este teatro, concretamente de alguno de estos dramaturgos:

Así es escasa la bibliografía existente sobre el teatro de Pedro Salinas; los pocos estudios aparecidos señalan algunos aspectos, pero -repito- sin visión totalizadora. Caso parecido es el de Miguel - Hernández, quien entiendo es dara proyección de la dramaturgia de esta generación. O nula la aportación crítica existente sobre la única pieza dramática de nuestro Dámaso Alonso - un Auto de Pasión de 1.945-. Y, finalmente, la poca importancia que pienso se le ha

dado a la producción dramática de Rafael Alberti, de quien -en las páginas que seguirán- señalaré veintitrés obras.

Más, lo que sí es totalmente cierto es que estas dramaturgias aisladas no deben ser así consideradas, sino como un todo unitario que se influencia entre sí -y recibe similares influjos -, marcándose, nétamente por cierto, cada una de las personalidades dramáticas que la integran.

No pretendo, pues, en el presente trabajo, realizar el estudio de un autor tras otro, o de una, y otra, y otra pieza. Pretendo realizar un análisis globalizador, coordinado y comparativo de toda una dramaturgia. Por ello, a lo largo de las diversas páginas se irán entrecruzando los diferentes autores y las diversas obras, que así no aparecerán con ubicación concreta y única determinada, sino, antes bien, diluidos entre los diversos capítulos y bajo el enfoque de la perspectiva -tema, motivo, forma, matiz, aspecto,.....- que en ese momento interese.

Finalmente, me permitiré escaparme "relativamente" del tema, presentando una interesante incursión en el plástico mundo del cine -por otra parte muy próximo al teatral- con el guión cinematográfico de García Lorca "Trip to the Moon".

SITUACION DEL TEATRO MODERNO ESPAÑOL, HASTA LA APARICION DE LA GENERACION DE 1.927

SITUACION DEL TEATRO MODERNO ESPAÑOL, HASTA LA APARICION DE LA GENERACION DE 1.927

Origen

La aparición del teatro español de tema y fisonomía modernos ronda los linderos que separan los siglos XIX y XX. Si aún quisiéramos precisar más la fecha - en ella están de acuerdo casi todos - los críticos-, habríamos de citar la noche del 6 de Octubre de 1.894, momento del estreno de la primera obra de nuestro Jacinto Benaven te.

Y es ésta la fecha y éste el autor, porque evidentemente supu so la obra benaventina un cambio total en nuestro modo de pensar y expresarse en la escena. A partir de este momento, una nueva vena de inspiración y un modo nuevo aparecen en nuestra dramaturgia.

El recorrido será largo y estará erizado de dificultades, que obligarán a nuestros dramaturgos a una constante superación temáti ca y estilística. Junto a ello, influirá poderosamente el estado de -- inestabilidad de la sociedad española en los primeros años de la última centuria. Irán así apareciendo autores que, en cierta medida, - estarán en contínua oposición, si bien todos y cada uno de ellos poseen una misma base evolutiva, que engarzará las producciones de estas personalidades "individuales". Más todo confluirá en un grupo que se enseñoreará de la actualidad literaria nacional, la "genera-- ción de 1.927".

No es éste el momento -ya lo trataremos más adelante, al analizar las características de esta generación- de detenernos en un estudio minucioso del grupo. Sólo pretendemos aquí exponer una panorámica del teatro moderno español en sus, aproximadamente, treinta primeros años de existencia. En ésta señalaremos aquellas características más significativas y que serán el asidero y punto de partida para catapultar un teatro pleno de belleza y fuerza, con hondas raíces en la más bella expresión poética, y que, aún hoy, aparece ante la crítica como casi desconocido.

Pero volvamos al principio de este tipo de teatro y sigamos el camino que recorrió, paso a paso. Cada uno constituirá un escalón que marcará la gradación ascendente de nuestra dramaturgia moderna, para alcanzar su clímax en la belleza dramática de la generación de 1.927.

Ya dijimos que comenzaba este teatro con el estreno, en 1.894, de "El nido ajeno" de BENAVENTE. Pertenece la mayor parte de su producción al costumbrismo, aunque su talento y agudeza le permitan entronques con otros aspectos de nuestra literatura contemporánea.

En conjunto, lo central de la producción benaventina -señala- Valbuena Prat- "coincidía con la cronología de los escritores del 98, pero apenas hay en ella rasgos comunes a los críticos del problema nacional. Cuando aparece alguna vez un claro problema de época, como en "La ciudad alegre y confiada", se refiere -algo tardíamente- a otros aspectos distintos de la catástrofe nacional -los que presentaba el panorama de la guerra europea-" (1).

---

(1) VALBUENA PRAT, A., "Historia de la literatura española". Ed. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1.964, t. III, p. 412.

En otro orden de cosas nos presentará el autor profundas coincidencias con los temas de aldea, pero, si los analizamos con detenimiento, observaremos que son sólo derivaciones del costumbrismo del siglo XIX, o si se quiere, y esto en un aspecto muy relativo, coincidencias con el mundo de Baroja o Azorín.

Ofreció Benavente a su público, al que tuvo que ir formando a la vez que este condicionaba su propia dramaturgia, durante, aproximadamente, tres decenios, "un teatro mínimamente conflictivo y escasamente problemático, en el que lo esencial era la puesta en escena de unos modos defectuosos de la convivencia, mediante una forma teatral en la que lo decisivo no era la construcción de una acción dramática, sino la mostración de la realidad social e interindividual, raras veces en profundidad, de unos personajes a través del diálogo" (2). Es, pues, la expresión de un "decir" y no un "hacer", de unas conversaciones y no unas situaciones.

Los personajes benaventinos se nos presentarán en escena siempre en un amable coloquio. Se pasan el tiempo hablando, sin otra aparente finalidad que la de satisfacer una norma social, satisfacer esa necesidad de las personas civilizadas cuando están juntas. Y esto era ya algo nuevo en el escenario, que supone la ruptura definitiva con la herencia romántica, representada entonces por Echegaray y sus discípulos, y más o menos visible por Dicenta.

No creo que Benavente lo que pretendiese con este cambio fuese lo que tradicionalmente viene repitiéndose: reformar la sociedad española por medio del teatro. Pienso que, como antes nos indicaba Valbuena, cuando el estreno de "La ciudad alegre y confiada", su crítica

---

(2) RUIZ RAMON, F.,"Historia del teatro español. Siglo XX". Alianza Editorial, Madrid, 1.971, p. 18.

iba dirigida a la vida política, no en momento alguno al contenido moral de la sociedad. El ánimo crítico de Benavente -quizás uno de los pocos puntos de contacto con el 98- gustaba de poner en la picota - los defectos públicos y privados. Pero era más un modo de distrac-- ción, incluso para esa sociedad criticada por el autor, que una norma de moral didáctica (3).

Aunque este modo de decir del teatro de nuestro autor surja, - en parte, como reacción al teatro anterior a él, no por ello se ve totalmente libre nuestro dramaturgo de los modos de hacer de sus predecesores. Recuérdese que, en los grandes dramas de don Jacinto, se recurre a "trucos" de desenlace: "La Malquerida" y, mucho más acusado, en "La Infanzona".

Anda, pues, el autor un poco a caballo entre lo viejo y lo nuevo, entre el antiguo modo de "hacer" y el nuevo de "decir". Es así como, debido a esta ambigüedad que aparece en su producción, presentará un entronque con diversos movimientos - realismo, neoprimitivismo o modernismo-, si bien se señalará con nitidez su marcadísima personalidad literaria.

---

(3). Puede ampliarse esta idea en mi artículo "La sátira, denominador común del teatro benaventino". Anales de la Universidad. - Filosofía y Letras. Murcia, curso 1970-71, vol. XXIX, núm. - 1-2. Expongo aquí diversos argumentos que apoyan este aserto, así como los matices que esta crítica de nuestro Premio Nobel adopta a lo largo de su obra. Si se precisa aún más una visión más completa de la idea, acúdase a mi Tesis de Licenciatura - "Benavente y su teatro satírico". Universidad. Dpto. Literatura Española. Murcia, 1.970.

"Todos los llamados defectos del teatro benaventino -diálogo sin dialéctica, escamoteo de las situaciones propiamente dramáticas, narrativismo, ausencia de tensión dramática, retoricismo, esquematismo psicológico-, así como las llamadas virtudes -calidad literaria del diálogo, finura, elegancia, exactitud de los ambientes, mordacidad crítica, naturalidad..., etc., y, sobre todo, el perfecto y complejo ritmo interior teatral del diálogo- dan a la pieza teatral un estilo dramático peculiar e inconfundible, que no varía, sustantivamente, a lo largo de la -fecunda e ininterrumpida producción de Benavente" (4). Para el lector profundo, el Benavente de "Gente conocida" (1896) o "La comida de las fieras" (1898) no difiere apenas del Benavente de "Campo de armiño" (1916) o de "Y amargaba" (1941), a pesar de que entre estos diferentes momentos hayan ocurrido muchas cosas en la sociedad española: la sacudida de dos guerras europeas y una guerra civil.

?Y por qué ocurre esto? ? Por qué Benavente se nos aparece como uno con el paso de las situaciones sociales? Se debe ello a que, en este autor, los principios dramáticos y la técnica teatral se han mantenido invariables. Es porque su intención creadora y su fecundidad como dramatugo han seguido siempre, desde la primera hasta la última obra, fieles a un mismo principio invariable: reflejar lo -"actual".

Aparentemente, puede parecer esto una contradicción, ya que lo actual es lo más variable y efímero que existe, pues es el tiempo en su contínuo devenir. Pero, ahí, en ese reflejo del tiempo cambiante, de lo actual en perpetuo movimiento, se halla la razón de estar siempre al día, de reflejar siempre la actualidad: la de 1898 ("La comida de las fieras"), la de 1.901 ("Lo cursi"); la de 1905 ("Los malhecho

---

(4) RUIZ RAMON, F., obra citada, p. 19.

res del bien"), la de 1.916 ("Campo de armiño"), la de 1928 ("Pepa Doncel"). o la de 1.950 ("Tú, una vez y el diablo, diez").

Es, por todo ello, Benavente, y considerado en conjunto, un autor histórico, quizás habría de decir mejor concluso en el tiempo, Concluso, aunque su forma se siga cultivando en la actualidad, para bien o para mal. Representa un tipo de teatro acabado en cuanto a su forma, lo que significa que otras corrientes y orientaciones han - venido a sustituirle, y, por ello, convendría señalar cuáles son éstos límites de su obra. No me refiero a límites en el tiempo, sino a los linderos que enmarcan su producción en la geografía del mundo. Benítez Claros los señala perfectamente en su "Visión de la Literatura Española": "Benavente limita en sus costados con el hombre y aún con planos distintos de la personalidad humana, hecho decisivo que sitúa de modo preciso a este teatro en su época. Aquí no se trata de trazar un cuadro histórico, en más o menos versos, o de aclarar si en Flandes se ha puesto el sol o no, o de contar las aventuras de Aben Humeya y sus amigos. No se trata tampoco de levantar un monumento ideológico, de tremenda fuerza pasional, a un conflicto, como don José de Echegaray, monstruo de Europa y premio Nobel, aupaba en cada estreno a fuer de brazos, ofreciendo sus estridentes petardos. Es algo más sencillo y difícil a la vez. Es cazar una pieza viva de ese largo y abundante animal que es el hombre, en el coto de la creación, y contarnos como es, qué maquinaria lo mueve, cómo se comporta en manada, cómo trabajan sus defensas crueles, cómo nace o cómo sueña, cómo se reproduce o muere. Esto - es lo que Benavente ha hecho en una época en que el teatro europeo organizaba una verdadera batida, un ojeo fabuloso del hombre, la mejor temporada de caza del siglo XX - aparte del otro festejo cruento-

en todas sus dulces tierras, desde las de Ibsen a las de Pirandello, desde las de Chejov a estas de España, desde las de Bernard Shaw a las de Giraudoux, desde Oscar Wilde hasta D'Annunzio" (5).

Estos límites, que señala Benítez Claros, y en los que se mueve Benavente, constituirán la dimensión metafísica que valorará el nuevo teatro. Serán los comicios de los que arrancará el teatro posterior, para escudriñar hasta las heces cual es el valor del hombre en el universo -me refiero al valor absoluto; no al relativo de cómo se pasea, miente o ama-. Se tratará, en suma, de saber si el hombre es trascendente o no, si es una mera sombre de pie, esperando reintegrarse a la tierra, o una inserción sobrenatural en espera de su destino permanente.

A la mayor parte de esta problemática dará solución el teatro moderno, aunque aun deje sin contestar otros muchos puntos. Todo el juego, toda la patética e inquietante desesperación de nuestro teatro estriba en esa pregunta, en ese ser o no ser, más inquietante y doloroso que el de Hamlet, al que cada autor contestará de una manera.

En esta línea andarán los seguidores de Benavente, sin aportar casi nada nuevo en este modo de enfocar la problemática humana. No quiere esto decir que sean autores sin una personalidad definida, sino más bien, que ideológica y temáticamente suponen la proyección en forma de escuela del gran autor madrileño. Aquí encontraremos a LINARES RIVAS, MARTINEZ SIERRA y FELIPE SASSONE, incluibles dentro de la denominada "alta comedia".

---

(5). BENITEZ CLAROS, R., "Visión de la Literatura Española" Ed. Rialp, S.A., Madrid, 1.963, p. 266.

Los personajes, tanto del primero como de estos autores, parecen moverse siempre por impulsos pasionales, de tal manera que su comportamiento racional queda supeditado, en todo caso, a esas directrices del sentimiento. Todo es posible en estas almas abandonadas a su entera libertad natural, de forma que "la vida" las domina según frase usual de muchos protagonistas. Nos encontramos ante una galería de seres débiles, en correspondencia con el tono blando, general, de este teatro. "La flaqueza es un ingrediente básico de estos héroes indecisos; pero entendamos que no la flaqueza cristiana,/ sino la natural, como condición insuperable" (6).

Se comprende que un teatro de este tipo se halle ya hoy superado, pero no hay que olvidar, finalmente, que muchos de los aspectos innovadores de éste han servido de punto de partida para la fecundidad de otros dramaturgos posteriores. Dos aspectos -neopopularismo y farsa-, que ya se encuentran en este teatro, van a llevarnos decididamente al campo del realismo contemporáneo. "Ambas: neopopularismo y farsa, engarzados lo bastante en la realidad empírica, la transfiguran de un modo u otro, por inyección poética o escéptica, pero siempre intelectualmente o, con más exactitud, convencionalmente. Se hallan, así, entre aquel campo y el de la literatura neoconvencional; la farsa, como un perpetuo intermedio, antiguo como el mundo -desde que el hombre adquirió conciencia de su impostura- y sólo recientemente derivado, con todas las vanguardias, a sus últimas conquistas; el neopopularismo, como la primera efectiva recreación de las cristalizaciones populares" (7).

---

(6) BENITEZ CLAROS, R., obra citada, p. 271.
(7) GUERRERO ZAMORA, J., "Historia del teatro contemporáneo" Ed. Juan Flors, Barcelona, 1.962, t. III, prólogo p. XXI.

Estética de éste teatro.

Por otra parte, el teatro español moderno iba en contínua evolución a la par que configuraba su propia estética, en la que tenía parte importante la influencia extranjera.

Los dramaturgos contemporáneos a la generación del 98, escribieron, más que de unos principios teóricos, de unas costumbres. Si prestamos atención a aquellos autores cuya preocupación estética es indudable, no veremos apenas puntos de contacto entre ellos. Quizás la coincidencia más importante sea la de que sus respectivas estéticas se originan fuera de la tradición española. En el comienzo de este teatro, los estudios estéticos españoles se reducían casi exclusivamente a la "Historia de las ideas estéticas", que antes que un libro teórico es uno histórico-crítico. Por otra parte, la ciencia estética suele consistir casi exclusivamente en reflexiones sobre el hecho artístico, pero nunca en un programa concreto capaz de provocar un movimiento o sostener la actividad de un equipo o de una generación. Conviene señalar, a este respecto, que cualquier "manifiesto" es más eficaz que el más riguroso sistema.

Sin embargo, y partiendo de intuiciones personales y modelos varios, Valle-Inclán escribe un manojo de obras, las que corresponden a su primera época, que nos muestran una estética muy en consonancia con la poética en vigor: "Voces de gesta", las comedietas, la trilogía de los Montenegro si la consideramos como teatro, entran de lleno en el concepto "modernista" por mucho que restrinjamos su alcance. "Ahora bien: el teatro de Valle-Inclán, como el de Unamuno,

si alguna vez fue representado, no gustó. "Voces de gesta" supone, sin embargo, un esfuerzo estético muy superior al de Benavente, tanto en la concepción de los personajes como en la realidad de los medios expresivos: si queremos hallar en Europa algo semejante habremos de descender al teatro en verso de Elliot y al posterior de Christopher Fry" (8).

Por todo ello, para encontrar las diferencias específicas del teatro español de tono moderno, hay que buscarlas en la materia dramática y en las condiciones morales o filosóficas que presiden su elección, y no en un sistema de principios teóricos. Nuestros autores dramáticos son, antes que estetas, intuitivos y experimentadores, y sus obras llevan el marchamo de la experiencia surgida por el continuo contraste con el mundo que les rodea.

Hacia el año 1.923 ocurrió la llamada "invasión pirandelliana", que parecía traer formas nuevas a la dramaturgia. Más la novedad formal de este teatro estribaba en una concepción del hombre y de la vida que se expresaban teatralmente, no en un capricho estético o un prurito técnico. Sin embargo, en España, se tomaron de Pirandello los recursos formales y no sus fundamentos. No ha de extrañar, por tanto, que apenas tuviese éxito un teatro así configurado, pues el espectador español de entonces rechazaba esa concepción del hombre y de la vida. Fueron necesarios treinta años para que los "Seis personajes en busca de autor" encontrasen audiencia entusiasta en nuestro público.

---

(8) TORRENTE BALLESTER, G., "Teatro español contemporáneo". Ed. Guadarrama, Madrid, 1.968, p. 66.

Algo parecido ocurrió con el que, posteriormente, se llamó "teatro de evasión", que tampoco trajo a la escena una estética -- nueva, sino, más bien, una concepción nueva de la felicidad. "Quizá, más que una concepción, una receta, que Alejandro Casona, con técnica pedagógica, alcanzó a formular de modo accesible: puesto que la realidad, por definición, se opone a la felicidad individual, brindemos al hombre el recurso de la fantasía, y por si su capacidad imaginativa es débil, orientemos la filantropía práctica, no hacia la creación de grandes hospitales para los enfermos patológicos, sino de grandes mascaradas para los enfermos del espíritu" (9).

Una estética, no más sencilla pero sí que llegó a ser más claramente comprendida, fue la que sirvió de base a la "literatura de - vanguardia": "Los movimientos estéticos de la postguerra europea repercuten en España con un año de distancia, y al manifiesto "dadá" corresponde entre nosotros la poesía "ultra". Eugenio D'ors y Ortega y Gasset trataban problemas artísticos con inteligencia, profundidad y originalidad. Se había traducido algún que otro tratado, como el de Groce,... Los ensayos teatrales de estos años, ensayos en su mayor parte estériles y sin otro interés que el histórico, fueron de naturaleza estética tan exclusiva como chocante, y no ofrecían al posible espectador medio nada en que pudiera apoyarse su interés, y en que su sensibilidad excitada a contrapelo pudiera descansar. Su utilidad - se advirtió en seguida, al aparecer el teatro de García Lorca, cuyos valores humanos y poéticos se expresan con arreglo a principios estéticos rigurosos" (10).

---

(9) TORRENTE BALLESTER, G., obra citada, p. 68.

(10) TORRENTE BALLESTER, G., obra citada, p. 68.

En efecto, los dramas de García Lorca poseen una técnica nueva, que va consolidándose desde las primeras obras hasta sus piezas maduras. Constituye esta estética lorquiana una mezcla feliz del modo tradicional español de entender el drama y el modo moderno francés de entender la poesía lírica.

El teatro de manifestación popular.

En las manifestaciones eminentemente populares es, sin lugar a dudas, donde puede establecerse una continuidad ininterrumpida de la tradición dramática española. En los demás tipos de manifestaciones ha ocurrido, en una u otra época, algún corte en el fluir de la vena teatral; pero no en la popular, donde se ha mantenido como un todo evolutivo desde el entremés del siglo XVI hasta el sainete contemporáneo.

Son varios los caracteres que presenta este tipo de teatro popular: De un lado, una marcada tendencia hacia consolidarse en piezas breves con intención cómica. De otro, la creación de personajes típicos, que se expresan en un lenguaje realista y vivo. Finalmente, y ello da unidad a los aspectos anteriores, la materia dramática se toma de la vida real y responde a la época en que el autor vive.

No es de extrañar, por tanto, que un teatro de este tipo buscase también la colaboración de la música, pero música en su sentido de folklore tradicional. La canción se introdujo en la acción dramática y poco a poco se fueron uniendo más estrechamente. Junto a la ópera -de corte italiano y aristocrático- y la zarzuela -también -italianizante-, destaca el sainete lírico, que viene a constituir la base del llamado "género chico": "Las falanges del casticismo oponen el sainete, con música o sin ella, a la invasión extranjerizante. El sainete es nacional y es moral; proporciona una sana diversión y, ade

más, exalta las indestructibles virtudes populares. En la afición al sainete coinciden la aristocracia, la burgursía y el pueblo" (11).

Ahora bien, los géneros literarios, como cualquier otro tipo de arte, viven en estrecha dependencia del talento individual. Por ello habrá que hablar de éste teatro referido a personas concretas de la dramaturgía española:

Los hermanos ALVAREZ QUINTERO -Serafín y Joaquín- presentan un teatro de marcado corte costumbrista. "Su teatro es unas veces pura presentación de ambiente costumbrista, en cuadro rápido, gracioso, salpicado muchas veces de toques sentimentales; y otras consiste en una forma, que en los mejores casos, procede por el desarrollo de un sainete hasta alcanzar las proporciones de veradera y extensa comedia en los tres actos consabidos, y sin más cambios y mutaciones que las que pueden corresponder a las mismas diversas jornadas" (12). Es éste un teatro de gracejo localista en donde se aunan diversas matizaciones del sentir del pueblo. Un teatro en donde el sentimiento líirico se condensa en breves tiradas de versos y permite que surja la copla y copla andaluza. En su teatro -como indica Diez -Canedo en el estreno de "Cancionera" en el Teatro Lara de Madrid, por la Compañía de Lola Membrives- "no es nuevo el propósito de exprimir la sustancia que condensa un cantar del pueblo, desarrollando la historia trágica de que ha nacido, o el enlazar varios cantares como episodios de una misma historia. Los que lo intentaron no han sabido superar, con su inventiva, el acierto del poeta popular. La gema vale más que el engarce. El intento afortunadísimo de los señores Alvarez Quintero es algo distinto. Su diálogo, en verso, adopta -

---

(11) TORRENTE BALLESTER, G., obra citada, p. 70.

(12) VALBUENA PRAT, A., obra citada, p. 424.

las formas populares, y aún arrastra coplas enteras y, más frecuentemente, fragmentos de coplas genuinas del pueblo. Y el súbito aroma de esos cantares lo perfuma todo. El engaste se ha hecho con tal tino, que lo verdaderamente popular parece nacido de manera espontánea en el coloquio dramático". (13).

Lo más destacable de los Quintero es, quizás, su gracia andaluza, unida a la habilidad en el manejo del diálogo, como indica Valbuena "pintoresco regional". Pero es un teatro lleno de endebles caidas en lo vulgar y derivaciones hacia situaciones cursis y de torpeza escénica.

No obstante, "la definición que los Quintero dan del sainete, reducido a un cuadro brillante, alegre y claro de la vida con ligeras gotas de humor y alguna que otra lagrimilla, ampliada a toda su producción, ha hecho que fuese calificado por algunos como "teatro de bondad"" (14).

Cierto, que esa visión optimista de la vida es lo que le da tono a la producción de estos autores, como también lo es que, si en alguna ocasión el cuadro se ensombrece -recuérdese "Malvaloca" o "Los Galeotes"-, aparece el amor restableciendo el equilibrio para que vuelva a brotar la sonrisa.

Continuador ilicísimo del "género chico" encontramos en - CARLOS ARNICHES BARRERA, que se adentró en el alma

---

(13). DIEZ-CANEDO, E., "Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1.914 a 1936". Estreno de "Cancionera" de los hermanos Alvarez Quintero. Teatro Lara. Compañía de Loca Bembrives. (El Sol, 5-XI-24) Ed. Joaquin Mortiz, S.A. México, 1.968, t.I, pp. 238-39.

(14). DIEZ-ECHARRI Y ROCA FRANQUESA, "Historia de la Literatura Española e Hispanoamericana" Ed.Aguilar, S.A. Madrid, 1.968, p. 1.472.

madrileña y llegó a interpretar como nadie su psicología. Psicología que tenía mucho que ver con la del pueblo en que había bebido el modo de pensar, sentir y hablar. Y todo ello, engendraría los "tres caracteres relevantes del lenguaje arnichesco, que también lo son del madrileño real, y que se reflejan vivamente en el vocabulario: la expresividad en sus dos vertientes, la del realce y la de la afectividad; la comicidad y, en general, la actitud lúdica ante el lenguaje; y, por último, la polarización de la riqueza léxica en torno a unos centros de interés, reflejo de una faceta de la mentalidad popular" (15).

El análisis de su obra nos daría una doble serie de valores, positivos y negativos. A los primeros correspondería un fondo de humanidad, que late en toda su producción, junto a la admirable fusión de lo trágico y lo cómico, del humor suave y del psimismo. Ello coloca alguna de sus comedias en la misma línea de simpatía y calor en que se hallan algunas películas de Charlot -recuérdese "La quimera del oro"-. Esta fusión nace del contraste entre el carácter del personaje, magníficamente trazado, y el papel que las circunstancias le obligan a desempeñar. Los personajes de las comedias de Arniches son, en su más completo sentido, comediantes. "Y lo curioso es que, despreciados y ridiculizados por todos, terminan por imponerse y erigirse en árbitros de la situación. Añádase la gracia del mejor estilo, el ingenio, el chiste casi siempre espontáneo, la ocurrencia originalísima y el diálogo fácil y chispeante, junto con una sana intensión moral que convierte cada pieza en un verdadero apólogo, en que triunfan indefectiblemente la vir

---

(15). SECO REYMUNDO, M., "Arniches y el habla de Madrid". Ed. Alfaguara, S.A., Madrid -Barcelona, 1.970, p. 31.

tud y la honestidad" (16).

Suponen estos autores una forma, que se relaciona claramente con la actitud costumbrista y regional de la novela realista de finales del siglo XIX y que, en definitiva, viene a constituir un cuadro dramático de ambiente local. Ninguno de ellos es un intelectual, ni posee una cultura literaria moderna. Van al teatro por intuición y afición. "No escriben en virtud de una estética consciente, sino de unos hábitos y, en parte, de unas recetas. Inicialmente, su materia teatral carece de novedad, aunque su destreza sorprenda".(17). Pero, no obstante, son todos ellos "artistas menores". Consumados en su arte los sevillanos y menos diestros, aunque a veces sea más profundo, el alicantino-madrileño.

También es de corte popular, aunque presenta otra serie de matices, el teatro de JOAQUIN DICENTA. Es su obra efectista, con fuerza pasional y valor costumbrista en la caracterización de los tipos principales. Pero une un matiz social, pues nos presenta el problema del patrono y el obrero en su "Juan José". Aquí el problema posee fuerza teatral, si bien no aparece con la belleza literaria plasmada en obras coetáneas del teatro ruso, pero "es "Juan José" encarnación viva de la personalidad de Dicenta, que en este drama vemos lo que, para nosotros, basta a diferenciarle y darle fisonomía propia entre los escritores contemporáneos suyos. "Juan José" no es, en la anécdota, más que un "suceso" de los que vemos a diario en la correspondiente sección del periódico que leemos. Pero es también algo que participa del articulo de fondo, de la crónica y del folletín popular. Quizás no podía ser obra más que de un periodista. Y periodista fue to

(16). DIEZ ECHARRI Y ROCA FRANQUESA, obra cit., p. 1473.

(17) TORRENTE BALLESTER, G., obra citada, p. 71.

da su vida Dicenta; más periodista que logró su éxito principal en el teatro" (18).

Un fondo romántico es el que mueve las figuras de su teatro. El mismo matiz es el que anima los problemas realistas - y sociales, las pasiones y la trama. Ello indica ya un desequilibrio entre el sentimiento y el marco ambiental, lo que explicaría la "extrañeza" de su teatro. Sainz de Robles ve en la obra "extraordinaria sincesidad, realismo y energía", términos justos, a los que habría que añadir un típico casticismo local, madrileño, que explica su prolongado éxito, acaso más que el haberse aplicado, y no por el autor, a un signo politicosocial" (19). Más ese fondo romántico, que antes indicábamos, se daba y se da en la propia clase social humilde, que retrata, por lo que, el desajuste o desquilibrio, parece más bien un acierto que un error dramático.

Piénsese, además, que "lo social" constituye el material dramático casi único del teatro español, y por eso fue popular, por eso alcanzó su extraordinaria capacidad simbólica, por eso fue significativo y revelador. Su sistema de valores, aunque no sean sociales por naturaleza, está socializado - así lo religioso, lo erótico,.,.-. Pero la proporción de lo social en la obra varía, igual que el alcance del problema dramático: "La sociedad en que los protagonistas viven, por medio de los valores que la informan, pesa más o menos en los personajes y en la acción,

---

(18) DIEZ-CANEDO, E., "Conversaciones literarias. Primera serie: 1.915-1.920". Ed. Joaquín Mortiz, México, 1.964, p. 47.

(19). VALBUENA PRAT, A., obra citada, t. III, p. 430.

determina sus actos, constituye el invisible antagonista, o bien, atenuada en su influencia, permite el libre juego dramático de las fuerzas individuales, el desarrollo en que el íntimo drama humano se expresa" (20).

El teatro poético.

En los primeros años del siglo XX vuelve a surgir en la escena española el teatro poético, y ello es significativo por - diversas razones: De un lado, suponía una reacción frente al teatro realista triunfante; de otro, entroncaría, si bien sólo en sus principios, con la estética nueva del modernismo.

Conviene reseñar, igualmente, el carácter "anticrítico" de este nuevo teatro, lo que se oponía a la actitud ideológica que preconizaba la "generación del 98". Sería, pues, este teatro el resultado de una vocación de salvación, o de rescate, al menos, de algunos mitos nacionales, que estaban encarnados en tipos históricos del pasado, y que se propusieron como modelos de un estilo, de una conducta y de unos modos de ser valiosos.

?Y cómo es, en el fondo, este nuevo teatro? Afirma - Valbuena que "al aparecer el "modernismo" poético, especialmente el rubeniano, envolviendo un concepto opuesto al del - "realismo", toda la literatura de lengua hispana se tiñe de un concepto lírico, hasta en los géneros menos subjetivos como el teatro y la novela. No es una mera vuelta al lirismo romántico, que inundó en su día ambos géneros también, a pesar de no haberse perdido del todo la tradición del verso en la escena; a diferencia de la narración en prosa, en donde había --

---

(20) TORRENTE BALLESTER, G., obra citada, p. 84.

prendido de veras el fuego terrenal del realismo y naturalismo" (21). Es algo distinto a lo que ya hicieron Tamayo, Echegaray o Ayala. La escuela rubeniana presentaba un mundo estilizado, una viñeta entre simbólica y anecdótica. / Era -siguiendo la idea de Valbuena- "exquisita, quintaesenciada, con su fondo melancólico refinado también, y diverso del efectismo sentimental romántico" (22).

Más las primeras obras de este teatro nos revelan la pretensión por parte del autor de deslumbrar a los espectadores con un despliegue maravilloso de ritmos y colores. Por ello, el triunfo de un teatro así se explica, casi exclusivamente, por el triunfo del modernismo, que también llevó a primer plano los factores sensoriales, auditivos y cromáticos, ya que estas obras teatrales, tras el primer momento de fascinación, pierden todo su atractico y se desmoronan en una pausada monotonía.

EDUARDO MARQUINA reparte su producción en obras de carácter histórico, costumbrista, psicológico , fantástico-simbolista, de ambiente rural y traducciones. Quizás lo mejor suyo se encuentra en el grupo de lo histórico, donde evoca brillantemente figuras geniales -Santa Teresa, Benvenuto Cellini, Lope de Vega,...-, complicando la acción para dar consistencia a la fábula. "El drama histórico de Marquina, tan alejado del teatro romántico como del clásico, se mantiene de ordinario en un plano de dignidad que le impide descender a ciertas concesiones y latiguillos, a que tan proclive es ya el género -

---

(21) VALBUENA PRAT, A., "Historia del teatro" Ed. Noguer, S.A., Barcelona, 1.956, p. 601.

(22) VALBUENA PRAT, A., "Historia del teatro", edición y página citada.

de por sí. Solo en alguna obra de circunstancias, como "La Santa Hermandad", encontramos esas claudicaciones. En lo demás, el lenguaje suele ser digno e irreprochable" (23).

Si el teatro histórico en verso de Marquina viene a representar lo mejor -estética y dramáticamente- de un género ampliamente cultivado entre 1.910 y 1.930, hoy sin vigencia alguna, el ciclo de sus dramas poético-rústicos "constituye el más auténtico y valioso teatro de nuestro dramaturgo, y un jalón necesario y no gratuito ni carente de sentido, en la historia del teatro poético español del siglo XX" (24). Con su finura lírica, ofrecerá una serie de motivos que, si bien se encuentran en forma de diálogo y escenificados, no, por ello, dejan de ser profundamente líricos. Recuérdese la escena bellísima de la aparición de la Virgen a fray Can en "El monje blanco", llena de ternura y dejos de romance popular, o el proceso psicológico de La Nadala perfectamente dramatizado en "Fuente escondida". Aquí crea un individuo dramático valioso, junto a un universo teatral suficiente como mundo dramático.

Distinto es el caso de los seguidores de Marquina, que no poseen ni su capacidad lírica y poética, ni siquiera la dramática: FRANCISCO VILLAESPESA se caracteriza por la disociación de su obra y la absoluta integración de los elementos líricos y los dramáticos. No obstante, alguna obra de Villaespesa, aunque de arquitectura dramática floja o casi inexistente, alcanzó éxito resonante, como "El alcázar de las perlas".

Lo cierto es -como afirma Pedro Salinas- que "en el teatro, desde los comienzos de siglo surgen las obras dramáticas de aliento lírico. López Alarcón, con "La Tizona"; luego -

---

(23) DIEZ-ECHARRI Y ROCA FRANQUESA, obra cit. p.1476.

(24) RUIZ RAMON, F., obra citada, p. 71.

Eduardo Marquina, que estrena en 1.908 "Las hijas del Cid" y en 1.912 "En Flandes se ha puesto el sol", abren la marcha. - Sigue Villaespesa, que se pasa con armas y bagajes a una desatada forma de teatro lirificante. Valle -Inclán proyecta en el teatro en verso todas las fases de su talento, la modernista en "Cuentos de abril" y "La marquesa Rosalinda", la heróica en "Voces de gesta", la grotesca en "Farsa y licencia de la reina castiza". Los hermanos Antonio y Manuel Machado trasladan al teatro muchas, si no todas, sus excelencias de poetas líricos, desde 1.926 con su "Julianillo Valcárcel". Y el penúltimo grupo de escritores del siglo XX no ha realizado ninguna forma de teatro en prosa - que se pueda, ni de lejos, comparar con el teatro de Federico García Lorca, sin duda el más puro teatro poético de nuestro - tiempo" (25).

Pero no creo sea este el lugar que corresponde al teatro de Valle-Inclán, pues, aun siendo un teatro pleno de calidades líricas, supone una evolución respecto al teatro exclusivamente poético. Por ello, lo analizaremos en otro apartado, el que corresponde a los autores que intentaron renovar este teatro poético.

El teatro de los innovadores.

En la literatura dramática española existen dos planos o - dos categorías de autores perfectamente diferenciados. Es lo que Salinas llama "la zona de luz y la zona de sombra", pero de luz entendida en su fulgor público.

A la zona de luz pertenecerían autores que han andado -- siempre en el candelero del fervor popular -Benavente, los hermanos Alvarez Quintero, Arniches...-, mientras que, en la otra zo-

(25) SALINAS, P., "Literatura Española siglo XX". Alianza Ed. Madrid, 1.970, p. 40.

na, habrían de incluirse aquellos autores que poseen evidentes calidades dramáticas, pero que no han difrutado del fervor popular. Son autores que han triunfado, y sobre todo que han -- demostrado su valía literaria, en otros géneros literarios -Unamuno, Valle-Inclán y Azorín-, pero que sus dramas y comedias solo en contadas circunstancias, han obtenido corporeidad escénica.

Las grandes ideas de UNAMUNO -los problemas de la vida y la muerte, de la inmortalidad, del yo, de Dios, de la fama, de la historia,...- Se vislumbran netamente en la entraña de su teatro. Aquí aparecerán con un carácter rectilíneo, esquelético y desnudo, como en su "Fedra": visión moderna de - un alma llena de los conflictos del amor y del odio. "Dentro de la rica, contradictoria y compleja producción unamuniana no fue su teatro creación marginal ni esporádica .ni ancilar, sino fruto de una dedicación persistente-, aunque cortada por sistemáticos silencios, debidos no solamente a razones internas en el proceso de su creación literaria, sino, en buena medida, a la falta de aceptación por parte de las compañías teatrales, para quienes este teatro, en cuanto a forma y contenido, resultaba extraño - y francamente problemático por lo que a éxito comercial se refiere" (26).

Téngase presente que el autor escribió buen número de -- obras para la escena -once piezas, sin contar su traducción - de la "Medea" de Séneca, ni la adaptación de Julio de Hoyos - sobre la novela corta "Nada menos que todo un hombre", ni el sainete "La cuestión de galabasa" -. Pero no es menos cierto que más de treinta obras planeadas se quedaron en el tintero -

---

(26) RUIZ RAMON, F., obra citada, p. 480.

de la elaboración, pués "solo a duras penas llegaban a la escena sus piezas. En general, el teatro no le proporcionó sino frustraciones. Con la excepción de "El otro", sus obras tuvieron brevísima vida en cartel" (27).

Una de sus mejores producciones teatrales lleva por título "Sombras de sueño". Es el drama de lo monótomo, de lo cotidiano, de la expectación para hacer realidad los libros de fantasía, de la espera eterna de una joven que siente en la mar - la niñez perpetua, y espera al "principie azul" de sus ilusiones. Es -indica Valbuena- "drama a la vez de la esencial agonía - del pensador, y de un sentido concretamente insular, canario" (28). Aquí el coro de "la mar" es quien abraza la escena, - fondo de la tragedia, que nos aparece llena de sobriedad y desesperada.

Allegable a esta sobriedad, y quizás el máximo exponente de austeridad dramática, es su obra "El otro", que "quedará como ejemplar acabado del arte dramático de Unamuno, y será timbre glorioso en los anales del teatro español... Este -- teatro, apenas representado, temido casi por los "hombres de teatro", salvaría en lo porvenir a nuestro tiempo de una nota demasiado persistente de frivolidad" (29).

---

(27) FRANCO, A., "El teatro de Unamuno". Ed. Insula, Madrid, 1.971, p. 14.

(28) VALBUENA PRAT, A., "Historia de la literatura española", edición citada, p. 463.

(29) DIEZ-CANEDO, E., "Artículos de crítica teatral. El - teatro español de 1.914 a 1.936". Estreno de "El otro" de Unamuno. Teatro Español. Compañía Xirgu-Borras (El sol, 15-XII-32). Ed. citada, t. V, pp. 22-23.

No encontramos en ella ni un personaje, ni una escena, ni una frase, que provoquen la distracción del espectador. - Concibe su drama con una seriedad espiritual absoluta. "El mismo reconoce que no corre ni una brisa fresca, ni un hálito de humor, por ese sombrío misterio. Así lo quiso. Todo lo que de este modo puede faltar a la obra de fácil entrenimiento lo gana en densidad, en valor funcional, en eficacia dramática" (30).

El gran poder de monólogo de Unamuno se muestra perfectamente en esta obra, presentándonos la tragedia de la pasión pura. Es el drama en su plena "desnudez". Desnudez - que, para Unamuno, "determina y condiciona: 1) la supresión de lo que él llama "perifollos de la ornamentación escénica", es decir, decorados, trajes, utillería y cualquier tipo de efecto escénico que no dependa directamente de la palabra y de la acción; 2) economía de la palabra dramática por supresión de todo ornamento retórico y de todo rodeo oratorio; 3) reducción de los personajes al mínimo; 4) reducción de las pasiones a su núcleo, y 5) esquematismo de la acción. En esa desnudez se cumple, pues, un fenómeno de reducción estética, que en Unamuno adopta el carácter de una vuelta plenamente consciente a la fuente poética del drama, es decir, al teatro como poesía dramática que nada tiene que ver con el llamado "teatro poético"" (31).

Es difícil para nuestro autor hacer otro teatro distinto - del que nos legó, pleno de disquisiciones y tesis, ya que - -como indica González del Valle- "El valor de una tesis no

---

(30) SALINAS, P., obra citada, p. 73.

(31) RUIZ RAMON, F., obra citada, p. 82.

reside en el hecho de serlo. Su valor cae de lleno en su comunión con la realidad, en su expresión de los problemas eternos que el poeta ve y en el realce artístico que el poeta logra darle a toda tesis en su obra. Unamuno consideró poético a su teatro. Poético en el sentido de que crea caracteres, "almas agitadas por las pasiones eternas", con los que el espectador se compenetra fundamentalmente por la envergadura de lo presentado con el uso mínimo de medios auxiliares" (32).

Así es, en esquema, el teatro de Unamuno. Un teatro que se resiente, en términos generales, de cierto esquematismo y abstracción, pero siempre la acción está bien planteada y camina directamente a su fin. No existen diálogos - supérfluos ni digresiones. Todo ello aporta innegable calidad a sus piezas dramáticas. Quiso construir un teatro sin apenas artificio ni técnica, y eso era difícil en un género donde todo es técnica y artificio; quiso prescindir de todo recurso plástico, en un terreno donde la plasticidad es pieza capital; quiso presentarnos unos personajes por dentro, en la realidad de su íntimo ser, olvidando que, en la escena, el personaje ha de aparecer por dentro y por fuera; quiso, en definitiva, buscar al hombre solo, olvidando que el hombre es "él y sus circunstancias".

AZORIN, pretendió ser también un renovador de la escena. Pero sus representaciones constituyeron un rotundo fracaso, quizás por algo similar a lo que aconteció a Unamuno. No

---

(32) GONZALEZ DEL VALLE, L., "La tregedia en el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca". Ed. -- Eliseo Torres & Sons, New York, 1.975, p. 25.

es que decayese el tema, ni era por falta de un diálogo ingenioso o de situaciones hábilmente buscadas. Era, sencillamente, porque la acción de conjunto no poseía pulso dramático, no era llevada con decisión, desde la primera escena a la última. Era porque olvidaba que el teatro es acción y espectáculo, "dos cosas reñidas fundamentalmente con el temperamento de Azorín, en quien la acción es casi nula y lo espectacular brilla por su ausencia. El teatro o es teatro o no es nada. Si, además de teatro, es psicología, mejor; si, además es trasunto de la vida, mucho mejor. Pero ante todo debe ser teatro, farsa; y esa farsa debe apoyarse en un argumento bien trabado, y ese argumento debe interesar desde el principio al fin al espectador" (33).

Afirma una y otra vez, Azorín, la necesidad de romper con el inmovilismo de la escena española. Es preciso modificar la temática y la técnica de la obra dramática, así como la estructura del espectáculo en conjunto. Con estas ideas -- construye sus primeras piezas, que presentan una estructura dramática casi idéntica, "que consiste, en esencia, en contraponer dos valores o dos principios o dos dimensiones de la realidad total -la interior y la exterior- cuyo enfrentamiento a través del diálogo determina la acción, una acción, si así puede decirse, pasiva, pues lo decisivo en ella no es ni el resultado ni la consecuencia del enfrentamiento, sino el enfrentamiento en sí, la presencia, en la unidad de la obra, de los dos términos que se enfrentan" (34). Más de este enfrentamiento no surge conflicto alguno, sino que, por el contrario, estos dos valores se complementan, aun siendo opuestos. Se con

---

(33) DIEZ-ECHARRI Y ROCA FRANQUESA, obra citada, p. 1.262.

(34) RUIZ RAMON, F., obra citada, p. 177.

sigue así, sin pretenderlo, una total ausencia de acción, un estatismo escénico del que no consigue salir el autor.

Conviene, por otro lado, recordar "que las obras dramáticas de Azorín - salvo "La fuerza del amor" que es de 1.901 - fueron escritas entre 1.926 y 1.936. Son los años - en que un grupo de escritores españoles, sobre los que pesan las teorías del arte deshumanizado de Ortega, trata de encontrar una nueva fórmula escénica, desligada del naturalismo anquilosado de Benavente y los suyos, de acuerdo, en cambio, con las corrientes europeas de vanguardia: Evreinov, Pirandello, Gautillon, Lenormand, Giraudoux, Cocteau'" (35).

No obstante, existe marcada diferencia entre las primeras y las últimas obras de nuestro autor. Y siempre en la línea de estos intentos renovadores que ahora apuntamos: "El teatro azorinesco de su época más reciente se aparta por completo de aquel modelo frío de "La fuerza del amor". La discreción literaria del maestro ha rectificado su primera inclinación; ha rectificado, no una, sino varias veces. Se puede decir que todavía anda desconcertado, sin encontrar la - senda salvadora, por estos anfractuosos vericuetos teatrales" (36).

Es pues, el teatro de Azorín, una experiencia interesante para la dramaturgía española contemporánea, pero no llega

---

(35) MARTINEZ DEL PORTAL, M., "Estudio preliminar a la edición de Teatro de Azorín". Ed. Bruguera, S.A., Barcelona, 1.969, p. 15.

(36) MONTORO SANCHIS, A., "?Cómo es Azorín?" Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1.953, p. 214.

a constituir un planteamiento escénico importante. Existe en él un desnivel imposible de salvar: la diferencia entre la idea dramática y su realización. Más, en conjunto, supuso un modo de hacer nuevo que recogerán otros autores posteriores.

Innovador y mucho más "revolucionador" de técnicas y modos de concebir el teatro, aparece la gigantesca figura de don RAMON MARIA DEL VALLE-INCLAN. Su producción dramática ya nos presenta en sí misma una evolución y renovación profunda, que va desde su primera obra hasta la última.

Su teatro es altamente dramático, pero de muy difícil representación por la complejidad de los personajes, las situaciones, el léxico,...Pero ello no le resta, en modo alguno, valor ni importancia, y, en la actualidad, se está volviendo hacia un estudio profundo de su magnífica producción. Hoy día logra éxitos de representación que, en la época en que fueron escritas sus obras, no podían ni soñarse.

Mas, en el aspecto de innovación teatral, que es el que ahora nos interesa de modo especial, nos presenta Valle-Inclán una serie de etapas dentro de su obra dramática: Hay piezas que más que teatro, parecen novelas dialogadas -"Cenizas" o "El Marqués de Bradomín"-; otras, de marcado corte realista que nos adentran en la psicología del alma gallega - las "Comedias bárbaras"-; las hay con corte de farsa -"Licencia de la Reina Castiza", "Retablo de marionetas"-; y, también, caricaturescas y deshumanizadas -los "Esperpentos"-.

Recordemos el antiburguesismo valle-inclanesco, que se manifiesta claramente en su teatro. "En él hay el mismo odio al burgués que en Rimbaud, y este odio es una desventaja -

terrible para un autor dramático de principios de siglo XX. Valle-Inclán no quiere escribir para el público burgués. Ni sus poemas ni sus novelas van dirigidas a él; pero esto no es tan grave como en la obra dramática. Una novela impresa, un poema que casi nadie lee, siguen siendo una novela o un poema. El teatro de Valle-Inclán estaba destinado, desde su creación a no ser representado, o a casi no serlo" (37).

En efecto, ello confiere a este teatro una enorme dificultad. Dificultad que ha sido repetidamente señalada por la crítica. Así señala González López que "Valle-Inclán, empeñado siempre, en la empresa, que el creía heroica y desinteresada, de asustar al burgués, tropezó con serias dificultades en la publicación de sus cuentos decadentes y en la representación de sus obras dramáticas, decadentes, simbolistas y expresionistas. La historia de cada obra dramática de Valle-Inclán es un anecdotario de dificultades y fracasos" (38).

En la "Farsa y licencia de la Reina Castiza" nos presenta una caricatura humorística de la corte, y viene a suponer una posición intermedia, ya bastante avanzada, en el total de la producción valle-inclanesca. Afirma Valbuena que "la visión en cómica muñequería de la corte de Isabel II, claramente adivinable, con el ridículo rey consorte, los magnates y tipos

---

(37) BOREL, Jean-Paul, "El teatro de lo imposible" Ed. Guadarrama, Madrid, 1.966, pp. 180-81.

(38) GONZALEZ LOPEZ, E., "El arte dramática de Valle-Inclán". Las Américas Publishing Company, New York, 1.967, p. 13.

castizos, es un brioso aguafuerte de ironía, de intensidad, de original solución escénica" (39). Es nueva esta concepción de la ironía y la sátira, aunque mezcle modelos conocidos como el Benavente de "Los intereses creados", con una matización costumbrista a lo Arniches. Sin embargo el tono es distinto en Valle-Inclán, en quien estos aditivos adquieren una tonalidad más ocre y fuerte, que recordarán a Goya, en su última etapa de dibujos.

Si aquí ya se insinua el aguafuerte goyesco, adquiere esto carta de naturaleza en la grandiosidad, plena de dramatismo, de los "Esperpentos". Ya todo lo que se estaba gestando ha madurado, ya, lo que antes era atisbo, se ha convertido en realidad; pero una realidad que va más allá de - sí misma, que -al igual que en Goya- trasciende para superarse y llegar al otro lado de la estilización, a lo esperpéntico. "El Esperpento"...es esencialmente una deformación. Y Valle-Inclán desde que empieza sus más personales escrituras empieza las deformaciones. Amado Alonso dice de él: - "Ningún naturalismo, nunca una humilde conformidad con los elementos externos, nada de esas descripciones a la vez artísticas y veraces que pudiéramos llamar fotografía retocada". Tan sólo le guían, asevera este crítico, los mandatos de su intuición estética, Y le guían por ese camino al que tantos - artistas en busca de lo perfecto se han visto impulsados, la vía de la estilización" (40).

O, "el esperpento se nos llena de vida, de sentido, se

---

(39) VALBUENA PRAT, A., "Historia de la Literatura Española", edición citada, t. III, p. 526.

(40) SALINAS, P., obra citada, p. 88.

puebla de armónicos extraños y, perdido el borde desencantando en que se movía hace unos años, se convierte en lo que realmente quiso Valle-Inclán: en criatura artística, admirable, repleta de testimonio y de vida, libros de denuncia, formidable fe de vida de un hombre que ha mirado su paisaje humano con una angustiosa voluntad de perfección" (41).

Pero aún hay otro aspecto que conviene reseñar, por lo que tendrá de proyección posterior en los autores del 27. Es el carácter mítico de algunas de sus obras, las que Ruiz Ramón incluye en lo que él llama "el ciclo mítico" - "Comdias bárbaras","El embrujado" y "Divinas palabras"-.

Comienza en estas obras un tipo de teatro que será inconfundible y típicamente suyo. Es el teatro en libertad donde la imaginación se dedica a crear nuevos espacios - para la acción dramática: "espacios dramáticos irreductibles al tipo de "escena a la italiana", que era el predominante y, en realidad, el único en el teatro español coetáneo. Por ello Valle-Inclán no es ya el sucesor del teatro del XIX, como lo son Benavente, Marquina y el mismo - Unamuno o, más tarde, Pemán, Calvo Sotelo y el inmenso grupo de herederos del XIX... Valle-Inclán es, cronológicamente hablando, por su nueva concepción abierta y libre del espacio dramático, el primer dramaturgo español contemporáneo" (42).

---

(41) ZAMORA VICENTE, A., "La realidad esperpéntica (aproximación a "Luces de Bohemia")." Ed. Gredos, S.A., Madrid, 1.969, p. 13.

(42) RUIZ RAMON, F., obra citada, p. 105.

La dramaturgia de Valle es claramente innovadora. Innovación que abarca desde su más interna estructura hasta los materiales empleados para la elaboración de la obra, - pues "dramático es también el verso... La renovación de la técnica poética iniciada en los postrimerias del siglo XIX, y llevada a cabo gracias al ejemplo de Rubén Darío, se - ha impuesto en la lírica;pero en la dramática, sólo el teatro de Valle-Inclán, escasamente representado, guarda la misma fuerza renovadora" (43).

Es así como los personajes aparecen liberados de su psicología y de toda presión ideológica, para salir a escena sólo a justificar un problema, aquel que el autor desea exponernos. Esto hace en la trilogía que componen sus "Comedias bárbaras", donde "nos presenta el final de una raza que es el final de un mundo, sobre el que imperan el, Diablo y la Muerte, es decir, las potencias del mal y de la destrucción. Es esa visión del mundo poseído por el mal y la muerte lo que me parece constituir la imagen axial dramática de la trilogía. Fuso Negro, ese personaje absolutamente nuevo, - cargado de significación mítica, signo de una nueva concep-- ción del teatro, ya no reflejo, sino creación, exclama en "Cara de plata": "El mundo está para acabarse. !Talmente finalizado!" (Jornada II, esc. 1). Y el pobre de San Lázaro,

---

(43). DIEZ-CANEDO, E., "Artículos de crítica teatral. - El teatro español de 1.914 a 1.936" Estreno de "Farsa y Licencia de la Reina Castiza"de Valle-Inclán. -- Teatro Muñoz Seca. Compañía de Irene López Heredia. (El Sol, 1-VI-31). Ed. citada, t. V, pp. 24-25.

en"Romance de lobos": "El mundo no es para nadie... El mundo es una cárcel oscura por donde van las almas hasta que se hace luz" (Jornada II, esc. 3)" (44).

Y, con este mundo valle-inclanesco y con el de los demás autores teatrales modernos, se va configurando una mentalidad dramática y un modo nuevo de enfocar los problemas en la escena. Estos aspectos, ya señalados, se darán, en mayor o menor grado, en un teatro, que se gesta donde estos terminan; un teatro, que es mezcla de todos y distinto a la vez; un teatro, que posee una personalidad propia e intransferible. Aquí nace, y de la mano de estos autores da sus primeros pasos.....

UN TEATRO DE POETAS

---

(44) RUIZ RAMON, F., obra citada, p. 104.

UN TEATRO DE POETAS

UN TEATRO DE POETAS

Al grupo de autores conocidos por el nombre de "generación del 27", se le ha venido estudiando, tradicionalmente, como / poetas. Quizás, en alguno de los casos -como Salinas y, un poco menos, Alberti -, casi prescindiendo del resto de su / producción. Esta se analizaba con una visión bibliográfica o de manual, pero rara vez - aunque algunos han ido apareciendo aqui y allá - como trabajo de seria investigación.

Modernamente, esta tendencia parece ir transformándose, / y comienzan a proliferar estudios sobre los aspectos no estrictamente "poéticos" de estos autores.

Uno de éstos aspectos es el que ahora me ocupa. Aspecto que posee categoría de género literario y que surge con pujanza en la densa selva creadora de estos personajes, el teatro.

Posee este teatro unas características especiales, que le confieren entidad propia. Es el teatro de unos poetas, que, inmersos en su vena lírica, alcanzarán / las más altas cotas de la dramática. Más vayamos paso a paso en este análisis y no precipitemos acontecimientos "etiquetando" con rasgos prefijados una dramaturgia que es, en sí, muy difícil de definir.

Cada uno de los autores posee personalidad propia y su teatro es uno e independiente, pero existen rasgos comunes que permiten agrupar las obras de cada uno de ellos en tendencias, normas o características, dentro de las cuales es enmarcable, total o parcialmente, la pro-/ ducción dramática de éstos. Tendremos así rasgos de / popularismo, de realidad o fantasía, de hondura dramática, confluencia de temas y motivos, etc., y, todo ello, permitirá hablar unitariamente del teatro de la generación poética de 1.927.

La dramática precedente no abunda en obras ricas de belleza lírica. A tal efecto - señala Nicoll- "debemos admitir, en primer término, que hasta ahora la escena no ha logrado crear una forma para el drama en verso que sea en cierto modo satisfactoria, y, en segundo lugar, que las piezas poéticas en prosa no pueden estimarse como habiendo conseguido armonía de expresión. La poesía no ha de confundirse con el verso, pero solo mediante el empleo de los moldes rítmicos regulares que / llamamos versos, puede un poeta dramaturgo esperar / tener a su disposición un instrumento capaz de elevarse

a las alturas de sus más apasionadas escenas"(1).

Entre los miembros de la generación que nos ocupa, el autor que más señeramente se eleva como creador de / obras dramático-líricas es, sin duda alguna, Federico García Lorca. "Es verdad que su estilo está marcado por una cierta artificialidad; el anterior movimiento simbolista ha dejado claramente su huella sobre él; y sus temas son un tanto preciosistas o sutiles. Con todo, no cabe duda de que se halla entre los más originales y más interesantes autores -/ dramáticos del siglo XX, aun cuando el carácter lírico de su escritura presentará siempre una barrera entre aquellos cuya lengua nativa es el español y aquellos que deben leer sus piezas en traducción" (2).

Claro ejemplo de lo expuesto por Nicoll lo tenemos en una obra, de corte simbolista, titulada "La zapatera prodigiosa", subtitulada "Farsa violenta en dos actos y un prólogo" / y que pertenece a 1.930. Aquí, mientras nos presenta al viejo zapatero que casa tardíamente y se encuentra con que / tiene como consorte a una mujer, que lo reprende porque / no alcanza a su ideal romántico, explanará como el hombre, tras haber abandonado su casa, regresa disfrazada, descubriendo lleno de gozo que, a pesar del trato anterior, ella / lo ama verdaderamente. Es entonces cuando el zapatero se da a conocer:

"ZAPATERO. (Quitándose las gafas y el disfraz). !Que ya no puedo más, zapatera de mi corazón!".

---

(1) NICOLL, ALLARDYCE, "Historia del teatro mundial (desde Esquilo a Anouilh). Traducida del inglés por Juan / Martín Ruiz-Werner. Ed. Aguilar, Madrid, 1.964, p.804.

(2) NICOLL, A., obra citada, p. 805.

Durante la sorpresa de la zapatera se escucha fuera un runrún de coplas:

"VOZ. (Dentro). La señora zapatera
al marcharse su marido
ha montado una taberna
donde acude el señorío.

ZAPATERA.(Reaccionando). !Pillo, granuja, tunante, / canalla! ?Lo oyes? !Por tu culpa! (Tira las sillas).

ZAPATERO.(Emocionado, dirigiéndose al banquillo). -/ !Mujer de mi corazón!.

ZAPATERA.!Corremundo! !Ay, cómo me alegro de que hayas venido! !Qué vida te voy a dar! !Ni la Inquisición! !Ni los templaribs de Roma!

ZAPATERO.(En el banquillo).!Casa de mi felicidad!.

VOCES. (Dentro). ?Quién te compra, zapatera,
el paño de tus vestidos
y esas chambras de batista
con encaje de bolillos?
Ya la corteja el Alcalde,
ya la corteja Don Mirlo.
Zapatera, zapatera,
!zapatera, te has lucido!.

ZAPATERA.!Qué desgraciada soy! !Con este hombre que Dios me ha dado! (Yendo a la puerta) !Callarse, largos de lengua, judíos colorados! Y venid,

venid ahora, si queréis. Ya somos dos a defender mi casa, !dos!, !dos!, yo y mi marido. (Dirigiéndose al marido) !Con este pillo, con / éste granuja!" (3).

Rasgos de éste lirismo, mezclado con el simbolismo, se observan frecuentemente en la producción de éste drama-/ turgo. Mezclar lo real y lo simbólico es una combinación / típica del arte lorquino, hasta en los momentos de mayor / intensidad dramática:

"LUNA.....

La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
!Dejadme entrar! !Vengo helada
por paredes y cristales!
!Abrid tejados y pechos
donde pueda calentarme!
!Tengo frío! Mis cenizas
de soñolientos metales
buscan la cresta del fuego
por los montes y las calles.
Pero me lleva la nieve
sobre su espalda de jaspe,
y me anega, dura y fría,

---

(3) GARCIA LORCA, F."La zapatera prodigiosa". Obras completas, ed. Aguilar, Madrid. 1.969, p. 977-978.

el agua de los estanques.
Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire.
¡No haya sombra ni emboscada,
que no puedan escaparse!
¡Que quiero entrar en un pecho
para poder calentarme!
¡Un corazón para mí!
¡Caliente!, que se derrama
por los montes de mi pecho;
dejadme entrar, ¡ay, dejadme!"

Y cuando la luna desaparece entre los troncos entrará en escena la mendiga con su acerbo realismo de muerte:

"MENDIGA.

Esa luna se va, y ellos se acercan.
De aquí no pasan. El rumor del río
apagará con el rumor de troncos
el desgarrado vuelo de los gritos.
Aquí ha de ser, y pronto. Estoy cansada.
Abren los cofres, y los blancos hilos
aguardan por el suelo de la alcoba
cuerpos pesados con el cuello herido".(4)

---

(4) GARCIA LORCA, F., "Bodas de sangre". Obras completas, Ed. citada, pp. 1.249-1.250.

Similares ejemplos podemos encontrar en las otras dos grandes tragedias de Lorca "Yerma" y "La casa de Bernarda Alba". En éstas, al igual que en las anteriores - obras, el simbolismo se entrecruzará una y otra vez con la realidad trágica, produciendo efectos de belleza rara - vez igualados. Y es porque "La lírica de Lorca se re-/ suelve, sin perder su propio carácter de lirismo, en una épica y en una dramática; desarrolla sucesos y pasiones, apela a la narración y al diálogo, al cuento infantil y a la leyenda trágica, concilia la imagen con el argumento" (5).

En conjunto, el teatro del poeta Lorca nos presenta las formas líricas pesando preferentemente en la obra. Y ello referido a toda su producción, no sólo en lo que atañe a las grandes tragedias. No será, pués, raro encontrar un rasgo similar en el drama de la libertad que lleva por título "Mariana Pineda". Aquí serán las formas tradicionales de lírica popular las encargadas de expresar las situaciones. Son a éstas formas a las que alude Díaz-Plaja / en su estudio sobre Federico García Lorca: "Sin las -- maravillosos romances, el descriptivo de la corrida de toros en la plaza de Ronda, y el "Romance histórico" de / la muerte de Torrijos - superior en garbo y brillantez el primero al segundo -; sin la canción popular de Clavela y la repetición de la copla del contrabandista, que canta

---

(5). GUILLEN, J., Prólogo a las Obras Completas de Federico García Lorca, Ed.citada, pp.LIII-LIV.

Mariana, perdería la obra su más cierto encanto" (6).

Pero aún existe otro rasgo interesante de lirismo en la obra, al fundir el poeta la vibración del alma y la del paisaje:

"MARIANA.

Si toda la tarde fuera
como un gran pájaro, !cuántas
duras flechas lanzaría
para cerrarle las alas!
Hora redonda y oscura
que me pesa en las pestañas.
Dolor de viejo lucero
detenido en mi garganta.
Ya debieran las estrellas
asomarse a mi ventana
y abrirse lentos los pasos
por la calle solitaria.
!Con qué trabajo tan grande
deja la luz a Granada!
Se enreda entre los cipreses
o se esconde bajo el agua.
! Y esta noche que no llega!"

que alcanza su perfecto punto de fusión en los tres últimos versos:

---

(6) DIAZ-PLAJA, G., "Federico García Lorca". Ed. Espasa Clape, col. Austral, Madrid, 1.968, p. 196.

"!Noche temida y soñada;
que me hieres ya de lejos
con larguísimas espadas!" (7)

Aunque podamos citar textos sin número donde aparezcan las raices líricas del dramaturgo Lorca, pocas obras presentan una simbiosis tan perfecta, en cuanto a este tema se refiere, como la ya citada anteriormente "Bodas de sangre". Aquí, los elementos líricos se hallaran plenamente vinculados con la poesía más tradicional de Federico. Encontraremos en ella el origen de / lo que luego será expresado en forma dramática: "Hay en su obra anterior -- afirma Díaz-Plaja -- algunos / gérmenes remotos de la obra. Uno es el "Romance - del Emplazado", que figura en el "Romancero gitano"; otro es el "Dialogo del Amargo", que se imprime al / final de su "Poema del cante jondo". Del primero se - extrae la sensación de muerte presentida que se respira en toda la obra; del segundo, que a su vez procede en cierto modo del primero, surgen, no ya el / tema central de la muerte, sino algunos aditamentos / escenográficos tan típicos como el tema de los caballos y el de los cuchillos"(8).

---

(7) GARCIA LORCA, F., "Mariana Pineda". En obras completas, ed. citada, estampa I, esc. V, pp. 795-796.

(8) DIAZ-PLAJA, G., obra citada, p. 205.

Plenamente de acuerdo con el aserto de Díaz-Plaja, abundaré en la idea con un ejemplo, de entre los mu-/ chos que podrían entresacarse en la obra:

"MADRE. Vecinas: con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un día señalado, entre las dos y las tres
se mataron los dos hombres del amor.
Con un cuchillo,
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas
y que se para en el sitio
donde tiembla emarañada
la oscura raiz del grito."(9),

donde repite los motivos, que ya estaban en la "Canción de la madre del Amargo", del cuchillo, del día señalado y de las vecinas:

"Lo llevan puesto en mi sábana
mis adelfas y mi palma.
Día veintisiete de agosto
con un cuchillo de oro.
La cruz. !Y vamos andando!
Era moreno y amargo.

---

(9) GARCIA LORCA, F., "Bodas de sangre", En obras completas, ed. citada, act.III, cuadro último, pp. 1.271-72.

Vecinas, dadme una jarra
de azófar con limonada.
La cruz. No llorad ninguna.
El Amargo está en la luna" (10).

Es, pués, Lorca un autor en el que se mezclan la poesía y el teatro. Y la mezcla es tan profunda que, a veces, no se sabe donde comienza el poeta o donde finaliza el dramaturgo, ya que la poesía posee profunidad dramática y el teatro está repleto de lirismo.

Jean Descola afirma que "poéte et dramaturge, García Lorca traduit avec une merveilleuse sensibilité les thémes de la vie et de la mort. Son génie est d'avoir "retrouvé" la poésie. Lorca a si bien retrouve la poésie espagnole que le monde entier a l'impresion qu'il l'a créée. On la sent, on la respire, on la palpe en lui. Au sens strict, materiel des mots.Il l'a perpétuée, tout en restant lui même" (11). Y esto es lo que fundamentalmente aporta Lorca a la literatura española.

Pero aún hay más. Aún el poeta Lorca presentará en su dramática un sentido especial de la tragedia. Esta acompañará a la casi totalidad de su producción. Será como un leitmotiv que aparecerá contínuamente en sus obras. "... Tragedia inevitable. Tragedia cósmica de las rocas amontonadas o pequeña y singular tragedia de la rosa prisionera en su jardín. Por esa cualidad dramática, siempre presente, que García Lorca supo percibir en todo su volumen, el poeta granadino llevaba implicito al genial dramaturgo. Romances y

---

(10) GARCIA LORCA, F., "Canción de la madre del Amargo" de "Poema del cante jondo". En obras Completas, ed. citada, pp. 341-342.

(11) DESCOLA, J., "Histoire Littéraire de L'Espagne. De Séneque á García Lorca". Fayard, 1.966, p. 300.

canciones ofrecen aspectos de piezas teatrales concentradas, susceptibles de ulterior desarrollo" (12).

Son muchos los autores que corroboran nuestra opinion de que en Lorca confluyen dos mundos de enorme profundidad. Más conviene tener presente que no es fácil separar estos planos en nuestro autor. Los dos se hallan tan perfectamente entrecruzados en su obra, que no es posible aislar uno de ellos sin mermar considerablemente al otro. Cada uno de estos aspectos es una parte del hombre Federico, pero ambas han de confluir para darnos la genial personalidad de nuestro dramaturgo-poeta.

"Lorca --afirma Gallego Morell-- es un escritor entero sin posibilidades de trocearlo. Su teatro es una manifestación más en su mundo. El Lorca poeta lírico, prosista, / autor dramático, conferenciante, músico, pintor, cultivador del género epistolar, juglar en suma, son facetas --y no distintas--de una única manera literaria de entendérselas con la vida y desde niño. En Lorca no es posible establecer cuándo la poesía lírica deja de ser eso para comenzar a ser drama, cuándo su teatro se convierte en estampa lírica, cuándo el pintor de sus dibujos infantiles está soñando, entre lápices de colores, las decoraciones para la escenificación de sus obras; cuándo las manos sobre el teclado del piano fuerzan su poesía o su teatro hacia ópera o zarzuela" (13).

---

(12). CIRRE, José F., "Forma y espíritu de una Lírica Española". Gráfica Panamericana, México, 1.950, p.85.

(13) GALLEGO MORELL, A., Prólogo al "Teatro Selecto de García Lorca". Escelicer, Madrid, 1.969, pp.7-8.

Me he permitido reproducir esta extensa cita de Gallego Morell, porque creo resume lo que venimos señalando ya con cierta insistencia, y, porque, además, amplía nuestros dos planos - lírico y dramático - al total de las facetas allegables a ese hombre, nacido en Fuente Vaqueros, que se llamo Federico García Lorca.

Realmente, la obra poética de Lorca tiene su coronamiento en los dramas. D-espués de la intimidad expresada en el "Poena del Cante Jondo" y tras el "Romancero gitano", compuesto para ser recitado en un círculo de amigos, el "alma de España" y ,la "voz de Andalucía" hablan y se dirigen a la muchedumbre del pueblo, de una manera directa , en los dramas trágicos "Bodas de sangre", "Yerma" y "La casa de Bernarda Alba". Indica Eich - refiriéndose a la relación que existe entre la obra poética y la dramática de Lorca - que "la misma voz ya conocida, pero ahora, / espléndidamente orquestada, se hace oir hasta en el más apartado rincón del teatro. Y si el "Cante jondo" se acercaba insistente y con suavidad a nuestro oído, si el "Romancero gitano" evocaba principalmente a nuestros ojos / un mundo de imágenes y plasticidades, ahora nos encontramos en medio de la tensión de los destinos humanos" (14).

---

(14) EICH, C., "Federico García Lorca poeta de la intensidad". Ed. Gredos, Madrid, 1.970, p. 147.

Va creando así, García Lorca, todo un mundo dramático pleno de temas eternos y caracteres perdurables sin que la poesía estilizada degenere - como es frecuente que ocurra en teatros poéticos inmediatamente anteriores: Valle -- Inclán, D'Annunzio - en afectación estilística. Es la etapa en que Lorca se halla en su plen-itud creadora; plenitud que no se completará por su prematura muerte. Es la fase en que el teatro moderno permite ingresar en su perímetro todo un mundo de cosas extrarreales: sueño, supersticiones, viejas leyendas telúricas, etc., que constituyen un nuevo - personaje dramático o, al menos, el emplazamiento, la atmósfera donde lo inconsciente encuentra sus verificaciones plásticas: "Todo el ambiente que rodea al teatro de Lorca está poblado de alucionaciones, de evasiones al trasmundo, de / símbolos; podría creerse otra vez en una incidencia, pero nosotros ya sabemos que no es así: conociendo su meridiano local-geográfico, su temperamento y las raices de su intuición creadora, es fácil deducir que aquel trasmundo no es otro que la continuidad de la misma sustancia mítica que engendró su obra poética" (15).

Su sensibilidad poética, terriblemente exquisita, y que es producto de un medio, de un destino, de una raza, reacciona con los agentes que le son propios y que puedan afectarla hondamente. En otra parte de ese magnífico libro sobre la obra dramática lorquiana, señala Berenguer Carisomo /

---

(15) BERENGUER CARISOMO, A., "Las máscaras de Federico García Lorca". Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1.969, p. 90.

que "Lorca, Alberti, estos hijos del mar latino, fueron y son poetas formidables cuando tienen entre sus manos la tierra, el cielo, el agua y las cosas de esa patria - chica, cuando cantan aquello que les arde en la sangre" (16). Y es aquí donde encontraremos las máximas expresiones coloristas, populares, tradicionales, simbólicas y míticas de las producciones de ambos autores.

Ello es cierto, porque el teatro de Alberti posee en su conjunto una gran diversidad, y cabe añadir que contiene -de un modo algo especial- las aventuras dramáticas más interesantes de su época: vanguardismo, teatro político, / asperpento, etc. En todos estos campos ha dejado Alberti una huella personal e inconfundible, porque la lírica albertina responde a un estilo plural. Esta múltiple tentación de las formas poéticas -y, por lo tanto, de realidades de orden distinto - fue como una necesidad flotante en el espíritu de su época; necesidad a la que dieron plena satisfacción autores como Alberti y Lorca.

En obras como "El trébol florido" y "La Gallarda" hay ciertamente, una extraordinaria densidad de símbolos poéticos, Pero lo decisivo en estas piezas no es precisamente esto, pues ya se daba tal densidad en "Bodas de sangre" y en "Yerma" de García Lorca, ni la despropoción entre la riqueza de símbolos y la pobreza de acción, que también se da - aunque en grado muy distinto- en las dos tragedias lorquianas. Lo importante es que "el conflicto es puramente poético y no dramático; que las fuerzas en oposición que lo

---

(16) BERENGUER CARISOMO, A., Obra citada, p. 164.

determinan y en él se manifiestan son, en su esencia, fuerzas poéticas y no dramáticas; que la particularización de ese conflicto y de esas fuerzas en unos personajes y en un lenguaje es sustantivamente poético y no dramático, nada de lo cual se da en el teatro poético lorquiano" (17).

Igualmente, señala Ventura Doreste refiriéndose a / "El trébol florido", "el molinero y la pescadora no acceden a los amores de sus respectivos hijos, porque entienden que la tierra y el mar se oponen fatalmente"(18). Es pués, el conflicto, la lucha, de la tierra y el mar, y su fatal oposición es en sí un tema lírico, un bello mito poético.

Así ocurre en el momento de mayor climax "dramático" de la obra:

"SILENO (grande y exagerado, vestido con su mejor traje, arrojando pequeñas botas de vino adornadas, que colgarán de las estacas del carro).

¡Vino, vino
del molino!
¡Vino bueno
de Sileno!
Por la galana,
para mi Aitana.
Por lo delfín

---

(17) RUIZ RAMON, F., "Historia del teatro español. Siglo XX". Alianza Editorial, Madrid, 1.971, p. 239.

---

(18) DORESTE, V., "Sobre el teatro de Alberti". Papeles de Son Armadans, 1.963, p. 84.

para Martin
Por buen patrón
para Alción.
Y por hermosa
y borrascosa,
para la fiera de mi Umbrosa!

(Algarabía de voces y músicas). !Bebe, bebe, Umbrosita! Sella las paces con un chorro de oro, mi domada consuegra, !Que no lo muerdan más entre los dientes los pájaros presentes! !Que lo vean de una vez y lo crean! !Que se les resqueteseque la ponzoña en los labios! !Que lo vomiten ya, y sin lengua y sin habla no puedan volar! !Paz pública, mi Umbrosa! ! Vino, vino, vino! (Abrazándola),

Se abracen para siempre
la barca y el molino;
la vieja rueda de moler
y el roto timón por componer;
el viento terreno y el marinero;
la vela negra harinera
y la blanca playera;
el pez espada
y la corteza de pan, dorada;
la ola de sal
y la amapola del trigal,
el ....." (19).

---

(19) ALBERTI, R., "El trébol florido". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.959, act. III, pp. 103-104

Esta escena, y otras del mismo acto en que los personajes, en la noche de San Juan, se persiguen en el bosque / disfrazados de árboles o de animales en busca del trébol ./ mágico que dará el triunfo del amor a quien lo posea, nos sumergirán en un bellísimo universo poético - en el que se mezclan la rivalidad de los hombres de tierra y de mar, la fiesta ritual del toro de fuego, las canciones líricas de singular belleza, la muerte simbólica de la protagonista,...-, en un espectáculo lírico de la más alta calidad estética, ./ más no en un universo dramático, como ocurre en otra obra densa de símbolos mítico-poéticos: "Sueño de una noche de verano" de Shakespeare.

La otra obra citada anteriormente, "La Gallarda" - escrita totalmente en verso, y de magnífica calidad-, presenta un caso aun más extremo en este aspecto. El simbolismo - "postulado" le llama Marrast - (20) sobre el que gira la / acción de la obra es inadmisible para ser considerado como eje de un drama: La Gallarda ama a Resplandores, / un toro. Este toro es un símbolo. Símbolo de los celos, / para Marrast; símbolo del amor viril, para Ventura Dorest e. Pero aunque el toro es un símbolo para el poeta - y como tal símbolo puede ser interpretado por el lector -, no lo es para los personajes del drama. Estos -La Gallarda, Manuel Sánchez, su marido, que muere corneado por Resplan dores, los zagales, los pretendientes de la Gallarda, Babú- verán, hablarán y tratarán al toro como un ser real. Y -afirma Ruiz Ramón- "?Qué universo trágico - "Tragedia de vaquero s y toros bravos", se subtitula "La Gallarda" --

(20) MARRAST, R., "Aspects du théâtre de Rafael Alberti". Société d'Editions d'Enseignement Supérieur, Paris, 1.967.

puede fundarse sobre el "postulado" del amor de una mujer por un toro? Hay, en efecto, cierta atmósfera trágica, pero su cimiento es lírico, como lo es también su determinación poética. Por ello, la palabra de los personajes no es nunca una palabra en situación, nacida de la necesidad de la acción ni de la condición del personaje, sino libre palabra lírica ajena a cualquier otro condicionamiento que no sea el de la fabulación poética (21).

Así es el nucleo de la obra y éste es el amor de una mujer por un toro:

"LA GALLARDA. ?Viste al torito?
MANUEL. (Seco) Si
LA GALLARDA.

?Que te enfuerece?
?No es el hijo, Manuel? Yo en mis entreñas
soñé que en una noche me crecía
y que luego a mis pechos lo criaba.
Ser la madre de un toro pequeñito
que lo acuna caliente entre las pajas
y le ve, por los tréboles, cubrírsele
la piel de clavellinas coloradas;
.....
Yo lo soñé, lo tuve, lo tenía;
yo lo senti batido entre mis ansias
y miré, al descuajárseme una aurora,
que sus ojos de niño me miraban.

---

(21) RUIZ RAMON, F., Obra citada, p. 241.

-!Resplandores, torito!- Y en sus dientes
una rosa amarilla columpiaba,
viniendo, lento rayo consentido,
a ponerla en el hoyo de mi falda.
-!Resplandores, aquí, torito bravo!
Y una estrella veloz, desenredada
de su arremolinado ceño, iba
a colgárseme siempre en la garganta.
El fué mi bien, junto a la flor del monte;
mi corazón, junto a la flor del agua" (22).

En todo momento Alberti consigue una correspondencia perfecta entre la forma rítmica del verso y el ritmo de la escena. Y ello con una perfección que en muy raras ocasiones se ve. "La canción se dramatiza, se encarna, con lo que la poesía lírica se proyecta en teatro y éste hace acopio y médula del ritual taurómaco llenando físicamente la escena y, por lo mismo que esa comunión física es absoluta -el tema es imagen, el sentimiento se resuelve en mito, la voluntad se hace danza y la intensión ritmo sonoro-, por lo mismo que todo cuanto es conflicto interior cuaja - sensorialmente y que, así, la obra resulta danza y composición no solo de volúmenes - cuerpos - sino también de sonoridades - ritmos -, como un ballet tanto para los ojos como para los oidos, "La Gallarda" se acredita como un exponente, bello y personalísimo, de teatro total"

---

(22) ALBERTI, R., "La Gallarda" Ed. Losada, Buenos Aires, 1.959, act. I, pp. 188-189.

(23).

El universo arcaico de "El Trébol florido" y de "La Gallarda" es un paraiso perdido reencarnado por la pluma de Alberti. Con toda su carga poética y el enorme / caudal de mitología y folklore, "estas obras nos hacen / pensar en una España muy lejana, una España esencial, una España sin tiempo. Es una España buscada, recreada, reencontrada a través de algunos de sus mitos ancestrales" (24). Algo similar había conseguido en su teatro García Lorca. Es esa imagen de España -- que aparece clara en su poesía -- obtenida partiendo de una comprensión intuitiva de la mitología popular. Alberti, en estas -- dos obras, retorna al problema y lo realiza en su totalidad. Para este caminar, Alberti comienza planteándose la necesidad de un lenguaje teatral, lenguaje teatral que entenderá habrá de estar repleto de calidad poética y lírica. Es -- aquí donde podemos afirmar sin temor a equivocarnos que, después de García Lorca, no existe en toda la escena española un teatro poético, que, siéndole afín, alcance la riqueza expresiva de éstas obras.

Caso distinto nos ofrece otro poeta de la generación, / Pedro Salinas, Su teatro puede parecernos en un principio el de la evasión, pero su fundamento último está constituido por un humanismo esencial. Ensaya en sus dramas una salvación del mundo, volviendo del revés las máscaras trágicas y las cómicas. Así intentará profundizar en el uni

---

(23) GUERRERO ZAMORA, J., "Historia del Teatro Contemporaneo". Juan Flors-Editor, Barcelona, 1.962, pp. 110-111

---

(24) DOMENECH, R., "Introducción al teatro de Alberti". Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, enero, 1.972, p. 112.

verso en busca de su última y gran "razón de amor".

Analizar los motivos de su poesía que han adoptado un desarrollo más amplio en su producción dramática, nos - situaría en el camino que lleva a percibir la íntima rela-- ción que existe entre la poesía de Salinas y su teatro.El propio autor señala en su "Literatura Española, Siglo -- XX" cual es la raiz de los autores dramáticos: "Los autores dramáticos contemporáneos proceden de dos zonas: una, puramente literaria, la zona de las letras puras: son los que apelaron a la forma dramática para expresar por otro modo una personalidad literaria ya apuntada o formada en otros campos. Así, un Benavente (antes de su primera obra de teatro ha publicado un tomo de poesías y / otro de cartas); así, un Unamuno, un Valle-Inclán o un Azorín. Otros proceden de la zona de los productores - teatrales directos, de los proveedores de primera línea - del repertorio que exige vorazmente el teatro moderno.Con toda reserva respecto a lo aproximativo y condicional de / tales rótulos podríamos llamarlos "los cultos" y "los populares""(25). Al primero de los grupos pertenecería, sin lugar a dudas, la dramaturgia de Salinas. Es lo que Fernandez Almagro denomina "teatro al margen" (26), y, en el artículo dedicado a los autores de este tipo de teatro, - incluye sin reservas a Salinas, junto a Unamuno, Azorín Valle-Inclán,.....

La obra dramática de Salinas habría que relacionarla con el exito, o mejor con el no éxito, es lo que él mismo de

---

(25) SALINAS, P., "Literatura Española. Siglo XX". - Alianza Editorial, Madrid, 1.970, pp. 127-128.

---

(26) Insula, nº 100-101, p.3.

nomina teatro "ratero": "El auténtico framaturgo ha de evitarlo, aun a costa de no tener éxito o de no lograr siquiera la representación de sus obras (como hasta hace poco le sucedía al de Valle-Inclán), ya que sólo queda en la literatura viva para siempre el teatro "escrito desde arriba", decía Salinas, en el alto nivel de lo poético. Ahí está el móvil creador de las obras teatrales de Salinas, y así se explica su aspiración a fundir "poésía" y "realidad". La poesía dramática es una operación transfigurada, anagógica, de la vida real e inmediata. Según Salinas, el dramaturgo español del / Siglo de Oro sentía que "el hombre solo se salva viendose superior a su mera actividad consuetudinaria", revelándose así su propia y original intención dramática. Se pregunta entonces Salinas si la comedia tiene una doble y contrapuesta faz, si es realista e ilusionista, si hay en ella a la vez costumbrismo y fantasía. Y contesta el poeta: "Realidad fabulizada". Esta podría ser la mejor definición de su teatro y de su voluntad de transfiguración poético-dramática" (27).

Claro ejemplo de la autorreflexión saliniana sobre su teatro es esa fantasía, que adquiere forma de realidad, en su obra "El Parecido".:

"JULIA.(Despacio y mirando al vacío) El hombre que nunca ha existido....

ROBERTO.(Mirándola con curiosidad) Lo dices así como

---

(27) MARICHAL, J., Prologo al "Teatro Completo" de Salinas. Aguilar, Madrid, 1.957, pp. 12-13.

con nostalgia, como echándolo de menos.....

JULIA. (Sin cambiar de tono)..... nunca ha existido...

ROBERTO. ?Te habría gustado que existiera?

JULIA. No. Más vale así. (Cogiéndole las manos y mirándole con cariño). Todo fue para bien.

ROBERTO. (Reteniendo las manos). ?Qué estás diciendo? ?Qué misterio es éste? Te siento de pronto como distante, como si te viera a través de una niebla que sale de esas palabras.....

JULIA. Nada, nada, tú lo has dicho (Con energía). Nunca ha existido, nunca.

ROBERTO. ?Pero de quién hablas?

JULIA. De nadie, de nadie.....

ROBERTO. Sí, hablas de alguien. Y de alguien que ha -- existido. Se te nota en la manera de decir que nunca ha existido. Es como si quisieras, ahora, con / tu voz, suprimir una realidad... (Pausa. Sueltan las manos) Yo no te pido nada, pero dime...?Ha existido?

JULIA. (Apoya los codos en la mesa y se tapa los ojos con las manos, un isntante; luego mira con sonrisa forzada a Roberto) Nada, nada, ya se pasó.

ROBERTO. No, Julia, no. Ahora ya sé que sí, que existe. Que te has tapado los ojos, un segundo, para volver a verlo, que ha estado allí, en el hueco de tus manos y ahora, al descubrirte, se ha vuelto a mar

char.... Julia,..... dime....."(28),

que concluirá con la aceptación de la realidad que existió por parte de Julia.

Aún podemos observar otras analogías que nos ayuden a fundamentar la crencia de que el teatro de Salinas es trasunto fiel de su poesía: Si nos fijamos en "La isla del tesoro", el tema abordado es, exactamente, el ya conocido de su poesía. "En un caso y en otro, "Los unicos dos" son el signo externo bajo el que se sitúa toda la lírica amorosa de Salinas. "Los únicos dos"son los integrantes de esa estructura bipolar en la que el poeta dialoga, en un diálogo inagotable en intensidad y cronología, con el "tú" de la persona amada, hacia el cual oriente su producción poética amatoria" (29):

"LISARDO. (Con asombro) !Ella, es ella!

LUCILA. (Suavamente) ?Por qué me hablas así esta noche? !Ella! Tercera persona. ?No somos tú, tú, y yo, yo ? ?Quieres que te llame él, a tí..

LISARDO. (Con el mismo tono) !Tú ..... tú ....., tú.....! !Qué palabra tan hermosa!.

---

(28) SALINAS, P.,"El parecido".Teatro Completo, Aguilar, Madrid, 1957, esc. única, pp. 155-156.

---

(29) RODRIGUEZ RICHART, J.,"Sobre el teatro de Pedro Salinas". Boletin de la Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander, 1960, año XXXVI, nº 4, p. 422.

LUCILA. Verdad.... Tan corta... y no se acaba nunca..
Pero ?esa capa? ?Y ese antifaz?" (30).

El teatro de Salinas posee una clara nota de intelectualismo. Así lo cree también Maurín, quién, al referirse específicamente a "La cabeza de Medusa", escribe: "Lo que se le podría reprochar -- a la obra -- sería más / bien un exceso de rigor. Los personajes se suceden como las proposiciones de un teorema. Los diálogos tienden a marcar las etapas de la demostración" (31).

Opinión muy similar nos ofrece Carmen Bravo Villasante en un trabajo sobre Salinas y su teatro: "Los personajes no son lo que aparentan; detrás de ellos hay otros, su yo verdadero distinto del que fingen. Siempre buscan / un más allá. Es un teatro simbólico que hay que saber interpretar" (32). Teatro -- añade Rodríguez Richart -- / "que, por otra parte, empalma del modo más directo, profundo y auténtico con la obra poética de Salinas: las mismas inquietudes, idénticos problemas, parejas preocupaciones afloran en él. Y es sabido que la poesía de Salinas - está caracterizada por lo que Spitzer dio en llamar "trascendentalismo", es decir, la asunción de lo humano, de la

---

(30) SALINAS, P., "El chantajista". Teatro completo. Ed. citada, cuadro II, esc. II, p. 134.

---

(31) MAURIN, M., "Temas y Variaciones en el teatro de Salinas". Insula, nº 104, p. 3.

---

(32) Consigna, nº 165, p. 24.

realidad empírica circundante a lo esencial y permanente " (33).

También, y con esto dejaríamos de momento este planteamiento previo del teatro del poeta Salinas, podríamos señalar la estrecha vinculación que existe entre el teatro de nuestro autor y el de Giraudoux -- idea ya indicada por Maurín en el artículo antes reseñado --: "Giraudoux reconocería el tono espirituai, familiar y siempre vivo del dramaturgo Salinas. Es ese jugar en serio. Son esas jovenes alegres -- Giraudoux como Salinas se inclinarán preferentemente por los personajes femeninos en su producción --, frescas, decididas y soñadoras que se llaman Gloria o Maru ?No podrían llamarse Anne, Suzanne, Ondine? Y Lucilla, ?no podría salir acaso de "Choix des Elues?".

Otro poeta del grupo es Dámaso Alonso. Posee una / obra dramática que ha permanecido inédita hasta el año 1.956 y que, tras haber aflorado a las páginas impresas, muestra un rasgo más de la personalidad artística de su autor. Me estoy refiriendo al drama radiofónico que lleva por título "-"Aquel día en Jerusalén", escrito en 1.945.

Más dada la especial configuración de esta obra, ya que se trata de un Auto de la Pasión escrito para una emisión radiofónica, creo no es este el lugar más apropiado para hacer un análisis del mismo. Ya trataremos sobre él en páginas posteriores, pues poca luz podrían aportar a la configuración general de la panorámica, que aquí estamos esbozando, sobre -- el teatro de unos poetas.

Sí entraria de lleno en este mundo de poetas-dramaturgos

---

(33) RODRIGUEZ RICHART, J., Obra citada, pp. 414-415.

el oriolano Hernández. Sus dramas se hallan repletos de simbolismo, que los unen con su producción poética. Es un simbolismo que parece a veces -- siguiendo a Salinas-- evadirse de la vida y entregarse al ensueño, pero nada más alejado de la concepción simbólico-dramática de Hernández que esta afirmación, ya que el simbolismo se da, sola y exclusivamente, en función de la vida misma.

En su obra "Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras" -- auto sacramental-- , "nos ofrece un -- símbolo bisémico bien logrado en la escena en que el Deseo muestra al Hombre-Niño --encarnación y símbolo, a su vez, de todo el género humano según una visión cristiana de la historia -- una parra enroscada a un chopo ?Podrá haber cosa más inocente? Y, sin embargo, ¡Cómo el Deseo nos va insinuando quedamente sus malignas intenciones en un sentido más hondo, cuando nos habla de una "parra alhajada", con "senos", "en espirales lascivas" y "abrazada al chopo"! Todos estos detalles nos vuelven la atención sobre el sentido simbólico"(34). Igualmente, aparece un simbolismo claro en los personajes de "El labrador de más aire": aquí será Juan, el héroe del drama, quien se nos mostrará como el hombre justo, insobornable y generoso; el "hombre por antonomasia que resume en sí --en un simbolismo total- todos los valores tradicionales, que constituyen el mundo hernandiano:

"LUISA. Todas miramos su brío
y a todas nos dió alegría.

(34) CANO BALLESTA, J.,"La poesía de Miguel Hernández". Ed. Gredos, Madrid, 1.971, p. 190.

TERESA. Su gallarda gallardía
entre todo el mocerío,
¡Qué bien le sobresalía!.

RAFAELA. A la sombra del sombrero
me ha mirado y he sentido
que mi corazón herido
de un solo dardo certero
dejaba como al descuido.

BALTASARA.. Sus ojos sólo un momento
en mi cuerpo han reparado
pero con tanto ardimiento
que atravesada me siento
por sus ojos de venado.

LUISA Pisa tan recio que altera
el mundo al andar.

TERESA Yo sé
que donde pone su pie,
derretirse como cera
a las piedras se las ve.

RAFAELA' ¡Qué aire el suyo! Me ha rozado
al cruzar por su camino,
y a su soplo se me vino
el cabello a este costado
y a este otro un torbellino.

BALTASARA Tras el aire que movía
con sus brazos, al andar
igual que brazos de mar
¡Qué a placer el alma mía
hubiera echado a volar!.

LUISA. El olor de su pechera
me ha trastornado de amor.
Nunca oli, rosa mejor
que su pechera, y me hubiera
marchado tras de su olor.

TERESA. El color de su calzona
ha sido en mi ojo cuchilla

RAFAELA Y el color de su mejilla.

BALTASARA. Y el color de su persona
como el color de Castilla." (35).

Este es el mundo de Hernández. Este es su concepto de la virilidad, que nos transporta a las épocas más gloriosas de nuestro teatro clásico. Será en ese mundo de hombres integros donde aparecerán los temas fundamentales de la dramatungia hernandiana mezclados con el lirismo popular. De este modo, consigue trasladar los dramas populares de Lope a una sociedad moderna, acuciada por la fusta del progreso. Son obras de fuerza dramática y / lírica, en donde, con originalidad de imágenes, se recreará poetizando el drama de la vida.

Así es el teatro de unos poetas que se integran en el grupo de 1.927. Sus personalidades se manifiestan aisladas y, cada uno, presenta rasgos netamente diferenciadores, más todos ellos son poetas que han iniciado experiencias dramáticas - unos con mayor densidad que otros-, / poseedoras de características, temas, concepciones, pro-

(35) HERNANDEZ, M.,"El labrador de más aire". En obras Completas.Ed.Losada,Buenos Aires,1.960,act. I, esc. IV, pp. 673-674.

[illegible], en las que, parcial o totalmente, pueden [illegible] incluidos. Estas son las que ahora vamos a analizar.

POPULARISMO EN EL 27

POPULARISMO EN EL 27

Mencionar el tema de lo popular en el teatro de 1.927, es sacar a la palestra crítica los nombres de Lorca, Alberti y Hernández. Ellos se alzan como señeras águilas en el rico acervo de nuestra tradición popular , marcando para nuestras letras una de sus etapas más brillantes.

Juan Guerrero Zamora habla de éste popularismo con el calificativo de "neopopular". Evidentemente tiene razón, pués es un resurgir de la corriente que, tomando como / puente los Siglos de Oro de nuestra literatura, salta hasta la misma Edad Media. Más, por la misma razón antes señalada, me parece aquí más oportuna la denominación de / "popular", que nos une más directamente --sin existir di-

ferencia temporal alguna-- con esa veta aurea de lirismo tan típica en nuestra dramática.

En Lorca, lo popular arranca desde su niñez: Cuando componía y escenificaba en su pequeño teatrillo casero obritas de corte más o menos infantil, estaba evocando / la riqueza que emerge del alma granadina -- imágenes, metáforas, expresiones, palabras,...-. Asiduo colaborador suyo en estas lides era el músico --pleno de riqueza popular -- Manuel de Falla, íntimo amigo de Federico. Ahí es donde nace esta constante del teatro lorquiano, en su alma infantil que irá observando todos los detalles para depositarlos en el subsconciente. Ahí tendrá que retornar Lorca, cuando precise algún matiz, / algún detalle, algún personaje o alguna situación para su teatro. "A través de la obra dramática de Federico García Lorca se percibe la constancia de una raiz popular cuya infusión de savia, más o menos intensa según los - casos, estimula distintos órdenes de creación, los configura totalmente -- como sucede con las tragedias mayores y "La zapatera prodigiosa"-- o, por lo menos, se muestra compatible con ellos" (1).

---

(1) GUERRERA ZAMORA, J., "Historia del teatro contemporáneo". Juan Flors Editor, Barcelona, 1.962, t. III, p. 39.

ROMANCES

Esta constancia a la que alude Guerrero Zamora, se puede observar en muchas obras del autor. Bastará sólo unas muestras para comprobarlo con exactitud:

"Mariana Pineda" está subtitulada por el autor como "Romance popular en tres estampas". Efectivamente es así y puede ser incluida en la más pura tradición popular de nuestro Romancero. No ha hecho más que descorrerse el telón cuando, con luz de luna, unas niñas cantarán con acompañamiento este romance popular:

"¡Oh, que día tan triste en Granada,
que a las piedras hacía llorar
al ver que Marianita se muere
en cadalso por no declarar!" (2).

En otros momentos de la obra, el mismo recurso de lírica popular nos subyuga con su belleza y sencillez:

"AMPARO. En la corrida más grande
que se vio en Ronda la vieja.
Cinco toros de azabache,
con divisa verde y negra.

.....

Las niñas venían gritando
sobre pintadas calesas

---

(2) GARCIA LORCA, F., "Mariana Pineda". En Obras Completas. Ed. citada, prólogo, p. 781.

con abanicos redondos
bordados de lentejuelas.
Y los jóvenes de Ronda
sobre jacas pintureras,
los anchos sombreros grises
calados hasta las cejas" (3).

O estos otros que aparecen en la estampa II:

"NIÑA. Una nila bordando
¡Madrè! ?Qué bordará?

CLAVELA Las agujas de plata,
bastidor de cristal,
bordaba una bandera,
cantar que te cantar.
Por el olivo, olivo,
¡madre, quien lo dirá!" (4),

"CONSPIRADOR 4º. Torrijos, el general
noble, de la frente limpia,
donde se estaban mirando
las gentes de Andalucía,
caballero entre los duques,
corazón de plata fina,
ha sido muerto en las playas
de Málaga la bravía" (5).

---

(3) Estampa I, esc. IV, pp. 792-793.

---

(4) Esc. I, pp. 822-823.

---

(5) Esc. VIII, p. 843.

. O el de la estampa III, cuando Mariana se halla recluida en el Convento de Santa Maria Egipciaca de Granada, en espera de la hora para ser ajusticiada:

"MARIANA. Don Pedro vendrá a caballo
como loco cuando sepa
que yo estoy encarcelada
por bordarle su bandera.
Y, si me matan, vendrá
para morir a mi vera,
que me lo dijo una noche
besándome la cabeza".(6).

Aún más, la obra concluirá con el mismo romance con que se iniciaba, cantado por un coro de niños, con acompañamiento de campanas.

Decir de esta obra que en ella tiene marcada importancia el romance es baladí, puesto que toda es un puro romance, en el que hay que incluir el "acompañamiento" que enmarca al que expresa el tema de la obra. Hablar, igualmente, del romance en Lorca, es acudir a citas sin número, pués / toda su producción se encuentra repleta de tales muestras / populares: "La zapatera prodigiosa" -- recuerdese el cantado por el coro de voces al final de la obra, ya citado en el capítulo anterior--; "El retablillo de D. Cristobal" -- / con el cantado por el Poeta en el Prólogo hablado, o el / que la Voz de Rosita entona, "Con el vito, vito, vito", en el mismo Prólogo, y que dará origen a esa tan típica can-

---

(6) Esc. III, p. 869.

ción que posteriormente analizaremos; "Así que pasen cinco años" -- el recitado por Arlequín en el cuadro - I del acto III, cuando no lleva puesta la careta÷-; etc.

Y si esto ocurre, en Lorca no menos significativo es el caso de Alberti, quien también supo expresar su vena lírico-dramática en la forma popular del romance. Así ocurre en "El trébol florido", en ese romance del final del acto III:

"VIEJA Ya esta el torito en la playa,
el torito marinero,
esperando que la noche
lo vuelva toro de fuego.
.....

MARTIN Toro que te han de quemar
Y que has de ser candela,
dime si mi corazón
verá en la mar una estrella.

VIEJA El torito te responde
que no ve estrella en los mares,
que sólo mira en la tierra
una amapola de sangre.
.....

UMBROSA Toro que te han de quemar
toro que por dos me quemo,
respóndeme por los dos,
que yo respondo por ellos.

VIEJA El torito te responde
que no puede contestarte,
que como es toro de lumbre
tiene dolor de quemarte". (7).

Aquí, Alberti, nos presenta un romance con corte muy distinto de los antes señalados en Lorca. Eran los de éste más "infantiles", más cancioncillas de niño; mientras que el romance albertiano lleva impresa una profunda carga mítica y simbólica. Es un romance "más hecho", de un lirismo más oculto, más trascendente. Entrocaría, perfectamente, con algún otro que ya se halla en las producciones más densas de Lorca, como "Bodas de sangre":

"LUNA. Cisne redondo en el río,
ojo de las catedrales,
alba fingida en las hojas
soy; ¡No podrán escaparse!
¿Quién se oculta? ¿Quién solloza
por la maleza del valle?
La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre" (8).

---

(7) ALBERTI, R., "El trébol florido". Ed citada, act.III, pp. 107-108.

---

(8) GARCIA LORCA, F. Obra citada, act. III, cuad.I, p. 1249

Ya en este romance, se nos presenta Federico más émparejado con el señalado anteriormente de Alberti, -- quien se nos muestra casi siempre con un lenguaje más metafórico.

Observése este otro romance de "La Gallarda":

"LA GALLARDA

?Qué clarín me pasa el sueño,
y el alma me desanima?
?Qué voz me lo sobresalta,
qué sombra me lo derriba?

BABU.(Cambiando la voz, como si fuera el toro).
Soy Resplandores, el hijo,
?Por qué, dí, no me acaricias
y antes que puntas de hierro
me pones por banderillas
dos manos que en vez de muerte
fueran dos flores de vida?
.....

VOZ DE MANUEL. !Eh, toro!.

BABU. Dos fuertes llamas
blande en las manos arriba.
Grano a grano, se oye lenta
la arena en las zapatillas.
Las lumbres ya se separan,
se unen ya, ya se perfilan.
Manuel Sánchez.....

VOZ DE MANUEL. !Aquí, toro!.

BABU. .... juntas las deja prendidas.
Val de los Ramos desprende
estrellas y golondrinas." (9).

Tiene, evidentemente, un matiz más elevado que los de Lorca, en cuanto a forma culta se refiere, y expresa - con esas metáforas de las "fuertes llamas", que / lleva Manuel para banderillear a Resplandores, el "hijo" de la Gallarda, o esas "lumbres" que se separan / y se unen- un lirismo perfecto.

Pero no sería exacto catalogar a Alberti como creador sólo de formas romanceadas "cultas", ya que posee otras - incluso en la misma obra citada anteriormente- con impronta distinta, más sencilla y popular:

"BABU Gallarda, ya sale el toro.
Ya está el torito en la plaza.
Cien carros forman el ruedo,
las varas entrecruzadas.
Colgadura, en los balcones
donde sonríen las damas.
De esquina a esquina, cadenas
de gritos y de guirnaldas.
Lucas Barroso preside,
sombrío, la novillada.
En una mano el reloj
y en él puesta la mirada.
¡Plaza del Val de los Ramos,
ya está el torito en tu plaza!" (10),

---

(9). Act. II, pp. 215-216.

---

(10) Act. II, p. 204.

que se asemeja al romance de Lorca de la corrida en Ronda la vieja, por lo que tiene de sencillez del pueblo y colorido.

Similar es el romance de los dramas hernandianos, y ello porque la lírica de este autor está vinculada directamente a la producción de Lorca. La misma sencilla ingenuidad que observabamos en las primeras obras de éste, será la tónica dominante del vate-dramaturgo - Hernández. No encontraremos forma romanceada de -- complejidad especial, ni de difícil intelección, salvo alguna -portadora de recia carga simbólica- en el auto sacramental "Quien te ha visto y quien te ve y Sombra de lo que eras":

"HOMBRE Yo ya no soy ni mi sombra:
yo quiero ser más que ella.
Yo la he tomado conmigo,
tema de mi mismo tema.
Estoy, el alma en un hilo
siempre, como la cometa.
Sueños de pólvora son
los sueños que me alimentan.
Antes tenía deseos,
¡sólo deseos de bestia!;
ahora deseos y ganas
de no tenerlo siquiera".(11).

---

(11) HERNANDEZ, M., Obra citada. En obras Completas. Ed. Losada, Buenos Aires, 1.960, parte III, fase interior, esc. I, p. 553.

Más lo normal en Hernández es encontrar romances de lírico colorido, como corresponde a los cielos azules y al clima levantino que le vio nacer. Así es el que a continuación reseñamos, donde la albahaca y la guitarra ponen el suave aroma de la primavera y el contrapunto musical de su tierra:

"QUINTIN. Por fin trajo el verde mayo
correhuelas y albahacas
a la entrada de la aldea
y al umbral de las ventanas.
Al verlo venir se han puesto
cintas de amor las guitarras,
celos de amor las clavijas,
las cuerdas lazos de rabia,
y relinchan impacientes
por salir de serenata.
En los templados establos
donde el amor huele a paja,
a honrado estiércol y a leche,
hay un estruendo de vacas
que se enamoran a solas
y a solas rumian y braman".(12).

O este otro de la misma obra, con similares tintes de luz y color:

"LUISA. El agua pone a mi cara
unos tornasoles verdes,

---

(12). "El labrador de más aire"., Ed. citada, act. I, cuadro II, esc. I, pp. 696-697,

una guirnalda de algas
y un temblor resplandeciente.
Prima de la luz parezco,
y mis cabellos parecen
veneros de plata oscura,
chorros de metal perenne" (13).

Igualmente nos presenta Miguel - bajo esta misma forma poética - personajes-símbolos, que ya no hablan de la luminosidad de su tierra, sino de la realista aceptación de la - última etapa del hombre, la senectud. Ello y lo que ella -- "conlleva" es el tema de un romance en el drama "Pastor de la muerte":

"ETERNO A mi me llaman Eterno
por lo que a ti no te llaman:
por ser más viejo que un siglo,
vejez quê a ti no te alcanza.
Esta vejez que conllevan
mis huesos y mi cayada
ha puesto en mi corazón
más experiencias que canas". (14).

Es, pués, indudable el fondo de lírica popular que presentan estos autores. Los romances de unos y otros tienen -salvo no abundantes excepciones- un matiz muy similar, la sencillez. Este es, por otro lado, el rasgo más significati-

---

(13) Ac. II, cuadro III, esc. IV, p. 751

---

(14) Act. I, cuadro I, esc.I, p. 837.

vo de esta tipica forma de poetizar española; y por ello, finalmente, podemos afirmar que un entronque de la obra de estos dramaturgos se halla enraizada en la vena más castiza y tradicional de nuestra literatura.

ESTAMPAS, CUADROS Y ESCENAS

La raiz popular de este teatro queda también en escenas y secuencias de la vida de aldea. Existe una especial complacencia en los autores del 27 por presentar, sugerir o -- perfilar todo aquello que atañe a la vida sencilla del campo. Parece como si la ciudad agobiase con sus moles de hormigón o hierro la libertad creadora de los autores más populares -quedaría excluido de aquí Pedro Salinas, pués casi todas sus producciones nos muestran escenarios urbanos-, aunque no queremos afirmar que todas las obras de éstos se hallen ambientadas en un bucolismo a ultranza.

Hablar de este tema nos lleva, necesariamente, a un / entronque clásico. Un entronque que ya observamos en la dramaturgia de nuestros Siglos de Oro. Y, profundizar en el tema de lo popular en esta época, es pensar en el más excelso dramaturgo del género, Lope de Vega.

No es que conociendo a Lope queramos hallar su in-- fluencia en estos autores, sino todo lo contrario: conociendo las producciones dramáticas de los poetas de 1.927, hemos de remontarnos a Lope - y, en algunos casos, aún más atrás, "Don Duardos" de Gil Vicente,-para comprobar los antecedentes del popularismo de éstos.

Evidentemente es esto así: Obras como "Yerma", de Federico Garcia Lorca, nos presentan, junto al ritmo y la cadencia típicamente lorquianos, la esencia más pura del teatro lopesco. "Es de Lope - señala Valbuena -, / la situación en el centro de la obra del ambiente costumbrista hogareño y de las "letras para cantar". Recuér-

dese, por ejemplo, la boda inicial del Peribáñez" (15).

En efecto, en "Yerma" ocupa el centro de la obra un extenso apartado -casi todo el acto II, concretamente desde el cuadro II-, que parece querer traer a la densa acción dramática como un remanso de paz, una típica escena hogareña en casa de Yerma, con claro ambiente familiar y de vecindad. Más no es que, por ello, decaiga la acción trágica, no. La intensidad va creciendo dentro del costumbrismo del cuadro, pero lo hace suavemente: los personajes van apareciendo, los diálogos se suceden, y el espectador prepara instintivamente su ánimo para la gran eclosión final.

Esto ya ocurría en "Peribáñez y el Comendador de Ocaña", pués también en el acto II - a partir de - la escena V - la acción transcurre en el portal de la casa de Peribáñez, que se inicia con un diálogo de Casilda e Inés. Los vecinos, amigos y conocidos aparecerán en la escena, que alcanza tensión dramática cuando surgen el Comendador y Leonardo - embozados -, mientras Luján, Llorente, Mendo, Chaparro, Bartolo y Helipe permanecen dormidos.

Otro rasgo eminentemente popular es el que constituye el cantar de las lavanderas, que ocupa todo el cuadro I del acto II, lo que une perfectamente con el cantar, que precede a la boda, en el cuadro I, del - acto II de "Bodas de sangre". Pero como en el apar--

---

(1) VALBUENA PRAT, A., "Historia del Teatro Español". Ed. Noguer, Barcelona, 1956, p. 640.

tado siguiente de este mismo estudio se abordarán las canciones de la dramaturgia del 27, creo preferible dejar el análisis de éstas bellas escenas populares para entonces.

Sigamos, entonces, con el arraigo lopesco en la obra de éstos poétas, ya que existe otro que presentará - no - una parte costumbrista como motivo de su obra, como era el caso de Lorca en "Yerma" -, sino toda una pieza dramática que se ha desprendido en su conjunto del propio "Peribáñez". Me refiero a "El labrador de más aire" de - Hernández, donde se nos presentan escenas de la vida -- campesina, personajes - Juan, mozo airoso, es Peribáñez, gallardo; Don Augusto, hombre rico y duro, fiel -- reflejo de el Comendador; mozos y mozas; ...--, situaciones y un tema muy similar al de Lope.

Es cierto que el final trágico es distinto en una y otra obra, pero no lo es menos que la ideología que preside - la pieza tiene una raiz idéntica. La honra -- en su sentido más amplio y tradicional de nuestro teatro -- es el alma que preside y el espíritu que dirige los sucesos. Y - esa misma honra es algo de recio entronque popular en - España: no es característica sólo de los caballeros, sino que hasta el último "villano" puede poseerla en el más alto grado. Tiene el sentido de igualadora social que ya -- aparece en nuestros Siglos de Oro, y que confiere la categoría de "caballero", sólo a quien la posea.

Es, igualmente, un motivo que aparece en la obra de Hernández -- el toro suelto que a todos hace correr con riesgo de sus vidas --, algo que ya estaba en el "Peribáñez" de Lope. Aquí herirá al Comendador -- quien por este motivo conocerá a Casilda -- y dará lugar a que comience el asedio amoroso de la mujer de Peribañez. En la pieza hernandiana, el proceso amoroso es distinto, pero se inicia tras la misma escena -- la del toro suelto --, -

cuando Juan salva a Isabel, llevándola en brazos. El rondar contínuamente Juan a Isabel --hasta casi convertirse en su sombra -- es similar al acecho continuado del Comendador a Casilda.

No obstante lo anteriormente expuesto, creo que se ha exagerado en demasía la unión que existe entre los dramaturgos del 27 y Lope de Vega. Hay muchas motivaciones -- ya hemos visto algunas -- que son comunes a todos, pero la personal fisonomía de las producciones de cada uno señalan perfectamente los siglos de diferencia que les separa. En cuanto al colorido, las imágenes poéticas, las metáforas, etc., existe clara diferencia: la que media entre el siglo XVII y el XX. Cano Ballesta, refiriéndose al "Labrador de más aire" dice: "El drama goza de gran originalidad y modernidad, ya que se basa en la -- pintura de un ambiente pueblerino conocido a fondo y maravillosamente descrito. Sus escenas respiran frescura y autenticidad, sus personajes son tipos de la vida campesina: el borracho, las figuras femeninas enamoradizas y coquetas, el tabernero sentencioso, el terrateniente duro y sin corazón, la moza rica y despectiva. El aire de crítica y reivindicación social imprime a todo el drama una nota inconfundible de vigorosa actualidad "(16).

---

(16) CANO BALLESTA, J., "La poesía de Miguel Hernandez". Ed. Gredos, Madrid, 1.971, p. 45.

Es, pués, un teatro que si bien posee un claro entronque con el popularismo literario español, presenta en sus escenas un sello inequívoco de dramaturgia moderna.

CANCIONES

Más esta modernidad a que antes aludía, no impide al teatro de los poetas de 1.927 mostrar influencias de otros autores. Más profunda, quizás, que ninguna otra es la - que se refiere a la forma lírica del pueblo, aquella en — que todo el pueblo se expresa: desde el anciano que recuerda su infancia, hasta el niño que corretea por la calle llevando en la boca un alegre cantar.

Aquí, en esas canciones que brotan de las gargantas infantiles y que pasan a través de todas las generaciones, son los autores de esta generación directos continuadores de las coplas risueñas del Arcipreste, de las serranas de Santillana, del gracejo de nuestro Cancionero y --repitámoslo, pues es en esto en lo que más se asemeja y a quien más de todos los autores anteriores -- del rico / lirismo colorista de Lope.

Sabor a Lope y su popularismo tiene el cantar que - sigue de Garcia Lorca:

"MUCHACHA 1ª (Entrando)
Despierte la novia
la mañana de la boda;
ruede la ronda
y en cada balcón una corona.

VOCES ¡Despierte la novia!.

CRIADA (Moviendo algazara)
Que despierte
con el ramo verde
del amor florido

¡Que despierte
por el tronco y la rama
de los laureles!.

MUCHACHA 2ª (Entrando)
que despierte
con el largo pelo,
camisa de nieve,
botas de charol y plata
y jazmines en la frente.

CRIADA ¡Ay pastora,
que la luna asoma!

MUCHACHA 1ª
¡Ay galán,
deja tu sombrero por el olivar!.

MOZO 1º (Entrando con el sombrero en alto)
Despierte la novia
que por los campos viene
rondando la boda,
con bandejas de dalias
y panes de gloria.

VOCES ¡Despierte la novia!
.....

MOZO 1º ¡Despierta paloma!
el alba despeja
campanas de sombra.

CONVIDADO La novia, la blanca novia,
hoy doncella,
mañana señora.
.....

VOCES Despierte la novia.

MOZO 1º ¡La mañana de la boda!

CONVIDADO La mañana de la boda
qué galana vas a estar;
pareces, flor de los montes,
la mujer de un capitan.
....."(17).

La belleza lírica de este cantar nos transmite la alegría de los mozos y mozas que acuden a acompañar a la Novia Alegría que contrasta enormente con la inquietud que anida en el fondo del corazón de este personaje. Quizás sea esta oposición la que busca Federico, pues no es ésta la única vez que nos la presenta, y bajo la forma de un cantar.

Recuérdese el cantar de las lavanderas de "Yerma", / que se inicia tras las bromas, chanzas y risotadas de aquellas. Los propios versos de la canción -- mucho más original que la de "Bodas de sangre" -- nos darán el hondo / y duro problema que encierra la obra:

"En el arroyo frío
lavo tu cinta.
Como un jazmín caliente
tienes la risa.
Quiero vivir
en la nevada chica
de ese jazmín.

(17) GARCIA LORCA, F., "Bodas de sangre". Ed. citada, ac. II, cuadro I, pp. 1.216-1.220.

LAVANDERA 1ª

¡Ay de la casada seca!

¡Ay de la que tiene los pechos de arena!

LAVANDERA 5ª

Dime si tu marido
guarda semilla
para que el agua cante
por tu camisa.

.....

LAVANDERA 4ª

Por el aire ya viene
mi marido a dormir.
Yo alhelíes rojos
y él rojo alhelí.

LAVANDERA 1ª

Hay que juntar flor con flor
cuando el verano seca la sangre al segador.

LAVANDERA 4ª

Y abrir el vientre a pájaros sin sueño
cuando a la puerta llama temblando el invierno.

.....

LAVANDERA 1ª

Un niño pequeño, un niño.

LAVANDERA 2ª

Y las palomas abren las alas y el pico.

LAVANDERA 3ª

Un niño que gime, un hijo.

.....

LAVANDERA 6ª

La aurora que mi niño
lleva en el delantal.

LAVANDERA 2ª (Cantan todas a coro)

En el arroyo frío
lavo tu cinta,
Como un jazmín caliente
tienes la risa.
¡Ja, ja, ja!" (18).

Escuchando las canciones de García Lorca se observa al poeta perfecto conocedor del folklore popular. Esto es / lo que ha sabido recoger de los autores precedentes, junto a su más fresca ternura.

Hay, en "Yerma", cinco canciones de corte lírico -dos en el acto primero, una en el acto segundo y otras dos en el tercero -: En la primera de ellas, habla el dramaturgo del profundo deseo de maternidad que obsesiona a Yerma. Es un pseudo-diálogo entre ella y "el hijo" que no tiene,/ donde el ansia de la aproximación entre los dos crece continuamente en intensidad:

"¿De dónde vienes, amor, mi niño?
De la cresta del duro frío.
¿Qué necesitas, amor, mi niño?
La tibia tela de tu vestido.
(Enhebra la aguja)
¡Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!

---

(18) Act. II, cuadro I, pp. 1.300-1.310.

(Como si hablara con un niño)

En el patio ladra el perro,
en los árboles canta el viento.
Los bueyes mugen al boyero
y la luna me riza los cabellos.
?Qué pides, niño, desde tan lejos?

(Pausa)

Los blancos montes que hay en tu pecho.
!Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!.

(Cosiendo)

Te diré, niño mío, que sí,
tronchada y rota soy para tí.
!Cómo me duele esta cintura
donde tendrás primera cuña!
?Cuándo, mi niño, vas a venir?

(Pausa)

Cuando tu carne huela a jazmín.
!Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!" (19).

Sensibilidad maternal y magistral belleza la de esta canción, que canta Yerma mientras cose y espera a ese hijo que nunca llegará a tener.

Aún no ha finalizado el acto I, cuando otro personaje, Víctor, entona una canción con estructura, igualmente, -- pseudo-dialogada. La contestación a Víctor es un eco imaginario que parece traer la voz de una mujer:

---

(19) Act. I, cuadro I, pp. I.277-I.278.

"VOZ DE VICTOR. (Cantando)

?Por qué duermes solo, pastor?
?Por qué duermes solo, pastor?
En mi colcha de lana
dormirías mejor.
?Por qué duermes solo, pastor?

Más la canción tiene un oyente oculto - Yerma -, que comenta la soledad de Víctor ampliándola con elementos - simbólicos:

YERMA (Escuchando)

?Por qué duermes solo, pastor?
En mi colcha de lana
dormirías mejor.
Tu colcha de dura piedra,
pastor,
y tu camisa de escarcha,
pastor,
juncos grises del invierno
en la noche de tu cama.
Los robles ponen agujas,
pastor,
debajo de tu almohada,
pastor,
y si oyes voz de mujer
es la rota voz del agua.
Pastor, pastor.
?Qué quiere el monte de tí?
pastor.
Monte de hierbas amargas,

?Qué niño te esta matando?

!La espina de la retama! " (20).

Ya hemos hablado de la canción del acto segundo - de las lavanderas- y de su perfecto entronque con el popularismo -/ más tradicional, aludiendo, incluso, a su claro corte lopesco.

De las otras dos canciones, la primera se escucha antes de que se descorra el telón en el cuadro segundo del acto / tercero, y es una alusión al mismo tema que la última a la / que a continuación vamos a aludir:

"HEMBRA En el río de la sierra
la esposa triste se bañaba.
Por el cuerpo le subían
los caracoles del agua.
La arena de las orillas
y el aire de la mañana
le daban fuego a su risa
y temblor a sus espaldas.
!Ay, qué desnuda estaba
la doncella en el agua!

NIÑO !Ay, cómo se quejaba!

.....

HEMBRA Cuando llegue la noche lo diré
cuando llegue la noche clara.
Cuando llegue la noche de la romería
rásgare los volantes de mi enagua.

.....

(20) Ac. I, cuadro II, pp. 1.296-1.297.

MACHO .....

Si tú vienes a la romería
a pedir que tu vientre se abra,
no te pongas un velo de luto,
sino dulce camisa de holanda.
Vete sola detrás de los muros,
donde están las higueras cerradas,
y soporta mi cuerpo de tierra
hasta el blanco gemido del alba.
¡Ay, cómo relumbra!
¡Ay, cómo relumbraba,
ay, cómo se cimbrea la casada!"(21).

Es el problema de la "casada seca", del vientre que no da hijos, que alcanza lírica densidad trágica en la pieza lorquiana.

Gustavo Correa señala que "el coro de las lavanderas y los dos últimos coros de la romería particpan de un denso ritualismo. La metáfora cobra así un sentido ritual y -/ eleva a la categoría de lo trascendental toda la expresividad mimética que converge al acto de la concepción. Los sím-/ bolos de la "flor" y del "florecimiento" expresan la realización de la maravilla en su más exacta plenitud. Una extraña atmósfera de mítico encantamiento rodea este ritualismo en virtud de la presencia de la luz. El cuerpo de las / mujeres que van a concebir relumbra con rara luminosidad" (22).

Observénse, ampliando lo expuesto por Correa, los tres

(21) Ac. III, cuadro II, pp. 1.340-1.343.

(22) CORREA, G. "La poesía mítica de Federico García Lorca". Ed. Gredos, Madrid, 1.970, p. 142.

últimos versos anteriormente citados: "!Ay, cómo alumbra! !Ay, cómo relumbraba!..."

Las canciones de "Bodas de sangre" poseen un matiz un tanto distinto de las de "Yerma". Quizás un lirismo más fresco y popular se percibe en ellas, sobre todo el cantar de la boda que nos recuerda a la canción que entonan los músicos en "Peribáñez". El lirismo musical de Lorca es más ágil y las metáforas son más atrevidas. El canto es a varias voces, pero alternando unas con otras. No ocurre igual en Lope, en quien las voces entonan al unísono, sin que exista el diálogo lorquiano.

Obsérvese esta diferencia, aunque la clara ascendencia lopesca se perciba sin dificultad:

"MUCHACHA 1ª (entrando)
Despierte la novia
la mañana de la boda;
ruede la ronda
y en cada balcón una corona.

VOCES !Despierte la novia!

CRIADA (Moviendo algazara)
Que despierte
con el ramo verde
del amor florido.
!Que despierte
por el tronco y la rama
de los laureles!.

MUCHACHA 2ª (Entrando)
Que despierte
con el largo pelo,
camisa de nieve,

botas de charol y plata
y jazmines en la frente.

.....

MOZO 1º (Entrando con el sombrero en alto)
Despierte la novia,
que por los campos viene
rondando la boda,
con bandejas de dalias
y panes de gloria." (23),

en evidente contraste con esta otra canción de nuestro teatro clásico:

"MUSICOS Dente parabienes
el mayo garrido,
los alegres campos,
las fuentes y ríos.
Alcen las cabezas
los verdes alisos,
y con frutos nuevos
almendros floridos.
Echen las mañanas,
después del rocío,
en espadas verdes
guarnición de lirios.
Suban los ganados

---

(23) GARCIA LORCA, F. "Bodas de sangre". Ed. citada, act. II, cuadro I, pp. 1.215-1.219.

por el monte mismo
que cubrió la nieve ,
a pacer tomillos." (24).

Pero no poseen el mismo tono todas las canciones de "Bodas de sangre", no. Las hay, también -- como la bellísima nana cantada por la Suegra y la Mujer, con estructura dialogada -- que recuerdan ese pseudo-dialogo de Yerma con su "hijo" en el cuadro primero del acto primero:

"SUEGRA Nana, niño, nana
del caballo grande
que no quiso el agua.
El agua era negra
dentro de las ramas.
Cuando llega al puente
se detiene y canta.
?Quién dirá, mi niño,
lo que tiene el agua
con su larga cola
por su verde sala?

MUJER (Bajo)
Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber.

SUEGRA Duérmete, rosal,
que el caballo se pone a llorar.

---

(24) LOPE DE VEGA, F., "Peribáñez y el Comendador de Ocaña". Ed. Aguilar, Madrid, 1.957, act.I, esc.I, p. 175.

Las patas heridas,
las crines heladas,
dentro de los ojos
un puñal de plata.
Bajaban al río.
¡Ay, cómo bajaban!
La sangre corría
más fuerte que el agua.

MUJER Duérmete, clavel,
que el caballo no quiere beber." (25).

Interminable sería, a la par que agobiante, recargar / con ejemplos sin número este trabajo, para exponer todas / las canciones que Federico presenta en sus obras. Bástenos decir que toda su producción dramática se halla plagada -- en el sentido más literal de la palabra-- de estas / muestras de folklore popular. Parece como si las cantarinas aguas de la Alhambra granadina, de los Jardines del Generalife o el Carmen de los Mártires, hubiesen cobrado vida en los personajes de Lorca y en sus escenas, para salpicar todas sus obras del adecuado contrapunto musical.

Hay canciones -- con sabor a Lorca y a su duende, que es el de Granada -- en obras como "Los títeres de / cachiporra" -- la cantada por la voz de Cocoliche (cuadro I), o Rosita (cuadro II), Contrabandista 1º (cuadro III), o Jovencita (cuadro V)--; "Mariana Pineda" -- ya hemos hablado de alguna de ellas en el apartado de Romances--; "La zapatera prodigiosa" -- Zapatera (act. I), Zapatero (act. I), Niño (act.I), o Niño (act. II)--; "Amor de Don

(25) Act. I, cuadro II, pp. I.184-I.187

Perlimplin" -- Belisa (prólogo) --; "Retabillo de Don Cristobal" -- Madre, voz de Rosita y Rosita --; "Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores" --Solteronas y Rosita (act.II), Tía (act.II)--; "La casa de Bernarda Alba" -- Coro de Segadores en act. II --; etc. Todas ellas nos hablan de un Lorca juglar que trova sus canciones sin cesar.

Tonos similares -- en cuanto al tinte popular -- ofrecen las canciones de Alberti que surgen esporádicas en sus piezas dramáticas, salpicándolas de punzante picardía.

En una de sus obras más felices --"El trébol florido" --, tragicomedia que nos muestra el enfrentamiento del mundo campesino con el marinero, son frecuentes las cancioncillas --mejor aún breves coplas -- de marcado aspecto colorista, y que recuerdan el mundo de la molinera y el corregidor de "El sombrero de tres picos" de Alarcón.

Obsérvese esta coplilla interpolada en el acto II:

"AITANA (amasando la harina).- (Canturreando).

Vengo de moler, morena,
de los molinos de en medio....
Vengo de moler, morena....
.... duermo con la molinera,
!olé, olé!,
no se entera el molinero..." (26),

---

(26) ALBERTI, R., "El trébol florido". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.959, act. II, p. 71.

que va cantando la hija del molinero -- Aitana -- mientras amasa la harina y saca agua del pozo.

Similar a ella, pues parece en realidad continuación de la anterior, es esta otra del mismo acto:

"AITANA (canturreando)

Tiene la molinera
lindos colores,
que al arrebol comparan
los pescadores" (27),

que canta Aitana al salir del molino, o la que entona cuando va llegando a la orilla del mar:

"AITANA.-...(Canta, mientras en medio de las dos canastas y agarrando un asa de cada una avanza hacia el velero).

A los árboles altos
los mueve el viento,
y a los enamorados
el pensamiento " (28).

Pero el tono desenfadado desaparece, al aproximarse el final de la obra y el momento de mayor tragicidad. La / canción que preludia la muerte de Aitana, ahogada por su propio padre, se halla repleta de simbolismo y con el elemento mítico del toro, tan característico de algunos dramaturgos del 27:

(27) Act. II, p. 76.

(28) Act. III, p. 100.

"VIEJA (cantando) .-

Ya está el torito en la playa,
el torito marinero,
esperando que la noche
lo vuelva toro de fuego.
!Andale, ándale, niño, al toro!
!Pídele clavellinas de oro!.

MARTIN (serio, acercándose al toro).-

Toro que te han de quemar
y que has de ser de candela,
dime si mi corazón
verá en la mar una estrella.

VIEJA (cantando).-

El torito te responde
que no ve estrella en los mares,
que sólo mira en la tierra
una amapola de sangre,
!Andale, ándale, niña, al toro!
!Pídele clavellinas de oro!.

UMBROSA (bajando del carro).-

Toro que te han de quemar,
toro que por dos me quemo,
respóndeme por los dos,
que yo respondo por ellos.

VIEJA (cantando).-

El torito te responde
que no puede contestarte,
que como es toro de lumbre
tiene dolor de quemarte.

¡Andale, ándale, niño, al toro!
¡Pídele clavellinas de oro!

ALCION.-

Toro que te han de quemar,
di lo que estoy deseando,
repítemelo en la mar
cuando vaya navegando.

VIEJA (cantando).-

El torito te responde
con tu mismo pensamiento,
que lo que no sabe el agua,
lo empieza a saber el viento.
¡Andale, ándale, niño, al toro!
¡Pídele clavellinas de oro!

SILENO (desde el carro).-

Toro que te han de quemar,
toro falso o verdadero,
si me dices la verdad,
respóndeme la que quiero.

VIEJA (cantando).-

El torito te responde
que la verdad que tu quieres,
tiene el corazón clavado
de agujas y de alfileres.
¡Andale, ándale, niña, al toro!
¡Pídele clavellinas de oro!.

AITANA.-

Toro que te han de quemar
ya tarde, al anochecer,

si me ves contigo arder,
dime, ?quién te ha de salvar?

VIEJA (cantando).-

El torito te responde
como torito de fuego...." (29).

Encontramos en esta bella canción, que se nos aparece con estructura dialogada --en la que existe una clara alternancia de una de las partes del diálogo, mientras que permanece inmóvil la otra --, algunos aspectos muy interesantes: Uno de ellos es el ya apuntado del simbolismo del elemento representante de la virilidad en el drama -- el toro -- y sobre el que insistiremos ampliamente en otro capítulo del presente trabajo. Pero quizás sea más importante reseñar aquí otro aspecto que atañe directamente a la tensión en la densidad dramática de la pieza. Me refiero concretamente al crecimiento de la tragedia que va vislumbrándose poco a poco en esos pseudo-agüeros que recita el personaje invariable del diálogo - Vieja -. Es ella quien, en el tercero y cuarto verso, de los seis que componen su monótona canción, va indicando lo que constituirá el desenlace de la obra.

Podía haber concluido aquí Alberti su drama, pues el parricidio de Aitana a manos de Sileno ya ha sido alegóricamente esbozado en la canción que nos ocupa. Canción, por otra parte, que, sin perder en absoluto el carácter trágico sino antes al contrario en perfecta armonía con el, tiene un claro rasgo popular en los dos últimos versos cantados por Vieja, que funcionan a modo de estribillo:

---

(29) Ac. III, pp. 107-109.

"Andale, ándale, niño(a), al toro!
!pídele clavellinas de oro!".

En esta línea de lo popular encontramos diversas canciones en la producción dramática de Rafael Alberti, en --/ quien ocurre un fenómeno similar a lo que anteriormente indicábamos con Federico García Lorca. La mayor parte de su obra se halla salpicada de estas canciones, que unas -/ veces son breves --marcando el tono de punzante picardía- y otras de mayor extensión -- cuando presenta el desenlace de una acción trágica --.

Del primer tipo encontramos muestras en "De un momento a otro". Aquí el tono de la cancioncilla entonada por El Beato posee un claro rasgo anticlerical: De un lado, la melodía es "imitando lo que hacen en la misa mayor lo -- mismo que los frailes en el coro", según palabras del propio personaje albertiñoª. De otro, las personas a quienes / se refiere se hallan expresamente indicadas por El Beato, con una aclaración previa a algún fragmento de su canción:

"EL BEATO(rezagándose un poco).-?Te han gustado las coplas, niño? Dime que sí. Te las compuse una mañana en el escalón de casa de mis novias.?No las conoces? Las monjitas del Espiritu Santo, las de la Concepción, las Carmelitas, las Capuchinas, las Reparadoras...",

para, a continuación, entonar la coplilla

" Todas me quieren,
todas me aman,
todas se mueren,

pero no me llaman". (30)

Breves, igualmente, son las coplas interpoladas en la densa maraña dramática de la obra "Noche de guerra en el Museo del Prado". En esta pieza, y nada más iniciarse el prólogo, encontramos aires de canciones populares:

CORO DE VOCES.-

¡Olé, olé, olé, olé, olé!...

(Aparece "La peregrinación a San Isidro".)

VOZ DEL CIEGO (cantando, acompañado de guitarra).

Si yo pudiera, si yo pudiera,
hasta el hambre que tengo
me la comiera.

CORO DE VOCES.-

¡olé, olé, olé, olé, olé!...."(31).

Aquí, y entre el fragor de los cañones que tienen sitiado a Madrid, los personajes de los principales cuadros del Museo cobrarán vida, se "encontrarán" al ser transportados de sus salas respectivas a los sótanos, dialogarán y enjuiciarán la situación bélica. Es en este abigarramiento, en este contínuo ir y venir de personajes, en donde la cancioncilla rompe un tanto la tensión del momento, permitiendo al espectador unos instantes de descanso en la angustia reinante:

---

(30) ALBERTI, R., "De un momento a otro". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.964, act. I, p. 95.

---

(31) ALBERTI, R., "Noche de guerra en el Museo del Prado". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.964, prólogo, p.163.

VIEJA 1 (asomándose, canta).-

¡Fraile frailuco,
fraile, frailón,
van a empalarte
por motilón!

FRAILE.- ¡Vade retro, Satanás!¡Negro espantajo del averno!

VIEJA 1 (cantando).-

¡Fraile frailuco,
fraile, pollino,
más que la sopa
te gusta el vino!" (32),

que corta el diálogo que mantienen Manco, Amolador, Maja, Estudiante, Fusilado y Fraile.

Alguna de éstas cancioncillas, como la que ahora nos / ocupa, tienen escaso ingenio. Diría más, poco valor poéti co. Pero, no obstante, hay que señalarlas como exponentes de esos aires del pueblo, si se quiere en este caso po pulacheros.

Otras, parecen abandonar el lenguaje soez y nos presen tan motivos que luego conoceremos en forma más ampliada como canciones orquestadas. Tal es el caso de las que señalo a continuación, que no son otra cosa más que unas va riantes de la gaditanas populares:

"CIEGO (acompañándose de la guitarra).-

Con las bombas que tiran

---

(32) Act. único, pp. 171-172.

los fanfarrones,
se hacen las madrileñas
tirabuzones".(33).

"CIEGO(en lo más alto de la barricada, rompiendo a cantar con la guitarra, coreado por todos).-
¡Madrid, que bien resistes
los bombardeos!
De las bombas se rien
los madrileños!" (34).

Más parece que Alberti, en alguna de sus obras, posee especial predilección por el lenguaje burdo. Ello le da un / matiz de mayor realismo al reflejar ese estamento social / que es el motivo de su pieza. Obsérvese cómo este mismo lenguaje chabacano es empleado en canciones más extensas de la misma obra:

"VIEJA 1.-¡Pues venga ya de ahí!¡Vamos!(Bailan y cantan estas seguidillas manchegas, accionando con las esco-/ bas.El Ciego las acompaña con la guitarra).
Si el sapo no revienta
por la mañana,
es porque el pobrecito
se ha vuelto rana,
¡Anda jaleo!
Si me cago en el sapo,
también me meo.

---

(33) Act. único, p. 174.

---

(34) Act. único, p. 177.

VIEJA 2 (quebrada y cojeando).-

Dicen que al sapo caben,
en la trasera,
mosquetón y cartucho
con cartuchera.
!Anda la broma!
Ya nadie toma al sapo
por donde toma.

TORERO (entrando al baile con el estoque).-

Para matar al sapo
muestro tal arte,
que no hay parte que sea
más bona-parte.
!Anda salero!
He de matar al sapo
por el trasero.

MAJA (entrando al baile con su navaja).-

Si alguna vez me escupe
la chaquetilla,
he de rajar al sapo
con mi cuchilla.
!Anda la ronda!
A una maja no hay sapo
que se le esconda.

VIEJA 1.-

!Suelta la guita!

VIEJA 2.-

!Corta la cuerda!

VIEJA 1.-

!Sapo gordo y panzudo!

VIEJAS 1 y 2.-

!Sapo de mierda!" (35).

Quiero insistir en la plena y consciente intención del autor al emplear este tipo de lenguaje, pues él mismo comprende / que es un tanto desagradable la canción y compone otra -- / con vocabulario más suave--, que incluye en una nota, que aparece a continuación con el siguiente acote: "Si las seguidillas de este baile no resultasen gratas a los oidos de ciertos públicos, pueden ser sustituidas por estas otras más / suaves" (36)

También aquí, como ocurría en "El trébol florido", el / marchamo popular se encuentra intensificado por esa especie de estribillo cambiante que repiten todos los personajes marcando rítmicamente el tiempo de la canción-danza:

"Anda jaleo!

.....

!Anda la broma!

.....

!Anda salero!

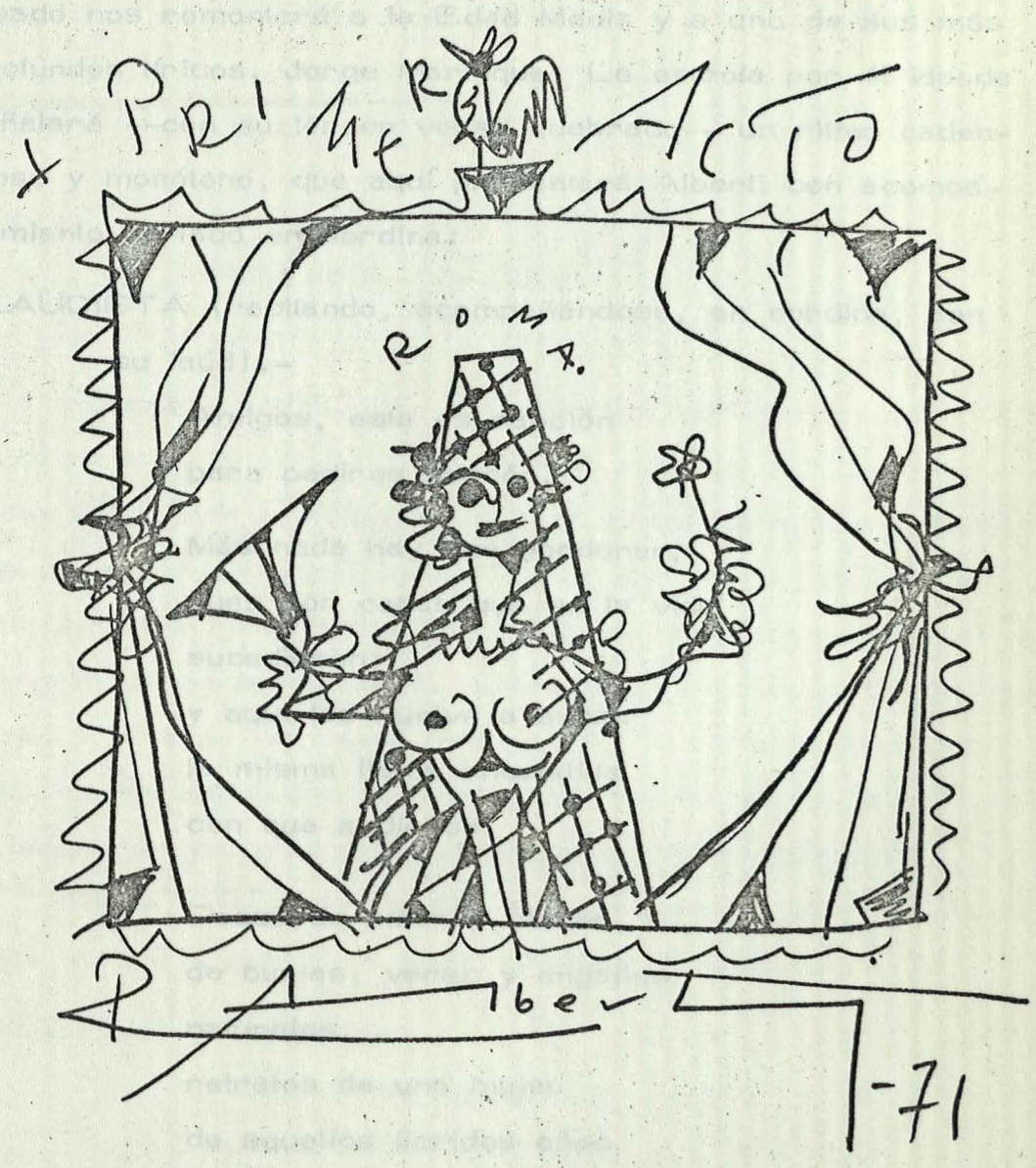
.....

¡Anda la ronda!"

Pero no es Rafael Alberti un escritor monocorde en sus canciones. Antes al contrario, es rico en metros, matices y

(35) Act. único, pp. 184-185.

(36) Act. único, p. 185.



«la lozana andaluza»

de

RAFAEL ALBERTI

N.º 178
75 Ptas.

rasgos. Ejemplo claro de lo que ahora indico es la canción primera que nos presente en su "Lozana andaluza", adaptación feliz de la obra de Francisco Delicado. El metro empleado nos remontará a la Edad Media y a uno de sus más profundos líricos, Jorge Manrique. La estrofa por él ideada señalará --con su tercer verso quebrado-- un ritmo cadencioso y monótono, que aquí presentará Alberti con acompañamiento de laúd en sordina:

"LAUDISTA (recitando, acompañándose, en sordina, con su laúd).-

Amigos, esta es canción
para pediros perdón.

Más nada hay que perdonar,
pues son cosas que en la vida
sucedieron,
y aquí las vuelve a avivar
la misma llama encendida
con que ardieron.

Cosas de amor y placer,
de burlas, veras y engaños
naturales,
retratos de una mujer
de aquellos floridos años
inmortales.

Nadie se muestre afligido,
dándose vuelta a la cara
torpemente.
Alegre, en cambio, el oido,
del habla común y clara
de esta gente.

Es Francisco Delicado
el padre de tan graciosa
cortesana,
presbítero enamorado,
por quien va a vivir gloriosa
la Lozana.

Y es un poeta, también
hijo de la Andalucia,
....."(37).

Es esta canción, una ambientación perfecta que da marco adecuado a la obra albertina. Nos hace pensar en los albo-/ res del teatro profano, y en esos recitadores que prologaban sus "retablos" dramáticos. Quizás aquí es donde habría que incluir a la obra de Delicado-Alberti, pués tiene más de sucesión de escenas que de auténtica pieza con unidad dramática. Y ello es un rasgo muy positivo a la hora de enjuiciar al Alberti adpatador de obras, ya que ha sabido calar, como pocos, en los más sutiles matices de la pieza original.

Sabor a Medioevo posee otra canción de la misma obra. Es la que presenta el autor mediado el acto primero:

"MUSICO 1 (cantando)
Una lozana andaluza,
una andaluza lozana,
cuentan que ha volado a Roma.
Nadie ha vista una paloma

---

(37) ALBERTI, R., "La Lozana andaluza". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.964, act. I, pp. 19-20.

que parezca una manzana.
?Quién será el que se la coma?

LOS DOS (bailando).-
!Baile y toma!
!Vamos a cazarla al vuelo,
antes que se hagan la guerra
los varones de esta tierra
con los ángeles del cielo!

MUSICO 2 (cantando).-
Una lozana andaluza,
una andaluza lozana,
cuentan que a Roma ha volado,
Nadie dice que ha mirado
paloma más cortesana.
!Ya la guerra ha comenzado
en todas partes de Roma!

LOS DOS (bailando).-
!Baila y toma!
!Baila y toma!
!Vamos a cazar al vuelo
la paloma!" (38).

En estas líneas, sería demasiado extenso comentar, o al menos reseñar, todas y cada una de las canciones que presenta el autor en su producción dramática. Por ello, creo / pueden servir de muestra las indicadas, ya que resumen todos los aspectos de la polimórfica creación de Alberti en el

(38) Act. I, p. 30.

campo de las canciones. Insistir en los mismos matices no sería más que recargar de tediosa monotonía este / trabajo, y no nos llevaría mucho más allá de lo que ya podemos ir trasluciendo de estas líneas: que la producción albertiana es rica y variada -- tal como observá-/ bamos anteriormente en el caso Lorca --, y que entre / uno y otro podremos ir encontrando puntos comunes de temática, ingenio, folklorismo, lirismo, ...

Pero no adelantemos acontecimientos. Cuando poseamos mayor número de argumentos, podremos afirmar, / sin temor a equivocarnos, si estos autores muestran un estilo similar o distinto, si entre ellos existen influencias mútuas o de otros autores, si constituyen o no un grupo o generación.

Sigamos, pués, adelante y analicemos bajo la misma cara del prisma -- las canciones -- al autor que puede constituir -- según ya hemos indicado -- la proyección / literaria del grupo poético de 1.927.

Nos presenta Miguel Hernández -- como en los dos autores anteriores -- una serie de canciones interpoladas a lo largo de casi toda su producción dramática. / También en éste, la temática, la tonalidad y los matices son variopintos y polimórficos. Unas veces, la canción hernandiana parece no poseer más intención que la de servir de cierre lírico a algún acto, como es el caso de la entonada por el Leñador en "Los hijos de la piedra", que servirá para finalizar el acto primero:

"LEÑADOR. (Dentro)

De árbol en árbol
salta el leñador,

con el pico abierto
como el ruiseñor.
La canción del hacha,
como la del ave,
va de rama en rama.
.....
Para echar al fuego
el frío peor,
del árbol de agosto
recojo calor.
Cuando la nevada,
todo son visitas
a mi corralada." (39).

Pero en otras, aún dentro de la misma obra, el tono es de evidente y rico lirismo popular con temática amorosa. Así la entonada por los dos coros de Vendimiadores y Vendimiadoras en el acto segundo:

"VENDIMIADORES. (Cantando).
Si vas a la vendimia,
mi niña, sola,
volverás con la saya
de cualquier forma.
Y a pocos meses
te rondarán el talle
sandías verdes.

(39) HERNANDEZ, M.., "Los hijos de la piedra". En obras Completas. Ed. Losada, Buenos Aires, 1.960, act.I, fase posterior, esc.VIII, pp. 619-620.

VENDIMIADORAS

De la vendimia vengo
sola, mi niño,
con la saya ordenada
y el talle fino.
De la vendimia
vuelve revuelto el talle
que se malicia.

VENDIMIADORES

A la vendimia, niñas
vendimiadoras.
A la vendimia, niña,
que ya es la hora.
¡Si vendimiara
el ramo de tu pecho
y el de tu cara!

VENDIMIADORAS

A la vendimia, niños
vendimiadores.
A la vendimia, niño,
van mis amores.
Más con el cuido
de no perder las hojas
ni los racimos.

VENDIMIADORES

Enriquezco tu mano
cortando uvas
cubiertas por los soles
y por las lunas.

¡Ay si quisieras
que cortara tus besos
con mis tijeras!

VENDIMIADORAS

Cuando pisa racimos
tu abarca verde,
tu pie se vuelve sangre,
mi sangre nieve.
Pisa las uvas,
que como mis amores
ya son maduras."(40).

Ofrece este tipo de canción la oportunidad a los mozos y mozas para los requiebros amorosos. Algo que tiene claro arraigo y honda tradicción en la Vega Baja del Segura.que vio nacer al poeta dramaturgo.

Sabe, pués, Hernández llevar a la escena las costumbres y modos de vida de su pueblo. Los elementos populares -- huertanos en este caso -- están perfectamente manejados por el poeta -- "saya", "sandias verdes", "hojas" y "racimos" de las cepas,...--, pero la canción que logra es monótona en su estructura. No ocurría igual en alguna de las canciones, de corte similar, de García Lorca. Allí el metro era mucho más variado (recuérdese la canción de despertar a la novia en "Bodas de sangre"), y los elementos populares --"ramo verde", "laureles", "jazmines", "bandejas de dalias",.....-- presentaban una mayor riqueza, colorido y / alegría.

Aún llegará el dramaturgo oriolano, poco antes de que

(40) Act. II, fase posterior, ec.I, pp. 637-638.

finalice la pieza, a presentar otra canción de tono totalmente opuesto a las anteriores. Es la densidad dramática, la muerte que acabará enseñoreándose de toda la / escena, quien anima este último cantar, de tono acre y desgarrado:

"!Muerte, muerte, muerte
abierta en la frente
de quien nos ha hecho
desear la muerte!
!Muerte, muerte, muerte
para la cabeza
de quien nos ha hecho
malquerer la tierra.
!Muerte, muerte, muerte
contra el corazón
de quien nos ha hecho
bueyes de labor!
!Muertes y más muertes,
hachas, hoces, mazos
sobre su cabeza
vayan derramando!
Para quien nos manda
hambres, muertes, penas,
muertes y más muertes;
!Muera! !Muera! !Muera!" (41).

Tono acre y desgarrado, que refleja con crudo realismo el odio del obrero hacia su señor. Odio, que ha presidido toda la acción dramática y que va creciendo en intensidad hasta la eclosión final.

(41) Act. III, fase interior, esc. VII, pp. 657-658.

En otras obras, Herández, incide en alguno de los aspectos ya señalados. Repite motivos, soluciones o planteamientos que confieren continuidad a su producción. Tal es el caso de la canción dialogada por dos coros -- como veíamos en la / segunda indicada de "Los hijos de la piedra"--, que ofrece claros motivos populares hondamente arraigados y sirve de pórtico al cuadro segundo del acto primero de una de sus piezas más felices, "El labrador de más aire".

La estructura de este cantar es similar al indicado anteriormente. Las voces masculinas y femeninas se suceden alternadamente, comunicando enorme alegría a la obra. Pero el ritmo es más perfecto y la musicalidad más lograda, al emplear un recurso que ya apuntamos en alguna canción de Rafael Alberti, un estribillo cambiante que marca perfecta-/ mente el tiempo -- recuérdense las obras "El trébol florido" y, aún más, "Noche de guerra en el Museo del Prado"--. Aquí el estribillo es más lírico, como corresponde a una canción de temática amorosa:

"!Mayo de olor,
.....
!Mayo de pan,
.....
!Mayo de mieles,
.....
!Mayo de nidos,
.....".

Más veamos la canción completa, para poder darnos cuenta como marca el tiempo el estribillo:

"MOZOS.

Lo mismo que un olivo
con una encina,

me juntaré contigo,
morena mía.
!Mayo de olor,
me mueven en tus aires
vientos de amor!

MOZAS

Como la madreselva,
florezco en mayo,
y me crecen los ojos
como los ramos.
!Mayo de pan,
cómo me altera el aire
de mi galán!

MOZOS

Por mirarte a los ojos
estoy perdido,
que ni duermo ni labro
ni hago otro oficio.
!Mayo de mieles,
no mirarla un momento
me da la muerte!

MOZAS

Una flecha de avena
me has disparado,
y me venzo de amores
sobre un costado.
!Mayo de nidos,

una flecha de avena
me ha malherido!" (42).

En efecto, es el estribillo quien va marcando el ritmo melódico de este cantar que mozos y mozas bailan acompañado de dulzaina y tamboril. También en esto, en los instrumentos que sirven de acompañamiento de las canciones, encontramos otro motivo del popularismo hernandiano. Siempre pertenecen al folklore más sencillo y tradicional. Guitarras y bandurrias, dulzainas y tamboriles, se suceden y alternas para dar perfecta orquestación a éstos / aires, que las gentas llevan en lo más profundo de su sangre.

Y aqui, en la habilidad de éstos autores para transmitirnos las notas que brotan de las gargantas de todos los hombres y mujeres de un pueblo, es donde podemos relacionar sus temáticas, sus ideologías, sus inspiraciones, sus logros y sus fracasos.

Seguir incidiendo en el tema es -- como ya antes / indicaba -- cansar con citas sin número. Pasemos, por ello, a otros aspectos de este subyugante tipo de teatro que tan rico se nos aparece en motivos y situaciones.

---

(42) HERNANDEZ, M., "El labrador de más aire". En Obras Completas. Ed. Losada, Buenos Aires, 1.960, ac.I, cuadro II, esc. I, pp. 695-696.

LA TRAGEDIA

LA TRAGEDIA

Abordar el tema de la tragedia en la configuración dramática de los poetas de 1.927, es tarea altamente complicada. Analizar este mismo tema en la necesaria brevedad de unas decenas de folios, dado el carácter global del presente estudio, ofrece serios problemas tanto en el aspecto de la profundidad como en el de la metodología.

No obstante, intentaremos desbrozarlos y, para ello, partiremos de la propia definición del término tragedia, en donde hallamos un elemento característico: el poema dramático.

En efecto, la tragedia es fundamentalmente un poema dramático, y bajo este prisma comenzaremos el desglose de la pro-

blemática trágica de esta etapa literaria. Más es necesario recordar que tragedia es mucho más que esto, tragedia es -se-/ ñala Mariner ponderando los términos de la definición aristoté-/ lica- "imitación de una acción seria y completa, relativamente / extensa, lenguaje agradable, variado según las partes, presentación de los personajes actuando y no por narración, recurso a la piedad y al temor. Mas, que este recurso efectivamente - obre la catharsis no depende solo del poeta, puesto que todo - género escénico auténtico va indefectiblemente destinado a la -- representación ante un público: una cosa es que para Aristóte les se ordene a obrarla, y que ésta sea la intención del autor; otra es que efectivamente el público sea tal, que se consiga. - Ahora bien, difícilmente podrá parecer lógico que una misma pie za sea tragedia cuando se represente ante un público al que logre producir el efecto catártico, y deje de serlo cuando se pon ga ante otro con el cual falle el efecto, incluso pretendido" (1).

Con todo lo que señala Mariner, creo ha de quedar más claro el concepto de tragedia. Y quiero subrayarlo especialmente para evitar en lo posible caer, a lo largo de este capítulo, en un seudo-cientifismo que pueda ser tachado claramente de par-- cial.

---

(1) MARINER, S., "Sentido de la tragedia en Roma". En -- Estudios sobre el teatro de la antigüedad clásica". Revista de la Universidad de Madrid, 1.964, vol. XIII, nº 51, p. 466.

Pues bien, inmersos en esta mentalidad que nos obliga a evocar las más bellas formas de la clasicidad, es en / donde hay que analizar gran parte de la producción dramática de los autores del 27. La impronta no será la misma -- pués son muchos los siglos que median entre una y otra forma trágica, pero las motivaciones, los ambientes y el "fatum" que mueven a los personajes, sí tienen gran cantidad de puntos de contacto. Esto es, precisamente, lo que ahora nos interesa.

Aún hay más. Al profundizar en las tragedias de és-- tos nuestros autores, encontraremos una serie de elementos - que se relacionan muy directamente con uno de los casi denominadores comunes del género, el mito.

Constituye éste una pieza insalvable al enfocar la panorámica trágica del 27. Pieza de muy difícil intelección, ya que no es fácil hallar el sentido pleno y exacto que el autor ha querido darle. Y ello, porque - como señala Ruiz de Elvira- "el mito es neutro, o, por mejor decir, ambiguo, o, aún más, inclusivo de lo bueno y lo malo y susceptible de interpretaciones polares. El elegir, o el crear, una u otra interpretación es puramente facultativo de la actitud del dramaturgo en el momento / de concebir una pieza determinada, y no arguye dependencia -- especial de otra concepción, aun cuando siga siendo plausible,/ y nada más, la indicada prioridad" (2).

(2) RUIZ DE ELVIRA, A. "La tragedia como mitografía. En "Estudios sobre el teatro de la antigüedad clásica" Revista de la Universidad de Madrid, 1.964, vol. XIII, nº 51, p.528.

Es por esto que Ruiz de Elvira subraya por lo que, - en más de una ocasión, nuestra opinión sobre tal o cual mito / que un autor presenta, será, sola y exclusivamente eso, una / opinión. Opinión que intentaremos acompañar del mayor número posible de argumentos a su favor.

Más no anticipemos los acontecimientos y dejemos que / las ideas vayan fluyendo sosegada y ordenadamente a lo largo / de las páginas. En su momento iremos haciendo las salvedades y anotaciones oportunas, para entroncar con estas motivaciones, con estos grandes temas de la tragedia en todos los tiempos.

Acción dramática.

García Lorca, es, sin lugar a dudas, uno de los más - claros ejemplos de poeta dramático en la literatura española. - Es un autor en quien el drama cala tan hondo en su vitalidad - poética desbordante, que, en ocasiones, no es fácil distinguir - si su poesía se halla repleta de acción dramática o si, por el/ contrario, es su dramatismo el que le obliga a expresarse poéticamente con tamaña inspiración. Pedro Salinas señala en su / "Literatura Española siglo XX" que "este dramatismo, cuando/ no aparece, subyacente siempre en la poesía lorquiana, es de/ pura cepa andaluza. Dramatismo popular, tradicional, que se / cierne a modo de destino vital sobre los actos de la gente de /

la tierra del Sur" (3). Y poco más adelante indica que "esto constituye, a nuestro juicio, la médula de la poesía de este -- autor: la visión del sino dramático del ser humano" (4).

Por ello, Lorca ha recurrido al teatro como forma de expresión. Necesitaba apoyarse en un género literario que le/ permitiese irradiar toda su fuerza y transmitirla a los demás./ Y así, el teatro y la poesía - los dos se hallan plenamente identificados en esta perspectiva - se encuentran repletos de una - acción densamente dramática. Y su teatro - indica más adelante Salinas - permite "ofrecernos en toda su magnitud esa afirmación de su poesía: la fatalidad dramática del vivir terrenal./ De ahí la naturalidad; más aún, la necesidad imprescindible de que Lorca pasase del estado lírico de su poesía al estado dramático. Ese dramatismo vital el pueblo andaluz lo siente en forma de supersticiones. En los romances de Lorca, espoleados/ siempre por vientos sobrenaturales, nos sobrecoge como misterio. Y en sus obras dramáticas se nos revela el tercer grado/ de esta escala: la resolución de la superstición y del misterio - en la realidad última: el sino fatal del hombre" (5). Sino fatal/

---

(3) SALINAS, P., "Dramatismo y teatro de Federico García Lorca". En "Literatura Española siglo XX". Alianza Editorial, Madrid, 1.970, p. 192.

(4) Obra cit., p. 193.

(5) Obra cit., p. 193-94.

del hombre que obliga al poeta a pasar rápidamente de la expresión puramente lírica a la dramática.

Otros autores señalan que García Lorca tenía una vocación claramente dramática. Vocación que fue poco a poco -- cuajando en el dramaturgo de sus últimos años. Estoy plena-- mente de acuerdo con quienes así dicen, ya que las mayores / calidades poéticas del autor, sus más grandes éxitos, son, sin lugar a dudas, aquellas obras preñadas de dramatismo; dramatismo que al nacer nos sorprende por su pujante poderío. Señaláre sólo la opinión de Berenguer Carisomo cuando dice que - "esa vocación tenía que madurar y tal convencimiento se agudiza si repasamos con detenimiento su obra no dramática, --- en la que subyace una potente condición teatral, dramatismo inmanente que buscó, como derivación natural, el cauce de la - tragedia" (6).

Y aquí, en la acción dramática trágica, Lorca se manifiesta poderoso en expresión e imágenes, en temas y personajes, en fatalismo y mitos.

Cabría, creo, aquí preguntarnos cómo es esta trage-- dia que estamos insinuando. Si realmente constituye una rea-- daptación de la versión clásica; si es una especie de arreglo / o "apaño" de unas situaciones dentro de los moldes de la anti

---

(6) BERENGUER CARISOMO, A., "Las máscaras de Federico García Lorca". Editorial Universitaria de Buenos -- Aires, 1.969, p. 83.

güedad; o si, más bien, es una tragedia con entidad propia, con mitificaciones sacadas del mundo que rodea al dramaturgo y que adquieren valor atemporal en su tratamiento escénico.....

La respuesta para mí es clara y breve, pero prefiero, antes de darle a ella valor de aserto, cotejar otras opiniones de autores que se han planteado este problema, para/ poder así discernir con juicio más ecuánime y preciso.

"La acción del drama europeo - señala Eich - consiste desde sus comienzos en un proceso de asimilación a la conciencia. En los ejemplos más célebres de acción dramática, en el "Edipo Rey" o en "Hamlet", el drama se desencadena porque un remoto elemento del pasado se abalanza sobre el presente con ineludible poder. El pasado irrumpe en/ el presente, lo transforma y se asimila e integra en él. El / héroe sucumbe, pero al menos ha cobrado conciencia. Y por lo general de eso se trata: De una asimilación del tiempo por la estructura espacial de la conciencia. En Lorca es muy distinto. Ningún elemento del pasado o del futuro irrumpe en -- sus acciones. Nada desvía la actualidad del acontecer de su curso imperturbable. Cada elemento que surge es siempre - presente, y por eso la acción, muchas veces va zigzagueando de elemento en elemento, a medida que éstos se presentan, - pero sin abandonar nunca la propia actualidad. Donde quiera/ que el tiempo se manifiesta en Lorca, ni se integra en la conciencia ni se subordina a ella, sino que irrumpe más bien en su esfera de lo consciente. Los héroes de Lorca no conquis

tan el acceso a su conciencia, sino el acceso a la vida, a la intensidad de su vida" (7). En efecto, Eich subraya inteligentemente el papel que el tiempo desempeña en el desarrollo de la acción trágica, y cómo ésta "va zigzagueando de elemento en elemento" a lo largo de la obra (8).

Para Arturo Berenguer, "si un poeta intuye un universo propio, escindido de toda otra realidad; si ese universo tiene un ritmo particular, un trenzado de mitos atributivos, un singular sentido poético-musical, ?podrá ese poeta crear una tragedia moderna que por nacer de tal mundo tenga, necesariamente, esencialmente y sin que sea remedo ni "pastiche", los caracteres de la tragedia primitiva? Sin duda que sí; será muy difícil el hallazgo de ese material, pero una vez encontrado su fuerza es tan poderosa que vemos otra vez surgir, como por milagro, el misterio trágico en su prístina pureza, con toda su virtualidad" (9).

---

(7) EICH, Ch., "Federico García Lorca, poeta de la intensidad". Ed. Gredos, Madrid, 1.970, pp. 101-102.

(8) Sin detrimento de que más adelante insista en la importancia que juega el tiempo en los dramas de éste y otros autores del 27, puede consultarse el artículo "De Lorca a Salinas a través de "el tiempo"", publicado en "Estudios Literarios dedicados al profesor Mariano Baquero Goyanes", Murcia, 1.974. Allí señalo cómo los personajes de los dramas se mueven entre dos mundos-el real y el irreal- y todo ello gracias al juego escénico que se consigue por la intervención del tiempo.

(9) BERENGUER CARISOMO, A., Obra cit., pp. 86-87.

O, finalmente, la opinión de Jaroslaw M. Flys: "su creación es fuertemente dramática, envuelve en su acción - no solo a las personas, sino también naturaleza, fuerzas -- cósmicas y sobrenaturales. Sus personajes se retuercen en una lucha trágica de pasiones e instintos. Pero Lorca encierra todo este dramatismo en una imagen plástica, aparente-- mente inmóvil, de tipo visual. En esta maestría está el secreto de su gran éxito" (10).

Estimo será suficiente con estas citas, puesto que todas ellas coinciden en algo subtancial; la acción que el dramaturgo presenta es esencialmente trágica, tragedia que se manifiesta con la intervención del tiempo, personajes, pasiones e - instintos.

Así pues, creo poder afirmar sin grave riesgo de --- error que, las obras dramáticas que ahora nos ocupan, son - claramente tragedias y tragedias actuales - modernas si se -- quiere-. Que se hallan desarrolladas según los planteamientos personales de su autor. Y que, estos esquemas, tienen mucho que ver con los moldes de la más pura tragedia del mundo - subyugante y mítico de la clasicidad.

Y para que se comprenda con mayor claridad esta - idea, veamos ejemplos concretos de algunas obras de Federico: Toda la tensión dramática de "Bodas de sangre" se desarrolla dentro de una progresión que arranca en el diálogo inicial del acto primero y llegará a su culmen en el último acto,

---

(10) FLYS, J.M., "El lenguaje poético de Federico García Lorca". Ed. Gredos, Madrid, 1.955, p. 23.

cuadro primero. El espectador asiste a una serie de revelaciones y alusiones que le introducen en el mundo, básicamente trágico, de los personajes:

"NOVIO..... Madre (Entrando).

MADRE..... ?Qué?

NOVIO..... Me voy.

MADRE..... ? Adonde?

NOVIO..... A la viña (Va a salir).

MADRE..... Espera.

NOVIO..... ?Quieres algo?

MADRE..... Hijo el almuerzo.

NOVIO..... Déjalo. Comeré uvas. Dame la navaja.

MADRE..... ?Para qué?

NOVIO..... (Riendo) Para cortarlas.

MADRE..... (Entre dientes y buscándola.)
La navaja, la navaja... Malditas sean todas y el bribón que las inventó.

NOVIO..... Vamos a otro asunto.

MADRE..... Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era.

NOVIO..... Bueno.

MADRE..... Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso con su flor en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos, propios, - porque son de él, heredados..!"(11).

Donde las sombrías contestaciones de la Madre, que no desea salga su hijo al campo con la navaja, rezuman el/ sentimiento de algo desconocido, pero que no será beneficioso para la vida de su hijo.

Poco más adelante - y aún dentro del mismo cuadro- una vecina trae a la Madre la noticia de un hecho con el marchamo típico de la tragedia, que no es más que otra develación de la acción de la obra ante el espectador:

"VECINA..... Las cosas pasan. Hace dos días trajeron al hijo de mi vecina con los dos brazos cortados por la máquina (Se sienta).

MADRE..... ?A Rafael?

---

(11) GARCIA LORCA, F.,"Bodas de sangre". En O.C. Ed. cit., act. I, cuadro I, pp. 1.171-73.

VECINA..... Sí. Y allí lo tienes. Muchas veces pienso que tu hijo y el mío están - mejor donde están, dormidos, descansando, que no expuestos a quedarse inútiles..!! (12).

Pero, como en las más puras obras de la antigüedad, la acción se sigue desarrollando en un "crescendo" -- trágico. Ascenso que, aunque parezca en algunos momentos ha llegado a su cenit, no es más que una de las múltiples - etapas de su curva estructural. Tal ocurre con el asombro de la Madre cuando descubre quién es la Novia de su hijo / y que fue cortejada anteriormente por uno de sus tradicionales enemigos:

"MADRE.... ?Tú conoces a la novia de mi hijo?

VECINA..... !Buena muchacha!

MADRE..... Sí, pero.....

VECINA .... Pero quien la conozca a fondo no hay nadie. Vive sola con su padre allí, - tan lejos, a diez leguas de la casa -- más cerca. Pero es buena. Acostumbrada a la soledad.

.....

(12). Obra cit., act. I, cuadro I, p. 1179.

MADRE..... A mí me han dicho que la muchacha tuvo novio hace tiempo.

VECINA.... Tendría ella quince años. El se casó ya hace dos años con una prima de/ ella, por cierto, nadie se acuerda -- del noviazgo.

.....

MADRE..... ?Quién fue el novio?

VECINA..... Leonardo.

MADRE..... ?Qué Leonardo?

VECINA..... Leonardo el de los Félix.

MADRE..... (Levantándose) !De los Félix!

VECINA..... Mujer, ?qué culpa tiene Leonardo de nada? El tenía ocho años cuando las cuestiones.

MADRE..... Es verdad... Pero oigo eso de Félix y es lo mismo (Entre dientes). Félix que llenárseme de cieno la boca - (Escupe), y tengo que escupir, tengo que escupir por no matar"(13).

---

(13). Obra cit., act I, cuadro I, pp. 1.181-82.

De motivos similares se halla plagado todo el acto primero, que funciona en la tragedia como planteamiento - claro de un desenlace posterior. El espectador no sabe - qué va a ocurrir, pero sí tiene diáfana conciencia de que/ no será nada bueno, sino más bien que lo funesto se enseñoreará de los personajes. La presentación de todo el conflicto se irá produciendo a lo largo de la obra. "Pero precisamente - señala Rodríguez Adrados en su magnífico análisis de la tragedia clásica - esa presentación cruda de los más graves conflictos en que se ve implicado el hombre, - que busca la salvación atravesando el dolor y a veces encontrándose impensadamente con la muerte, hace que el ideal/ que se busca esté envuelto en un manto de "sophrosyne"... En la Tragedia se llega a ella por la crítica de la conducta de los personajes heroicos, que arrastra desgracia y - muerte incluso cuando se sujeta a las normas de un mundo ideal presidido por la voluntad divina; pero también se llega a ella cuando el héroe reconoce su error y su fracaso, se integra en un mundo de normas divinas que él había desconocido. El héroe, que unas veces es el creador de ese/ nuevo mundo ideal que se busca, otras veces, precisamente por su libertad y falta de límites, es quien erróneamente trae la desgracia". (14).

---

(14) RODRIGUEZ ADRADOS, F., "Fiesta, Comedia y -- Tragedia. Sobre los orígenes griegos del Teatro". Edi. Planeta, Barcelona, 1.972, pp. 96-97.

Conviene hacer la aclaración del sentido tan distinto que existe entre héroe según la versión griega y el actual. En la tragedia moderna podría ser traducido - permítaseme la simplicidad del concepto, pues de lo contrario - habría que entrar en profundidades un tanto abismales que nos separarían de la idea base de este trabajo- por personaje principal, aquel en torno al cual va girando la acción dramática. Y, entonces, el planteamiento de Rodríguez Adrados - referido a la tragedia clásica- es perfectamente aplicable a "Bodas de sangre" de Lorca, ya que es el propio personaje quien traerá la desgracia. Desgracia, halo falta que preside la acción hasta el último diálogo de la obra donde vuelve a aparecer el símbolo de la navaja, el cuchillo:

"MADRE..... Vecinas: con un cuchillo,
con un cuchillito,
en un dia señalado, entre las dos y las tres,
se mataron los dos hombres del amor
Con un cuchillo
con un cuchillito
que apenas cabe en la mano,
pero que penetra fino
por las carnes asombradas
y que se para en el sitio
donde tiembla emarañada
la oscura raíz del grito.

NOVIA.... Y esto es un cuchillo,
un cuchillito
que apenas cabe en la mano;
pez sin escamas ni río,
para que un día señalado, entre las dos
y las tres,
se queden dos hombres duros
con los labios amarillos.

MADRE.... Y apenas cabe en la mano,
pero que penetra frío
por las carnes asombradas
y allí se para, en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito" (15).

Acción trágica, final trágico, obra trágica.

Y no es este el único caso en el dramaturgo García Lorca. También las dos otras obras que componen su trilogía trágica presentan planteamientos similares en cuanto al desarrollo de la acción dramática:

"Yerma" nos ofrece un gradual ascenso de tensión, en los personajes y la acción, que va configurando la obra. En el primer acto, Yerma, origina con sus quejas el inicio del esquema dramático:

---

(15). Obra cit., act. III, cuadro último, pp. 1.271-72.

"YERMA... Cada año... Tú y yo seguimos aquí cada año...

JUAN... (Sonriente)
Naturalmente. Y bien sosegados. Las - cosas de la labor van bien, no tenemos hijos que gasten.

YERMA.. No tenemos hijos..!Juan!" (16).

En donde los hijos, o mejor la ausencia de ellos, es el primer rasgo indicativo de la idea trágica de esta - obra.

Yerma, la heroina, el personaje principal, se encuentra abierta a varias posibles soluciones. Soluciones - que irá rechazando una tras otra. Su problema es tan -- hondo - esa maternidad insatisfecha- que casi obliga al -- personaje a colocarse en el extremo opuesto, y le lleva - a "sentir" la proximidad del futuro ser que está encerrado en ella:

"YERMA.... (El marido sale y YERMA se dirige a la costura, se pasa la mano por el vientre, alza los brazos en un hermoso bostezo y se sienta a coser)..
?De dónde vienes, amor, mi niño?
De la cresta del duro frío.

---

(16). GARCIA LORCA, F., "Yerma". En O.C. Ed. cit., act. I, cuadro I, p. 1.275.

?Qué necesitas, amor, mi niño?
La tibia tela de tu vestido.
(Enhebra la aguja)
!Que se agiten las ramas al sol.
y salten las fuentes alrededor!
(Como si hablara con un niño)
En el patio ladra el perro
en los árboles canta el viento.
Los bueyes mugen al boyero
y la luna me riza los cabellos.
?Qué pides, niño, desde tan lejos?
(Pausa)
Los blancos montes que hay en tu -
pecho.
!Qué se agiten las ramas al sol.
y salten las fuentes alrededor!
(Cosiendo)
Te diré niño mío que sí,
tronchada y rota soy para tí.
!Cómo me duele esta cintura.
donde tendrá primera cuna!
?Cuándo, mi niño, vas a venir?
(Pausa)
Cuanto tu carne huela a jazmín.
!Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!" (17).

---

(17) Obra. cit., act. I, cuadro I, pp. I.277-78.

Soledad del personaje y proximidad viva del "futuro" ser, por quien se entona esta bellísima nana, esta deliciosa y dramática canción de cuna.

Ya conocemos el problema, ya sabemos qué es lo que atormenta al personaje, Pero hasta el desenlace, serán varios los motivos que presenta el autor ante los espectadores como posibles caminos a seguir: Uno será/ Víctor:

"VIEJA 1a. Oye ?A tí te gusta tu marido?

YERMA. ?Cómo?

VIEJA 1a. ?Que si lo quieres? ? Si deseas estar con él?.....

YERMA. No sé

VIEJA 1a. ?No tiemblas cuando se acerca a tí? - ?No te da así como un sueño cuando acerca sus labios? Dime.

YERMA. No. No lo he sentido nunca.

VIEJA 1a. ?Nunça? ?Ni cuando has bailado?

YERMA. (Recordando)
Quizá... Una vez... Víctor....

VIEJA 1a. Sigue.

YERMA. Me cogió de la cintura y no pude decirle nada porque no podía hablar. Otra vez el mismo Víctor, teniendo yo catorce años (él era un zagalón), me cogió

en sus brazos para saltar una acequia y me entró un temblor que me sonaron los dientes. Pero es que yo he sido -- vergonzosa.

VIEJA 1ª. Y con tu marido...

YERMA. Mi marido es otra cosa...

VIEJA 1ª. Todo lo contrario que yo. Quizá por eso no hayas parido a tiempo. Los - hombres tienen que gustar, muchacha. Han de deshacernos las trenzas y darnos de beber agua en su misma boca. - Así corre el mundo" (18).

Otro serán los conjuros y oraciones de Dolores, junto con las Viejas 1ª y 2ª. O el dejar Yerma a su marido e irse a vivir con el hijo de la Vieja:

"VIEJA. Cuando te vi en la romería me dio un -- vuelco el corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el - santo hace el milagro. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es sangre. Como yo. Si entras en mi casa, todavía queda olor de cunas. La - ceniza de tu colcha se te volverá pan y

---

(18). Obra cit., act. I, cuadro I, pp. I.288-90.

> sal para las crías. Anda. No te importe la - gente. Y en cuanto a tu marido, hay en mi - casa entrañas y herramientas para que no -- cruce siquiera la calle" (19).

Pero todo es inútil. Yerma rechaza todas estas salidas. "Es - señala Valbuena- la mujer "infecundada" -- por la frialdad del esposo, que reiteradamente insiste en que no quiere tener hijos. Precisamente, y con un vaho de exquisita belleza, la protagonista siente su auténtica - biología de madre normal. Su atadero al esposo como - única posibilidad de lograr su fín, se enlaza con lo más/ fósil del honor a lo Siglo de Oro. Yerma es capaz de/ asesinar a su marido, y no de engañarle" (20).

Y por ello, porque no es capaz de engañar al esposo, la tragedia de Yerma va creciendo en intensidad a medida que descarta todas las soluciones. Y así se verá abocada al homicidio de Juan, su marido, su hijo:

> "YERMA..... !No os acerquéis, porque he matado a - mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!" - (21).

---

(19) Obra. cita., act. III, cuadro, II, p. 1.345.

(20) VALBUENA PRAT, A., "Historia del teatro español". Ed. Noguer, Barcelona, 1.956, p. 643.

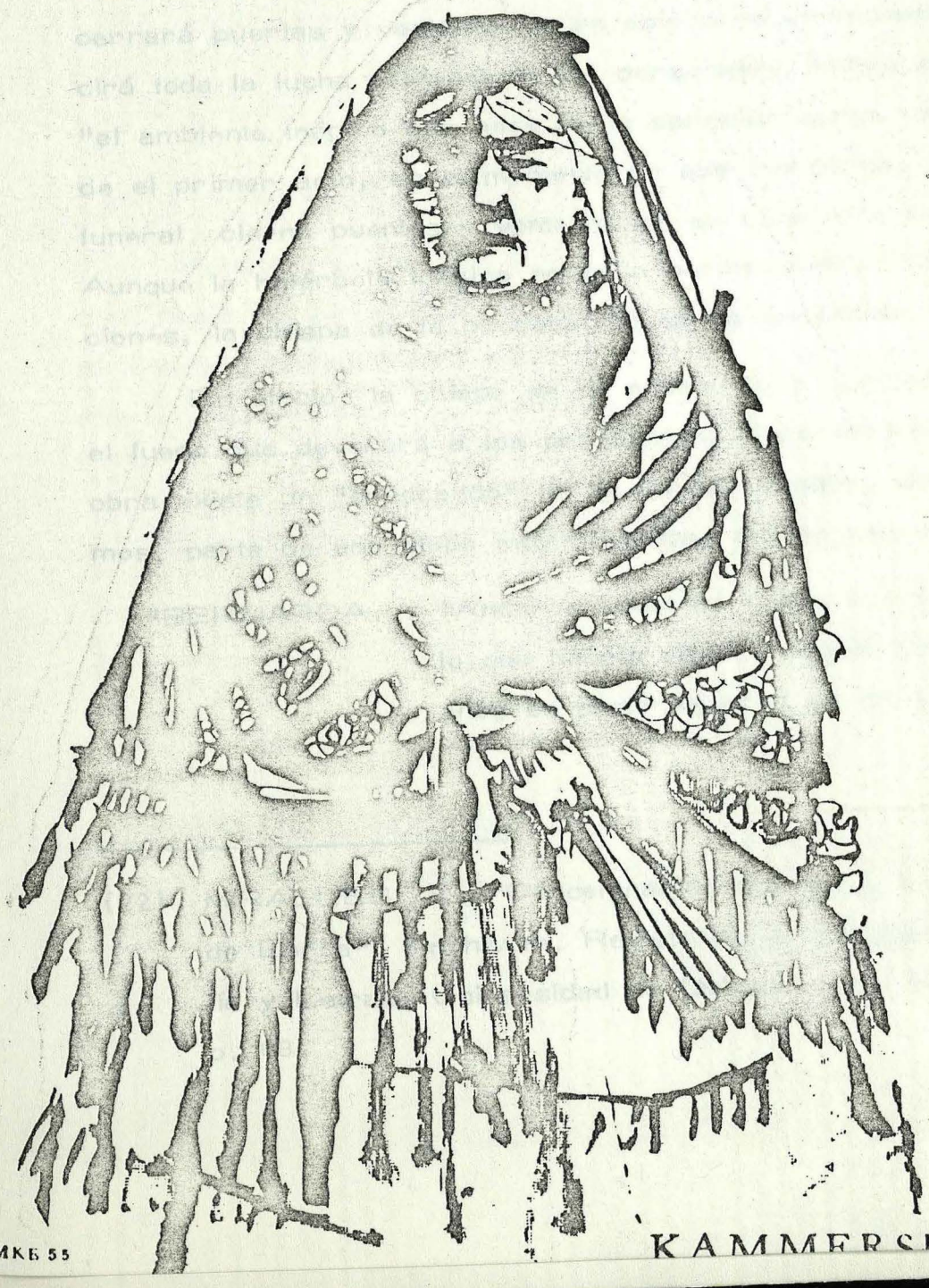
(21). Obr. Cit., act. III, cuadro II, p. 1.350.

FEDERICO GARCIA LORCA

BERNARDA ALBAS HAUS

REGIE: HANNES FISCHER

BÜHNENBILD: S. STEPANEK



FLEMKE 55

KAMMERSPIELE

El final de toda la acción dramática de esta obra no puede ser más trágico. Tragedia como la que presenta en la última -- obra que ahora analizaremos de este autor, "La casa de Bernarda Alba".

Aquí, la densidad trágica de la acción es superior a las - dos obras anteriores. O, mejor que decir es superior, es anterior. Nada más iniciarse la obra, Bernarda -- tras el funeral-- cerrará puertas y ventanas, y en este acre aislamiento se producirá toda la lucha pasional de los personajes. Indica Miralles que "el ambiente trágico que nace de la opresión surge virulento desde el primer acto, en el momento en que Bernarda, después del funeral, cierra puertas y ventanas de su casa a lo exterior. --- Aunque la hipérbole trágica necesita perfeccionarse con acumulaciones, la chispa de la provocación se ha encendido." (22).

En efecto, la chispa se ha encendido y comienza a arder el fuego que devorará a los personajes. Pero también en esta - obra existe un "crescendo" en la acción, aunque, como indica-- mos, parte de una etapa muy superior, mucho más densa:

"BERNARDA... ¡Andar a vuestras casas a criticar todo - lo que habéis visto!. ¡Ojalá tardéis muchos años en pasar el arco de mi puerta!.

---

(22). MIRALLES, E., "Concentración dramática en el teatro - de Lorca". Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Oviedo, tomo XXI, 1.971, p. 88.

to de tu padre.

MARTIRIO... Tome usted el mío.

BERNARDA. ? Y tú?

MERTIRIO... Yo no tengo calor.

BERNARDA. Pues busca otro, que te hará falta. En ocho años que dure el luto no ha de entrar en esta casa el viento de la calle. Hacemos cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo" (24).

Soledad de ocho años que acatan como un fatum trágico casi todos los personajes. Quizás la rebelión más evidente frente a este destino se halla en el personaje más anciano de todos, María Josefa, madre de Bernarda:

"MARIA JOSEFA.. Bernarda, ?dónde está mi mantilla? Nada de lo que tengo quiero que sea para vosotras. Ni mis anillos ni mi traje negro de"moaré". Porque ninguna de vosotras se va a casar. !Ninguna! Bernarda, dame mi gargantilla de perlas.

BERNARDA. (A la CRIADA).

?Por qué la habéis dejado entrar?

---

(24). Obra cit., act. I, p. 1.451.

CRIADA... (Temblando)

!Se me escapó!.

MARIA JOSEFA. Me escapé porque me quiero casar, porque quiero casarme con un varón hermoso - de la orilla del mar, ya que aquí los hombres huyen de las mujeres.

BERNARDA... !Calle usted, madre!

MARIA JOSEFA. No, no me callo. No quiero ver a estas mujeres solteras rabiando por la boda, haciéndose polvo el corazón, y yo quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un varón - para casarme y para tener alegría" (25).

Sí, María Josefa, con su "locura" y sus 80 años, nos - aparece como el personaje más "normal" de este drama de mujeres. Normalidad a la que habría que sumar la rebeldía de Adela, la hija menor, que se enamora de Pepe el Romano, tendrá - entrevistas con él en el granero, y cuando Bernarda se entera - y le dispara - creyéndole muerto - saldrá corriendo para ahorcarse.

El final de esta tensa acción dramática, será, también, - eminentemente trágico, a la par que efectista:

"BERNARDA... Pepe, tu irás corriendo vivo por lo oscuro

---

(25). Obra cit., act. I, p. 1.470.

de las alamedas, pero otro día caerás. !Descolgarla! !Mi hija ha muerto virgen! Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella.!Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores - las campanas.

MARTIRIO. Dichosa ella mil veces que lo pudo tener.

BERNARDA. Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. !Silencio! !A callar he dicho! !Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija - menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. - ?Me habéis oido? !Silencio, silencio he dicho! - !Silencio!" (26).

Efectos que logra el autor con la contínua mezcla de lo -- real y lo simbólico, algo típico del arte lorquiano: A lo lóbrego - de las negras vestiduras de los personajes, contrapone el espíritu de la juventud, ansiosa de liberarse de todo tipo de restricciones, y que desarrolla emociones perversas en este ambiente antinatural. "Es -señala Nicoll- un cuento sombrío, pero narrado - con tal pericia y tan iluminado por la casi simbólica figura de la/ vieja abuela, sabia en su locura, que adquiere la belleza del ébano". (27).

---

(26). Obra cit., act. III, p. 1.532.

(27). NICOLL, A.,"Historia del teatro mundial". Ed.Aguilar, - Madrid, 1.964, p. 807.

Planteamientos con estructura dramática similar encontramos en otro dramaturgo de la generación, Rafael Alberti, Su teatro, - de rica variedad temática, nos presenta una obra, que muy bien - puede tener puntos de contacto con la última que hemos analizado - de Lorca. Me estoy refiriendo a "El adefesio", pieza de extraños personajes que finaliza con una tensa tragedia. Tragedia a la que/ se llega por causa de una especie de destino, que parece presi-- dir toda la acción y que el espectador llega solo a conocer al fi-- nal de la obra.

El centro del drama se halla ocupado por la imponente figu- ra de la vieja Gorgo que -como la Bernarda de Lorca- desea im- poner su autoridad. Autoridad temida y odiada, que será causa -- inevitable de destrucción y muerte.

La acción dramática ya se origina en la primera escena, - cuando Gorgo aparece en el marco de la puerta, llevando barbas/ de hombre y golpeando con un bastón en el suelo:

"UVA, AULAGA Y BION (santiguándose). ¡Cruz, cruz, cruz!

GORGO. (irguiéndose). ¡Halconera! ¡Mozcorra! ¡Pelandusca! ¡Que tiemblen desde hoy los de esta casa! ¡Los -- que me conocéis y los que nunca me hayan visto! - ¡Los que se muevan cerca, bajo la punta de este - palo, y los que se hallen lejos! ¡Ay de los que se/ hallen lejos! Ahora empieza a ser Gorgo. (Apaga / la palmatoria. Gritando:) ¡Animas. Animas, Animas!" (28).

---

(28) ALBERTI, R., "El adefesio". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.959, act. I, p. 116.

La tensión irá creciendo a medida que este personaje - vaya torturando a sus amigas -viejas como ella-, Uva y Aulaga, y se erijan todas en una especie de triunvirato inquisitorial,, para juzgar a la joven y bella sobrina de Gorgo, Altea:

"GORGO... El espejo, Corredlo acá. Al centro, Quiero echarla en su fondo. Que ella se diga adios, antes de hundirla en el recuerdo de este instante... Y ahora, enfrente, tres sillas. Así. (Dando unos pasos.) Uno, dos, tres, cuatro, cinco.... A - una buena distancia del espejo, que la veamos toda. A ver, siéntate, Aulaga. Y tú, Uva, a mi - izquierda. (Se sienta entre las dos).

AULAGA..Esto parece un santo tribunal, Gorgo.

GORGO... Ni más ni menos, Hija. El día del juicio. Un - muerto me ha nombrado juez de esta triste causa que deseo fallar con vuestra ayuda. Miradme.(Se cuelga las barbas) ?Sabré desempeñar mi papel dignamente? (Mirando el cielo.) Hermano mío, sólo me serviré de ellas si siento debilitarse mi energía. (Desaparece un instante por la derecha, volviendo sin las barbas). !Ah, Uva! Pon ese gran sillón junto al espejo. Y tú, Aulaga, acerca esa - mesilla. Ya está. !Ah, no! (Yendo a buscarla). Falta la campanilla de plata. Bien, bien. Sentaos junto a mí. Ahora, ya podemos llamar. (Tocando la campanilla). !Animas!.

(Acompañada por ANIMAS, entra ALTEA, en un lujoso traje popular de campesina, coronada de pámpanos. ANIMAS, sin atreverse a avanzar, queda en el quicio de la puerta).

ALTEA..(arrodillándose ante GORGO). !Perdón, tía, perdón, si por mis pocos años te ocasioné algún sufrimiento, faltando a la obediencia, al amor, al respeto que siempre te he tenido.

GORGO.. (con dulzura). Levántate, hija. A la reina de/ la hermosura nada tiene que perdonar una vieja.

ALTEA.. Gracias, tía.

GORGO.. (después de indicar a ANIMAS que se vaya). Estás hermosa, Altea. ?Te has mirado al espejo, has vuelto a contemplarte de diosa de los campos?.

ALTEA.. (con emoción y desconcierto). !Tía!

GORGO.. Vamos, mírate, hija. Queremos estas viejas disfrutar contigo de tu juventud. Ese cristal va a recibirte orgulloso.

......"

Y tras los halagos al cuerpo de Altea, la tonalidad de la escena sufre un giro de ciento ochenta grados y se vuelve acre. La intensidad dramática va creciendo rápidamente hasta convertirse en patética con una elevada dosis de esperpéntica:

"GORGO....?Qué se ve, niña, desde la azotea? ?Lo has visto bien? Contéstame.

ALTEA.....(con extrañeza). El campo, tía.... El monte de las Cruces...

GORGO.... ?Y alguna cosa más?

ALTEA.... El cielo, tía.

GORGO.... ?Y qué se ve desde la galería del jardín?

ALTEA.... Los árboles... las flores.. las tapias.

GORGO.... Tan sólo eso?

ALTEA.... Los pájaros, el cielo ....

GORGO.... ?Y tras las celosías del salón bajo, Altea?

ALTEA..... La calle...

GORGO..... ?La calle nada más?.(ALTEA guarda silencio GORGO se levante). ?Nada más? Poca cosa, sobrina. ? Estás segura tú? ?Nada más que la calle?

ALTEA.... La plaza... con la fuente ....

GORGO.... ?Y nada más?

ALTEA.... ..... la iglesia.

GORGO.... ? Eso tan sólo? Porque la calle se ha hecho para andarla, para que la gente suba y baje por ella ?No es verdad, sobrina?

ALTEA.... Tía, yo te he querido siempre, sino que yo... !Qué pena tengo, tía!

GORGO..... Y las celosías, para ver sin ser vista lo que sube y baja por la calle.

ALTEA..... Tía, tía, te lo suplico.

GORGO..... Y para hablar también con el que sube y baja por la calle.

ALTEA..... (cayendo de rodillas) !Perdón, perdón!".

El espectador ya ha comprendido con toda claridad cual es la razón por la que estos "jueces" someten a la bella Altea a esta inquisición. Los tres esperpénticos personajes se muestran implacables con la joven, y el tono duro se enseñorea de/ este diálogo desagradable y bello a la vez.

La acción irá cobrando mayor dramatismo a medida que - avanza el proceso y van presentando a Altea nombres concre-- tos de hombres, en un ambiente de belleza mímica extraordina-- ria.:

"GORGO....(desabrochándole de un tirón la chaquetilla).?Será algún piojoso, algún tiñoso del barrio de las - liendres? Vamos, niña, responde o te dirá este/ palo lo que desde hace rato estás ya mereciendo.

UVA..... Le dará vergüenza, Gorgoja, porque quién sabe si no será el barbero de la esquina.

AULAGA... (riendo). O Frasco, el esquilador, que no - tiene cejas.

GORGO..... ?El esquilador? !Qué más quisiera este lagarto muerto! Es mucha honra para ella.?Sabéis de quien se ha enamorado? Os lo voy a decir en secreto.

(Apiñadas las tres oyen algo de GORGO, prorrumpiendo en una carcajada, tapadas, con un gesto de asco, las narices).

UVA.....!Uf! ?Será posible, Gorgojilla?

AULAGA... Es asqueroso, niña.!Con un oficio semejante!

GORGO..... Pues sí, pues sí, de ese, de ese mismo.

UVA..... No seré yo madrina de tu boda.!Puaf!

AULAGA... Ni le daría yo un beso sin antes taponarme las narices.

LAS TRES... !Ja, ja, ja, ja!

(Como tres sombras, como tres rebujos siniestros, riendo, burlonas, hirientes, van y vienen alrededor de ALTEA que llora, bajo, cubierta la cara por sus cabellos).

GORGO.... Te repito que no me llores, escoba. Destápate la cara, ?o es que con esas greñas quieres barrer el suelo?

UVA..... Parece un pejesapo.

AULAGA. !La reina de la vendimia!

GORGO.. ?La reina? !Del muladar! !Del basurero! !Se acabaron las diosas de la hermosura! !Fuera adornos, colgajos, colorines! (Le va arrancando el tra

GORGO..... ?El esquilador? !Qué más quisiera este lagarto muerto! Es mucha honra para ella.?Sabéis de quien se ha enamorado? Os lo voy a decir en secreto.

(Apiñadas las tres oyen algo de GORGO, prorrumpiendo en una carcajada, tapadas, con un gesto de asco, las narices).

UVA.....!Uf! ?Será posible, Gorgojilla?

AULAGA... Es asqueroso, niña.!Con un oficio semejante!

GORGO..... Pues sí, pues sí, de ese, de ese mismo.

UVA..... No seré yo madrina de tu boda.!Puaf!

AULAGA... Ni le daría yo un beso sin antes taponarme las narices.

LAS TRES... !Ja, ja, ja, ja!

(Como tres sombras, como tres rebujos siniestros, riendo, burlonas, hirientes, van y vienen alrededor de ALTEA que llora, bajo, cubierta la cara por sus cabellos).

GORGO.... Te repito que no me llores, escoba. Destápate la cara, ?o es que con esas greñas quieres barrer el suelo?

UVA..... Parece un pejesapo.

AULAGA. !La reina de la vendimia!

GORGO.. ?La reina? !Del muladar! !Del basurero! !Se acabaron las diosas de la hermosura! !Fuera adornos, colgajos, colorines! (Le va arrancando el tra

je a tirones) !Qué te habías figurado! !La reina! - Vas a vestir ahora las ropas que mereces. Tráelas, Uva. Están en la alacena de mi alcoba. !La reina!/ !Y con pajes secretos que le hacen la ronda a media noche! O confiesas quién es o te desnudo y salto a - arañazos la sangre. Dilo, dílo...."(29).

Y en medio de imágenes tremendamente sugestivas, en - las que Alberti hace gala de un ingenio nada común, va trans-- curriendo esta obra hasta su desenlace final, que no puede ser otro más que la muerte de Altea que - tras creer como la Ade la lorquiana que su amor, Castor, ha muerto- se arrojará -co mo Melibea - desde la torre.

La tragedia se ha consumado. La apoteosis dramática ha llegado a su cénit, y es el momento de enterarnos de la causa, del fatum, del destino, por el que ocurre el luctuoso desenlace: Cástor y Altea son hermanos, hijos del mismo padre y Gorgo/ -única conocedora del secreto- ha pretendido evitar el incesto.

Ruiz Ramón señala que "la verdadera acción del drama tras ciende constantemente los contenidos propios de la intriga (inces to, deshonor familiar, parentesco de Altea y Cástor). Lo real- mente plasmado en el drama es el significado trágico de todo prin cipio de autoridad o, con mayor exactitud, de la esencia misma/ del principio de autoridad. Pretendiéndose trascendente -de ahí/ la referencia contínua de Gorgo al hermano muerto, identificado,

(29) Obra cit., act. I, pp. 123-129.

con consciente ambigüedad del autor, a la Divinidad-, y se realiza, a través y mediante individuos concretos, y es esa necesaria mediación la que necesariamente prostituye y corrompe, hasta anularla, su presunta raíz trascendente." (30)

Sí, es el "principio de autoridad" lo que da sentido trágico a la obra. Y ello es algo que nos hace pensar en "La casa de Bernarda Alba" de García Lorca, pues, como en ésta,/ también la autoridad llevada con una rigidez excesiva, sin admitir colaboración alguna, produce una densa acción dramática -- que finaliza en dura tragedia.

En otras obras de Alberti encontramos planteamientos -- trágicos de índole diversa. Las hay que se hallan movidas por/ esquemas de una acción dramática de base, y en las que sólo / ésta mueve la evolución de la estructura de la obra. Pero también el autor sabe mezclar esta acción con elementos extraños / que la complementan y modifican, hasta ser, en algunos casos,/ superiores en importancia a la propia tesitura dramática.

Ejemplo del primer caso sería la pieza que lleva por título "Noche de guerra en el Museo del Prado", y donde Alberti - en un prólogo y un único acto- desarrolla una acción preñada de dramatismo, cual es la de la defensa de Madrid ante / las tropas napoleónicas. El Museo del Prado se convulsiona --

---

(30) RUIZ RAMON, F., "Historia del Teatro Español. Siglo XX". Alianza Editorial, Madrid, 1.971, p. 243.

por los bombardeos y todos los cuadros son llevados a los sótanos de la vivienda. Irán así apareciendo "Las Tres Gracias" de Rubens, "Los fusilamientos del 3 de Mayo en la Moncloa", - "La Pradera de San Isidro", diversos aguafuertes de Goya, -- etc., mientras los personajes de los cuadros dialogan con el - Autor que va haciendo la presentación de la obra. Esto ocurre en el prólogo, mientras que en el acto único aparecerán en las salas vacías del Museo diversos personajes sacados de los mismos cuadros, que serán los encargados de enjuiciar con hondura y casi macabro dramatismo sucesos de esta etapa de nuestra historia. Por el contrario, dramas del segundo tipo serían/ "El trébol florido" o "La Gallarda".

En la primera de ellas Alberti - indica Guerrero Zamora- "espiga en el campo propio de la tragedia, es decir, entre estremecimientos y atavismos, pasiones y oposiciones elementales, fuerzas que ignoran toda determinación moral precisamente porque, siendo primigenias, preceden a toda costumbre, o sea, al sustento y urdimbre de la moral" (31).

Nos presenta aquí el autor la historia de Aitana, hija del molinero Sileno, que desean los dos hermanos Martín y Alción / hijos de la pescadora Umbrosa. El planteamiento de toda la acción no es otro más que -como escribe Marrast- "La lucha de la - tierra y el mar"(32). Lucha que se desarrollará con dramatis

---

(31)GUERRERO ZAMORA,J.,"Historia del Teatro Contemporáneo". Juan Flors, Barcelona, 1.962, t.III p. 111.

(32).MARRAST, R.,"Aspects du théatre de Rafael Alberti". Société d'Enseignement Superieur, Paris, 1.967.p. 104.

mo, rodeado de elementos líricos; o, si se quiere mejor, expondrá un bello mito poético, la faltal oposición de mar y tie-- rra:

"AITANA. Cuando a mi padre se le monta el vino a'la ca beza... Bien se conoce que no eres la hija del/ molinero. Entre los costales de harina tengo que defenderme. Luna llena parezco a veces cuando escapo corriendo de su estaca.

MARTIN.. Te meteré un día en una barca y... !Mar aden tro! Se acabó. !A tierra firme, adonde yo te -- sienta segura, mía del todo, sin la pupila turbia y el olfato de ese viejo borracho sobre tí!,

AITANA... Tienes mala memoria, amor. Queda la vieja -- Umbrosa. Se moriría sin su Martín, su lobito de mar.

MARTIN.... ?Mi madre? Para eso tiene a éste... Su duer mevela... su pasión. Barca nueva va a darle por el cumpleaños.(Al descubrir que no está)?Se fué?

AITANA... (Gritando) !Alción! (Buscan) Se ha ido. Y -- sin decir nada.

(Se sientan).

MARTIN.... ?Qué le pasa a mi hermano? Anda sombrío. -- hosco". (33).

---

(33) ALBERTI, R., "El trébol florido". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.959, act. I, p. 55.

En donde, junto al mar y la tierra, se vislumbra ya la oposición de los dos hermanos por el amor de Aitana, tema - típicamente romántico que ya había expuesto Schiller en "La - novia de Mesina". Sin embargo, no llegará a esos extremos/ dramáticos el desarrollo de la acción en Alberti, sino que toda ella quedará suavizada por la belleza lírica del relato en -- donde los símbolos aparecen para romper la dureza de la acción dramática:

"UMBROSA.... !Que te ayude el diablo con cara de conejo!

SILENO..... !Umbrosa! !Umbrosita!.

(Se marcha sigilosa, entrando AITANA por el lado contrario, disfrazada de árbol).

AITANA. (gritando, sin ver a su padre). !Por aquí! !Por aquí!.

SILENO..... ?Por qué gritas vieja ballena? Levántame y - premiame con un besito. Hagamos las paces. Umbrosa.

AITANA..... (fingiéndose UMBROSA) Me da lástima ver - un tonel caido. !Vamos!.

SILENO..... (Levántandose).?Por qué me das ramita y no manita, zorra playera? ?Tienes miedo a in-- cendiarte? (AITANA suelta una carcajada). ?DE quién es esa risa, Umbrosa? !A ver, a ver! Ven que te toque, escorpión...

.....

AITANA.. ?Y que hace usted a estas horas por el bosque?

SILENO.. Busco.

AITANA.. ?Amor?

SILENO.. Busco un trébol de cuatro hojas. Pero veo que - tú no lo eres, porque espinas.

AITANA.. ?Y cómo solo, señor Sileno?

SILENO.. !Ay, ay!

AITANA.. ?Qué son esos lamentos?

SILENO.. Para mí es más bien noche de llantos. !Ay, esa hija perra!

AITANA.. Muy pésima será cuando le da colmillos.

.....

AITANA.. Por lo que la quiere, esa Aitana debe ser un -- monstruo.

SILENO.. Más que monstruo, muchacha o lo que seas...Dicen que es noche de alegría, por eso no te cuento..(Pausa ligera) Soy capaz de matarla.

AITANA.. !A su propia hija! !Que crimen!.

SILENO.. No se casará con ese pescador. A la hija de un molinero nada se le ha perdido en el agua"(34).

---

(34). Obra cit., act. I, pp. 60-62.

Más, a pesar de que imágenes y símbolos suavicen la -- tensión del drama, este no deja de discurrir bajo este bello velo de lirismo. Y es porque, Alberti, además de ser poeta -y / grandísimo poeta-, es un magnífico dramaturgo. Sabe conjugar / hábilmente la tensión que prologa la tragedia y los más bellos momentos poéticos.

Obsérvese, a tal efecto, el momento en que Martín -prometido de Aitana- se siente un tanto celoso de su hermano y desea/ conocer lo que hay en la mente de Alción. La imágen poética -- romperá la acción dramática en el momento en que ésta va a llegar a su punto álgido de tensión:

"MARTIN.... (Buscando) !Aitana!

VOZ DE ALCION.... !Aitana!

MARTIN... ?Eres tú, Alción?

ALCION... (Ya en escena) Si, yo, Martín.

MARTIN.... (con intención) ?Buscabas a Aitana?

ALCION... Como tú, hermano.

MARTIN... ?Esperabas el premio?

ALCION... y las albarcas de pita. Es lo prometido.

MARTIN... Un marinero como tú las necesita de madera.

ALCION... Tú también eres pescador.

MARTIN... Lo era.

ALCION... Reniegas del agua.

MARTIN... Ya es hora de que duerma abrigado.

ALCION... Eso quisiera siempre la gente de mar.

MARTIN... Hay que conseguirlo, buscándolo.

ALCION... Eso hacía.

MARTIN... ?Dices?

ALCION... Nada, hermano.

MARTIN... Alción, contéstame.

ALCION... Habla.

MARTIN... ?Por qué andas tan callado?

ALCION... Ni yo mismo lo sé. Martín.

MARTIN... Es necesario que lo sepas. Te lo mando.

ALCION... Me marcharé lejos: mar adentro. A otra isla.

MARTIN... Te ordeno que me lo digas.

ALCION... No volveréis a saber de mí.

MARTIN... Es que quiero oirlo de tus labios.

ALCION... Madre se quedará sola.

MARTIN... Vas a confesármelo ahora mismo.

ALCION... Creerá que me he ahogado, como padre.

MARTIN... (amenazante). Ahora mismo. Di, di.

ALCION... ahogado, como padre.

MARTIN... Habla, Alción, habla...

ALCION... (sereno). Estás loco, Martín.

(Entra AITANA aún disfrazada de árbol, acompañada de dos FIGURAS, enramadas también de lo mismo).

AITANA... Vengo buscando una mata de trébol,
vengo buscando una mata de amor.

FIGURAS 1 y 2.

Si no la encuentras al borde del agua,
es que la tienes en el corazón.

AITANA...

Tengo los brazos de ramas,
de ramas tengo el cabello,
de hojas verdes la cintura,
Con el aire tiemblo.
?Quién me calma este temblor?
Vengo buscando una mata de trébol,
vengo buscando una mata de amor"(35).

Y tras el lirismo final, volverá a continuar la misma tensión en los diálogos de los hermanos y Aitana, que siguen a esta escena.

La obra posee un final trágico en donde Sileno ahogará / a su propia hija, como Yerma lo hacía con su marido, su hijo - Y, tambien como en la obra de Lorca, el ambiente es una fiesta llena de simbolismo pagano. La tensión crecerá a medida que el vino corre por las gargantas y la danza alegra los corazones. Y

---

(35) Obra cit., act. I, pp. 63-64.

la fiesta que parecía iba a unir a las dos familias -tierra y mar-, concluirá así:

"SILENO... !Martín! !Mi yerno! !Mi hijo! !Y tú, Alción! -- !Mi hijo, tambien! !Ja, ja! !Ladrones! !Ladronazos! (Sujetándose fuertemente a Aitana) Aquí tenéis a la cordera. !Acercaos! Arrancá-dme la con las uñas, y si no, con los dientes. !A - ver quién de los tres puede llevársela!

AITANA... (Forcejeando) !Que me ahoga, padre, que me -- ahoga!.

SILENO.... !Dejarte yo delante de los perros! !Soltarle mi cordera en los colmillos! No comerán tan buena carne.

UMBROSA.. !Carne con sangre de veneno! Así son los de/ tierra, hijos. Les escupo.

AITANA... !Salivazos de hidra retorciéndose!

SILENO.... !Escupe, escupe! Suelta tu tinta, calamar, y - húndete en el infierno.

UMBROSA.. !Que se acabe la fiesta, hijos! !Huye, Alción, en tu velero, que aquí va a correr sangre! !Vamonos!.

MARTIN.... Pero llevándome a mi Aitana, arrancándosela a esa fiera del monte.

AITANA... Si me tocas, Martín, te dentelleo. Te descuajo una mano.

SILENO... !Venid, familia de pulpos! !Acercaos, playeros aguas turbias! ?Qué creíais? Aquí tengo a mi / Aitana, a mi niña leona, defendiéndome. !Acércate, Martín y probarás los dientes de mi sangre! Verás que mis entrañas me salieron bravías. !Atrévete, ladrón!.

ALCION... (sereno, queriendo imponerse sobre el tumulto) !Paz, paz, señor Sileno!.

SILENO... ?Qué tiburón la pide?

AITANA... !Déjame, padre, déjame!.

ALCION... Suelte a su hija y que arda el toro. Haya paz, que es mi fiesta.

SILENO... !Quién va a arder eres tú! ?Qué te suelte a mi hija? ?A tí, a tí, a tí? !Antes al otro! No la - tendrás. !No la tendrás! Es mía. !No la tendréis ninguno! Se acabó el aire del molino. - (Ahogándola) !Mía, mía, remía!"(36),

con muerte.

---

(36). Obra cit., act., III, pp. 110-111.

Entonces, es un mundo complejo el que nos presenta aquí Alberti, pues la acción dramática discurre durante toda/ la obra hasta su clímax, mientras que las interpolaciones poéticas nos asaltan a cada paso y nos sorprenden con su acertada belleza. Las imágenes y símbolos realizan tal entramado en la obra, que no es raro encontrar opiniones -como la de Ruiz Ramón-, cuando dice que "lo enfrentado son elementos mítico-poéticos, determinantes del clima de misterio y del ritmo escénico de la obra: noche de San Juan en que los personajes se persiguen en el bosque disfrazados de árboles o de animales en busca del trébol mágico que dará a su poseedor/ el triunfo del amor, rivalidad oscura e inexplicable de los hombres de tierra y mar, fiesta ritual del toro de fuego, canciones líricas de gran belleza, muerte simbólica de la protagonista, víctima de una fatalidad cósmica. Todo ello nos sumerge -deslumbrados, en un bellísimo universo poético, en una maravillosa fiesta para los sentidos y la imaginación, en un espectáculo lírico de la más alta calidad estética." (37).

En "La Gallarda", encontramos, en cierta medida, una obra de tinte similar. Ensaya, Alberti, aquí la forma del verso para toda la pieza, lo que si confiere menor agilidad para el -desarrollo de una acción trágica tensa, está ampliamente superado por el genio de su autor, que sabe imprimir la cadencia/ oportuna y un sentido del ritmo extraordinario.

---

(37). Obra. cit., p. 240.

El tema que el autor nos presenta se relaciona, igualmente, con la "Yerma" lorquiana: es la ternura maternal por/ el hijo que no se tiene. Pero, Alberti, no expresa el amor de la mujer infecunda sobre un posible niño, que se encuentra en las entrañas maternas, sino sobre un toro, Resplandores, ser extraño a ella y que se proyecta en la pieza como un símbolo/ para llegar a conformarse como un mito. Para Marrast (38), el toro simboliza los celos. Mientras que para Ventura Doreste, es un símbolo del amor filial y viril. (39).

Pero, de una u otra forma, todos los personajes de la obra verán y tratarán a Resplandores como a un toro real. - Aún más, la Gallarda lo amará como a su propio hijo, dando/ a la fiera carácter de racionalidad:

"LA GALLARDA.. ?Viste al torito?

MANUEL..... (Seco) Sí.

LA GALLARDA... ?Que te enfurece?
?No es el hijo, Manuel? Yo en mis entrañas
soñé que en una noche me crecía
y que luego a mis pechos lo criaba.
Ser la madre de un toro pequeñito
que lo acuna caliente entre las pajas
y le ve, por los tréboles, cubrírsele
la piel de clavellinas coloradas;
después, la madre del eral que afila

(38) Obra. cit., p. 104.

(39) DORESTE, V., "Sobre el teatro de Alberti". Papeles de Son Armadans, 1.963

contra el viento acerado de las ramas
esas puntas de fuego que la muerte
cose en la sangre con furor de ráfaga.
Yo lo soñé, lo tuve, lo tenía;
yo lo sentí, batido entre mis ansias
y miré, al descuajárseme una aurora,
que sus ojos de niño me miraban.
¡Quién lo volviera a ver por los arroyos,
recién salido del toril del alba;
quién corriendo en el aire, como el aire
claro y retozador de la mañana!
-¡Resplandores, torito!- Y en sus dientes
una rosa amarilla columpiaba,
viniendo, lento rayo consentido,
a ponerla en el hoyo de mi falda.

.....

Tú lo quieres, Manuel: es nuestro hijo,
el de los campos...porque el de la casa
no ha tenido ni tiempo todavía
de ser en nuestra sangre una esperanza"(40).

Y estamos, entonces, de nuevo ante un entrecruzamiento de dos esquemas que se complementan: los símbolos y mitos -de los que/ trataré en el apartado siguiente de este mismo capítulo-, y una -- acción dramática, que llegará a ser trágica -no olvidemos que el propio autor subtitula la obra "Tragedia de vaqueros y toros bravos".

---

(40) ALBERTI, R., "La Gallarda". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.959, act. I, pp. 188-89.

En efecto es así. Y, por ello, no comparto totalmente la opinión de Ruiz Ramón, si no es con las matizaciones ---- que anteriormente he indicado. Señala el autor de la "Historia del Teatro Español" que "hay, en efecto, cierta atmósfera trágica, pero su cimiento es lírico, como lo es también - su determinación poética. Por ello, la palabra de los personajes no es nunca una palabra en situación, nacida de la necesidad de la acción ni de la condición del personaje, sino libre palabra lírica ajena a cualquier otro condicionamiento que no sea el de la fabulación poética. Como los propios personajes, aunque lleven nombre y apellidos individualizador, no son otra cosa que signos líricos, en la misma medida que lo son / Salicio y Nemoroso, los dos personajes de la égloga primera de Garcilaso o los gongorinos Polifemo y Galatea. No es, -- pués, a nuestro juicio, como pieza teatral, sino como poema/ lírico escenificado, como debe ser considerada esta bella creación de Alberti, a pesar del hábil juego escénico de pasado y presente, realidad y sueño de la Gallarda." (41).

No. Quizás Francisco Ruiz ha cargado excesivamente la balanza del lado de la parte lírica, olvidando un tanto lo - que están diciendo, lo que están significando en escena, cada uno de los personajes albertianos. Otra cosa sería entender/ que La Gallarda proyecta su amor maternal sobre un mito - - el toro Resplandores-, que nos hunde en un mundo simbólico y poético, pero no por ello deja de ser trágico el móvil

---

(41). Obra cit., p. 241.

de esta madre infecunda, que se halla acosada amorosamen
te por varios vaqueros frente a la hosquedad de su propio /
marido Manuel Sánchez:

"JUAN....

No olvido, Gallarda, que soy toro blanco,
furioso de verte tu cuerpo moreno,
por quien las espinas de las zarzamoras
se vuelven azules flores de romero.

LA GALLARDA...

Bien sabes tú, Juan de Olvega,
que te quiero y no te quiero,
y que cuando digo sí,
es no lo que estoy diciendo.

JUAN....

Si porque no fuera, yo te pediría
Gallarda, esa prenda que ciñe tus hombros,
Dame, hasta que tomes mi divisa blanca,
tu pañuelo rojo.
Dámelo vaquera.

LA GALLARDA....

Ven por él, vaquero.

BABU.....

(Mientras JUAN se lo quita, intentando besarla)
Al quitárselo, quisiera
también quitarle el aliento.

LA GALLARDA.... (Apartándolo).

!Vete, que a los toros blancos
se le arrancan los morenos!

JUAN.....

Pero con pañuelo rojo,
?quién puede tenerles miedo?

(LA GALLARDA desaparece, mientras que JUAN, al iniciar salida, se tropieza con MANUEL SANCHEZ, que le ve, alegre, ondear el pañuelo, Se va BABU).

MANUEL....

?De dónde Juan de Olvega
con tanto viento?

JUAN.....

De donde mueve el aire
tu pensamiento.

MANUEL.....

?Cómo se llama?

JUAN.....

El aire me responde
que la Gallarda.

MANUEL.....

!Arrebolera!
El aire que yo quiero
tú lo quisieras.

JUAN.....

?Cómo quererlo,
si el aire que me quiere
ya me lo llevo?

MANUEL.....

?Dónde lo llevas,
si la Gallarda es aire
que el aire vuela?

JUAN... (Agitándole el pañuelo en la cara)

!Aire y más aire!
!Vuelo y más vuelo!
Lo llevo en la esperanza
de su pañuelo." (42).

Con alegría lírica y hábil verso sí está escrita la obra, pero el aire de reto flota en las palabras que los dos vaqueros/ se dirigen, y va creando un clima de acción dramática -bajo /

---

(42) Obra cit., act. II, pp. 208-210.

un velo, cierto, poético-, que desembocará en clara y desnuda tragedia. Tragedia que es doble, pues morirá Manuel corneado por Resplandores y el propio toro despeñado por los montes.

La primera de estas muertes nos la ofrecerá Alberti, en los más puros y tradicionales octosílabos -que confieren un ritmo cadencioso a la escena-, y por boca de Babú -que sirve de mediador entre el espectador y la acción de/ los personajes-:

"BABU.....

Se retira Juan de Olvega,
Pedro Ruiloba se aparta,
Manuel Sánchez, la muleta,
derecho, ante Resplandores,
extiende y cita de cerca,
Tres ayudados por alto,
cuatro con la mano izquierda,
y uno en redondo que firma
clavado rodilla en tierra.
Val de los Ramos desprende
palomas y volanderas.

(Aplausos).

VOZ DE MANUEL....

Torito, llegó la hora,
toro de mi mala estrella

LA GALLARDA..... (Con extravío)

Toro de mi mala estrella.

BABU.....

Manuel Sánchez se perfila.
Resplandores, en la recta
de su espada, más que toro
parece una flor sangrienta
bajo la plata de un rayo
que fijamente lo acecha.
Baja un silencio de muerte
la tarde triste a la arena".(43).

Mientras que -tras haber sido llevado a La Gallarda el cuerpo sin vida de Manuel- se inicia una persecu--/ción por los montes al toro que ha escapado. Las entradas y salidas de los personajes serán rapidísimas, por lo que la acción cobra una agilidad extraordinaria. Acción que finalizará con el desvarío mental de La Gallarda, que, tras conocer la caida por los cejos de Resplandores, le hablará como una madre a su hijo:

"LA GALLARDA..... (Como hablando consigo).

Niño desobediente de mi casa....
Niño perdido...Te llamé... Quería
curarte las heridas... Te buscaba...
Estás mordido... Estás sediento...Bebe...

---

(43). Obra cit., act. II, pp. 236-37.

Toma en mi mano este poquito de agua...
Eras pequeño...chico todavía
para que Manuel Sánchez te lidiara...
?Pero qué sabe un toro si le tienden
ante los ojos un capote grana?
?En donde estás? Tu vives..Tu estás vivo..
(Yendo y viniendo exaltada).
!!Resplandores, dolor de mis entrañas!
Mirad..!Mirad!No ha muerto.Me lastimas...
te siento en mí, que alegremente saltas
como un nuevo clavel recién nacido,
como un amor abierto en la mañana"(44).

Sí, Ha muerto Resplandores despeñado por los montes, por causa del mayoral Lucas Barroso que lo atajó y/ llevó con la garrocha a los cejos, con lo que se cumplen - los deseos de venganza de este personaje sobre La Gallarda, que prefirió a Manuel en vez de a él. Más todos estos sentimientos, los expondrá Alberti en una bellísima atmósfera lírica, que se complementará en más de una ocasión con elementos no típicos de un drama -cuando se hable de la - suerte del toreo, los personajes acompañarán sus palabras con pasos de ballet, que están sacados de la propia fiesta/ nacional,...-.

Esta es, creo, la razón por la que señala Guerrero Zamora que "en todo momento, Alberti consigue una per-- fecta correspondencia entre el ritmo escénico tangible y la/

---

(44). Obra cit., act. III, pp. 270-71.

forma rítmica del verso, dúctil como pocas veces se ve. La canción se dramatiza, se encarna, con lo que la poesía lírica se proyecta en teatro y éste hace acopio y médula del ritual taurómaco llenando físicamente la escena y, - por lo mismo que esa comunión física es absoluta -el tema es imágen, el sentimiento se resuelve en mito, la voluntad se hace danza y la intención ritmo sonoro-, por lo mismo que todo cuando es conflicto interior cuaje sensorialmente/ y que, así, la obra resulta danza y composición no solo / de volúmenes -cuerpos- sino también de sonoridades -ritmos-, como un ballet tanto para los ojos como para los / oidos, "La Gallarda" se acredita como un exponente, bello y personalísimo, de teatro total".(45) En efecto, éste es el modo como hay que enjuiciar la obra de Alberti: - como una muestra de "teatro total".

No obstante, conviene señalar que "La Gallarda" - es, tal vez, la obra más difícil de entender de todo el -- teatro de Rafael Alberti. Y ello, por el elevado número/ de puntos oscuros -enigmas, mejor- que la obra presenta, y porque, al concluir la lectura, no se sabe con certeza que es lo que el autor ha querido expresar.

Podría pensarse que sólo desea plantear el tema - de una maternidad - aunque sea de un toro - insatisfecha, pero no está muy clara la cuestión, ya que no aparece - como definitivo el hecho de que en el matrimonio de Ga--

---

(45). Obra cit., pp. 110-111.

llarda y Manuel no puedan tenerse unos hijos. Más - bien me inclino a pensar que, el autor, busca exponer un teatro lleno de misterio, de ideas sólo insinuadas,/ de motivaciones ocultas, de símbolos y mitos, con una estructura dramático-trágico-poética. Y el hecho de - que la vea así - como suma de estos elementos-, no/ hace más que incidir en el ambiente de misterio-a que arriba aludo- y que envuelve en un velo oscuro toda la pieza. Por ello, estoy plenamente de acuerdo con la - opinión de Doménech: "Lo elemental de los sentimien-- tos de los personajes, la eliminación sistemática de sus datos biográficos y psicológicos, la humanización -qué / por serlo, pronto equivale a una deificación- del toro, - contribuyen decisivamente a llevarnos a ese punto en el cual aparecen borrosas, equívocas, las fronteras de lo humano y en el cual el misterio domina ampliamente en el fondo de personas, animales y cosas..."La Gallarda" no es, para nuestro gusto, la mejor obra de Alberti. Pero sí la más audaz en su concepción, la más libre, la más imaginativa". (46).

Aspectos distintos - aunque con cierta proximi-- dad en el desarrollo de la acción- encontramos en el / dramaturgo, que estamos señalando como proyección de estos autores del 27. Miguel Hernández es un autor que

---

(46). DOMENECH, R., "Introducción al teatro de Rafael Alberti". Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, - Enero, 1.972, nº 259, p. 118.

nos ofrece una obra esencialmente de juventud -quizás, por ello, con ciertas imperfecciones-, pero no exenta / de profundidad, dramatismo y grandiosidad.

Es un autor que -como indica Arturo del Hoyo- "no consiguió siempre la perfección, pero sí el asombro, Pues todo en él asombra: su humilde raíz, su obra singular, su vida arrebatada por un hado funesto" (47).

Casi este mismo hado parece perseguir buena parte de su producción, aquella que entroncada con problemas sociales toma una vertiente trágica.

En el drama que lleva por título "Los hijos de la piedra", nos ofrece Hernández una muestra clara de -- ello. El planteamiento de la acción se sitúa en una apartada aldea, Montecabra, en donde reina la felicidad de -- los hombres, dedicados al trabajo, bajo el pacífico y querido señorío de D. Pedro. El contraste está buscado in-- tencionadamente por el autor cuando, quien hereda estas - tierras, se muestra despiadado con los lugareños. El Señor intenta conseguir por la fuerza a Retama -compañera del Pastor- usando de su poder. La escena - a la que -- asiste en complicidad el Capataz- es interrumpida por la llegada del Pastor. Aquí se inicia el planteamiento de una acción dramática -que posee un claro ascendiente en "Peribáñez y el Comendador de Ocaña", de Lope-,y, como

---

(47). DEL HOYO, A.,"Prólogo" a "Miguel Hernández". Obra escogida. Poesía-teatro". Ed. Aguilar, Ma-- drid, 1.952, p. 9.

allí, tendrá funesto desenlace:

"PASTOR. Retama, ?qué haces?
(EL SEÑOR se yergue y se dirige al PASTOR con las cejas rencorosas.)

RETAMA. !Pastor mío! !Sálvame de este grupo de alimañas!

SEÑOR. ?Por qué vienes a meterte en donde no te importa?

PASTOR. !Tanto me importa como al labrador la lluvia!
?No sabes que Retama es mi compañera?

SEÑOR. ?Olvidas que soy el dueño del monte?

PASTOR. No lo olvido, que lo siento que seas. - Para nuestro mal has extendido tu señorío hasta estas copas. Mal fin de año — presumo y te prometo como sigas haciendo estas cosas, mal fin de año. !Y empezó tan bueno!.

SEÑOR. ?Qué me cuentas que no te entiendo?

PASTOR. Lo mismo que me sale del padecer del corazón. Te digo honradamente que esa conducta, a la que te aficionas, sólo pue

de traer nubes de tormenta sobre Montecabra.

SEÑOR. Córtale alas a tu lengua, no le des tanto vuelo, porque caerás para siempre de - estos picos donde tan soberbio vives.

CAPATAZ. !Cállate!

PASTOR. Para sonar a su hora está la campaña en el campanario.

SEÑOR. Cállate, si no quieres que convierta en cenizas ahora mismo los pastos y el ganado.

PASTOR. Haz la prueba ya... Si no te parto de/ un cayatazo, que se me rompan las manos o que me caiga en el precipicio más hondo y me coman los cuervos las partes más - sensibles, vivo aún.

SEÑOR. !Un pastor, un miserable pastor! Tú, ?Cómo te atreves a inclinarte en amenazas contra mí? ?Pero quién eres tú?"(48).

---

(48) HERNANDEZ, M. "Los hijos de la piedra". En O.C. Ed. Losada, Buenos Aires, 1.960, act. I, fase pos-- terior, esc. VI, pp. 617-18.

Así. Con altanería. Con el honor del que hace gala - nuestro teatro clásico, "que es patrimonio del alma", muestra Hernández esta obra ante los ojos del espectador. - Aún más. "Lo que le acerca a los poetas jóvenes de hoy es, además de la insistencia en lo humano en general, la penetración cada vez más fuerte de tema sociales y políticos. Siempre conserva, sin embargo, su voz hondamente personal" (49).

En efecto. Por todo esto, Hernández, es un hombre - que sigue vivo en las mentes inquietas de hoy. Y es un -- hombre que proyecta ideas -que en Lorca o Alberti se hallaban solo insinuadas, o esbozadas con cierta timidez-, -- que llegan directamente al pueblo, de una forma nítida y -- osada, si se quiere.

Y ello, ?por qué? Sería, quizás, excesivamente tedioso entrar en la búsqueda de los móviles que este dramaturgo y poeta tiene, para presentar los problemas como lo hace. Y sería tedioso, porque nos obligaría a consideraciones sobre su propia vida, nacimiento y crianza, que -- nos apartarían de la idea central de este trabajo, cual es/ el estudio de la producción de estos autores, mientras que lo biográfico ocupa un escalón muy secundario. Entonces,

---

(49) CIPLIJAUSKAITE, B.,"El poeta y la poesía (del Romanticismo a la poesía social)". Ed. Insula, -- Madrid 1.966, p. 386.

es allí, en la obra hernandiana, donde hemos de buscar - la contestación a esta pregunta. Y "si recorremos toda la obra de Miguel Hernández en busca de la idea directriz - y la intuición central de su cosmovisión, veremos cómo - ningún pensamiento supera a éste en importancia, hondura - y fuerza unificadora de toda su obra. La vida es el gran/ problema que sobrecoge y estremece a nuestro poeta: la / vida propia como problema existencial y la vida en general, el gran misterio de la vida en el mundo" (50).

Y, pues es la vida lo que preocupa al autor, nos muestra, en la obra que ahora nos ocupa, un desarrollo del -- latir de los personajes, enmarcado en una acción que se - tensa a medida que discurren las escenas. Acción que no/ puede finalizar de otro modo más que en su forma más trágica, cuando el hambre y el desasosiego se apoderan de - la aldea de Montecabra y todo el pueblo sale en busca del Señor:

"PASTOR..!Muerte para quien me maleó con los - males más amargos de la tierra!.

MINERO 4º. !Muerte para quien vició Montecabra - con su persona!.

MINERO 5º. !Muerte para quien ha revuelto mi casa y mi sangre!.

---

(50). CANO BALLESTA, J., "La poesía de Miguel Hernandez". Ed. Gredos, Madrid, 1.971, p. 67.

MINERO 1º. !Muerte para quien me quitó el pan - y se lo añadió a sus perros!.

MUJER 1ª.. !Muerte para quien deshonró a nuestra hermana!.

MUJER 2ª.. !Muerte para quien dió a conocer el - hambre a mis hijos!.

MUJER 3ª.. !Muerte para quien espantó el sosiego de Montecabra!.

LAÑADOR.. !Muerte para quien ha dado muerte a Retama, la nata de las flores del monte!.

TODOS..... !Muerte! !Muerte! !Muerte por los - muertos y por los vivos de Monteca-- bra!" (51).

Y como en "Fuenteovejuna", como en nuestro teatro del Siglo de Oro, el pueblo entero se levanta para defender - la justicia, y hace que esta obra posea una acción dramática, áspera, trágica.

---

(51). Obra. cit., act. III, fase interior, esc. VII, p. 657.

Temas y símbolos.

Son numerosos los temas empleados por los autores que nos ocupan, en su teatro. Más, la mayor parte de ellos, parecen girar en torno a coordenadas espaciales muy próximas, y les llevan a rozar - en más de una ocasión- los campos del simbolismo y de lo mítico.

Ella es la razón por la que temas y símbolos -y aún los mitos si se quiere por su directa imbricación con la simbología- han de ser analizados conjuntamente.

Aún más. En múltiples ocasiones, será muy difícil discernir cuando un tema, empleado por uno de estos autores en su producción dramática, no está cargado de denso simbolismo, salvando la barrera de lo sensorial para zambullirse en las oscuras aguas de lo extrafísico.

El mundo simbólico es un reino intermedio entre el - de los conceptos y el de los cuerpos físicos. Y ahí es - en donde los dramaturgo-poetas de la Generación del 27 se mueven con mayor agilidad y soltura. Ahí es donde - crean sus imágenes poéticas más bellas y osadas. Ahí - es, en una palabra, donde el universo poético de cada - autor se nos aparece más rico, más completo, más perfecto.

Pero habremos de andar con cuidado a la hora de -- afirmar que tal o cual tema es un símbolo, ya que quizás no lo sea de una manera plena; y la verdad se encuentre/ en que -como señala Cirlot- "en todo hay o puede haber una función simbólica, una "tensión comunicante", esa -- posesión transitoria del ser o del objeto por lo simbólico no lo transforma totalmente en símbolo. El error del artista y del literato simbolistas fue precisamente querer convertir toda la esfera de la realidad en avenida de impalpables correspondencias, en obsesionante conjunción de analogías, sin comprender que lo simbólico se contrapone a / lo existencial; y que sus leyes sólo tienen validez en el - ámbito peculiar que le concierne" (52).

Sí. Este será un riesgo del investigador: querer saltar contínuamente -y más en un universo poético como el / que ahora nos ocupa- del plano real al simbólico, sin dar

---

(52). CIRLOT, J.E.,"Diccionario de símbolos".Ed. Labor, S.A. Barcelona, 1.969, pp. 15-16.

nos cuenta que - en múltiples ocasiones- el símbolo que - creamos tener entre manos, no lo será tal, sino un tema con "función simbólica".

Procuraré huir de esta posibilidad de error, aún a -- riesgo de pecar de rígido. Pues -pienso con Cirlot- que - "lo simbólico es verdadero y activo en un plano de lo real, pero resulta casi inconcebible aplicado por sistema y constantemente en el ámbito de la existencia" (53). Y así, la - posible confusión será mucho menor.

Sin lugar a dudas el mundo trágido de Federico García Lorca nos ofrece un abundante número de ejemplos - sobre los aspectos que ahora estudiamos. Veamos algunos de ellos, a la par que señalamos matices sobre los mismos y cómo aparecen insertos en su obra:

La MUERTE es un tema trágico de primer orden en la producción lorquiana, y no sólo en la dramática. Aparte - de muchos poemas - "Antoñito el Camborio", "Llanto",...-, en donde el tema vive con entidad propia, y se desarrolla de forma que podríamos llamar total, la muerte nos la presenta otras veces el autor de manera más incompleta, como si el poema fuese un boceto de una obra posterior. -- Así ocurre en "La luna y la muerte", de 1.919, en donde los dos temas aparecen misteriosamente unidos:

---

(53). Obra cit., p. 16.

"La luna le ha comprado
pinturas a la Muerte.
En esta noche turbia
¡está la luna loca"! (54),

pero sin llegar a consumación alguna, como ocurrirá -- desarrollado de forma más amplia-- en el engarce esotérico de los dos temas en el último acto de "Bodas de -- sangre", escrito catorce años después.

Díaz-Plaja señala en su estudio sobre Lorca que "sorprende y emociona, efectivamente, la cantidad, hondura y persistencia del tema de la muerte en la obra lorquiana. - No hay libro en que no se recorte, a un tiempo dolorosa y cotidiana, trágica y natural. Aun en sus poemas juveniles se cierran con el grave colofón melancólico, como si toda curva de vida hubiera de cerrarse rápida e implacablemente, sin tiempo para el olvido. Esa muerte, cuya presencia tiene una fría naturalidad, esa muerte vecina, inmediata, que asoma tras las figuras más briosas, tiene, sin duda, una simbología amarga, pero muy española. Es la muerte para la que Séneca pi-de una estoica elegancia; - esa muerte que acecha - como en el "San Mauricio" del Greço- tras el cuerpo más lozano y enérgico, la muerte que canta Federico". (55).

---

(54). En O.C., ed. cit., p. 265.

(55). DIAZ-PLAJA, G., "Federico García Lorca" Ed. - Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1.968. p. 65.

Téngase en cuenta que este tema se halla vinculado muy directamente con el alma española, con el modo de sentir de nuestro pueblo, con su modo de expresarse -su literatura-, desde los albores medievales a nuestros días. Berenguer Carisomo indica que "el tema de la muerte ha -- rondado todo lo español, lo ha emplazado, le ha dado un/ tono, ha creado un estilo y no hay literatura en el mundo, ni aun la atormentada rusa, que dijera sobre el gran enigma cosas más hermosas, más densas, más severas."(56).

Vienen ahora a mi mente los nombre de Hita, las "Danzas", las "Coplas" de Manrique, Celestina, la Mística -con clara variación en el tratamiento del mismo tema-, el Siglo de Oro, Romanticismo -Larra, Bécquer--,..,que han supuesto tan bellas páginas de nuestra Historia Literaria,/ con la Muerte como tema importante y en algunos casos - crucial, Y aquí engarza Lorca su tratamiento del tema, - pero matizado, enriquecido y agigantado con la combina-- ción de otros elementos entre los que "danza" de forma - macabra.

"Lorca -sigue diciendo Berenguer Carisomo-, para - en todo acercarse a la cepa más pura de lo español, enlaza el tema de la muerte con el erótico; hombre muy de su tiempo, la Muerte es para él la destrucción de este he

---

(56).BERENGUER CARISOMO, A.,"Las máscaras de Federico García Lorca". Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1.969, p. 54.

cho estupendo que se llama vivir; es el nuevo Arcipreste. ..., lo universal se encasta en lo puramente local: - el gitano suele morir de mala muerte, segado en flor por una navaja vengadora, por un policía que persigue en él la aventura, la perenne fatalidad de su raza andariega; - y así como la muerte ronda y envuelve a la gitanería, -- Lorca trasciende el motivo: la Muerte ronda, envuelve, / destruye todo ese festival de forma, color y sonido que - entreteje la Vida." (57).

Más no sólo el tema de la muerte se enlaza en la obra lorquiana con lo erótico -tema importante en la obra de - nuestro autor y que subraya ampliamente Berenguer Carisomo-, sino con otros motivos y elementos, que nos llevan al campo del símbolo. Tal es el caso de entrecruzar muerte y luna como representantes de dos mundos, el - real y el simbólico.

La LUNA, será el motivo base sobre el que querrá mitificar Lorca su universo de imágenes poéticas, Y la luna se verá acompañada frecuentemente de otros símbolos -cuchillo, sangre,..-, que le ayudarán a completar - la plasmación del mundo extrarreal.

Recordemos su tragedia "Bodas de sangre":

"LEÑADOR 1º

¡Ay luna que sales!
Luna de las hojas grandes.

---

(57). Obr. cit., p. 57.

LEÑADOR 2º

¡Llena de jazmines la sangre!

LEÑADOR 1º.

¡Ay luna sola!
¡Luna de las verdes hojas!

LEÑADOR 2º

Plata en la cara de la novia.

LEÑADOR 3º

¡Ay luna mala!
Deja para el amor la oscura rama,

LEÑADOR 1º

¡Ay triste luna!
¡Deja para el amor la rama oscura!

(Salen. Por la claridad de la izquierda aparece la - LUNA. La LUNA es un leñador joven, con la cara blanca. La escena adquiere un vivo resplandor - azul).

LUNA.

Cisne redonde en el río
ojo de las catedrales,
alba fingida en las hojas
soy; ¡no podrán escaparse!
¿Quién se oculta? ¿Quién solloza
por la maleza del valle?

La luna deja un cuchillo
abandonado en el aire,
que siendo acecho de plomo
quiere ser dolor de sangre.
¡Dejadme entrar! ¡Vengo helada
por paredes y cristales!
¡Abrid tejados y pechos
donde pueda calentarme!
¡Tengo frío! Mis cenizas
de soñolientos metales
buscan la cresta del fuego
por los montes y las calles.
Pero me lleva la nieve
sobre su espalda de jaspe,
y me anega, dura y fría
el agua de los estanques.
Pues esta noche tendrán
mis mejillas roja sangre,
y los juncos agrupados
en los anchos pies del aire." (58).

Poco después, los dos jóvenes -Leonardo y Novio- encontrarán la muerte, cuando los cuchillos descubran - la roja sangre iluminados por la luna.

"Bodas de sangre" es una obra en donde la tensión - trágica -ya lo hemos señalado con anterioridad- se vislum

---

(58)..Obra cit., act. III, cuadro I, pp. 1.248-49.

bra desde su inicio: la Madre nos lo recuerda cuando - surge por vez primera -en el cuadro primero del acto - primero- el motivo de la navaja. Su hijo -Novio- es el / último varón que le queda -murieron ya el padre y el hermano mayor de modo similar a como luego lo hará este - su último vástago-, y el ambiente se halla cargado de lúgubres presagios.

Este tema tratado por Lorca no era nuevo en el teatro, ni lo era tampoco la forma en que lo desarrolló. Ya un tercio de siglo antes, el dramaturgo irlandés Synge lo plasmó de forma densamente dramática: a la Madre -Maurya- no le queda más que un hijo varón. Acaba de perder a Miguel despeñado contra las rocas y olas del acantilado. También Maurya presume la próxima muerte de su último hijo varón, e intenta que no salga de casa. Pero la tragedia ha de consumarse y Bartley marchará y caerá despeñado por el caballo. Entonces, y solo entonces, podrá la Madre descansar en paz; la paz que sobreviene tras la muerte de los hijos; la tranquilidad de que ya el mar no podrá quitarle a ninguno más:

"MAURYA (levanta la cabeza y habla como si no - viera a las personas que la rodean). Se han ido todos y ya no hay nada más que pueda hacerme el mar... Ya no tendré/ que estar en vela, llorando y rezando - cuando el viento se levante del Sur y se

oye venir la marejeda del Este y del Oeste y el tremendo alboroto que hacen los dos ruidos - al juntarse y chocar el uno con el otro. Ya no tendré que bajar a buscar agua bendita en las / oscuras noches del invierno y no me importará cómo está el mar cuando oiga los lamentos de las otras mujeres." (59).

Las palabras son muy similares a las que repetirá, - años más tarde, la Madre de "Bodas de sangre":

MADRE...

Aquí. Aquí quiero estar. Y tranquila. Ya todos están muertos. A medianoche dormiré, dormiré sin que ya me aterren la escopeta o el cuchillo. Otras madres se asomarán a las ventanas, azotadas por la lluvia, para ver el rostro de sus hijos. Yo, no. Yo haré con mi sueño una fría paloma de marfil que lleve camelias de escarcha - sobre el camposanto. Pero no; camposanto, no, camposanto, no; lecho de tierra, cama que los cobija y que los mece por el cielo." (60).

---

(59). SYNGE, J.M., "Jinetes hacia el mar". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.959, escena única, p. 47.

(60). Obra cit., act. III, cuadro último, pp. 1.267-68.

Pero para Lorca, el tema que nos ocupa es más que esa fatalidad de la muerte del hijo. Es la muerte violenta que destruye la armonía maravillosa del cuerpo joven y la vida triunfante. Y es, porque nuestro dramaturgo combina con este tema -muerte- su oponente más clara -vida-. Los dos se enlazan perfectamente y se precisan para la consecución de la obra artística.

Muy interesante al respecto es la opinión de Christoph Eich y sus matizaciones: "La postura de Lorca frente a la vida y la muerte se aproxima a esa actitud que en la filosofía de nuestra época se conoce con el nombre de existencialismo. Igual que en Heidegger, tal postura se cimenta en la vivencia del tiempo, pero no como cuidado (Sorge), mirando por encima del instante, sino como entrega a lo inmediato del presente. Igual que en Rilke, el foco central lo ocupa la experiencia de la muerte, y a Lorca, como a Rilke, le importa esencialmente "morir su propia muerte". Y en fín, igual que en Sartre, la existencia es para Lorca anterior a la esencia; el hombre lorquiano no "es" hasta que no muere. Todo esto pulula en la atmósfera de nuestra época, y ello explica en parte la actualidad de Lorca. Pero lo que en Heidegger, Rilke y Sartre es redescubrimiento, surge en Lorca del fondo de su tradición española. Los españoles eran en cierto modo existencialistas mucho antes de Kierkegaard. Su fundamental realismo, que ya desde la Edad Media y sobre todo luego, con la novela picaresca, asigna a su producción literaria un puesto singularísimo dentro de las literaturas europeas, estriba en último término en este existencialismo avant la !

lettre, cuyas raíces quizá haya que ir a buscar en los árabes. Un existencialismo vivido, antes de que se hiciese una filosofía y una moda." (61).

En efecto. Muerte y vida se hallan en perfecta simbiosis en su obra, puesto que "el hombre lorquiano no "es" hasta que no muere". Es decir; vive su existencia irreal y artística tras la muerte. Y esto, es -como señala Eich y me he tomado la libertad de reseñar ampliamente- algo muy directamente relacionado con el modo de pensar, sentir y expresarse nuestro pueblo. Con ese "existencialismo avant la lettre".

Más, si esto lo señalamos del hombre lorquiano, no - muy distinto es el caso de la mujer: Mariana Pineda adquiere su trascendencia por y tras su muerte. Su plenitud como personaje la logra en el mismo instante que muere, mucho más que cuando en vida se arriesgaba por - sus ideales. Caso parecido es el de Adela - en la tragedia "La casa de Bernarda Alba"-, que llegará a "ser" después de estar con Pepe el Romano y morir.

Aquí - en esta obra -, la muerte, se mezclará con la fecundación, las relaciones entre hombre y mujer, la virginidad:

"BERNARDA.

No.!Yo no! Pepe, tu irás corriendo vivo por lo oscuro de las alamedas, pero otro día caerás.

!Descolgarla! !Mi hija ha muerto virgen!

(61). EICH, Ch., "García Lorca, poeta de la intensidad". Ed. Gredos, Madrid, 1.970, pp. 129-30.

Llevadla a su cuarto y vestirla como una doncella.

¡Nadie diga nada! Ella ha muerto virgen. Avisad que al amanecer den dos clamores las campanas.

MARTIRIO.

Dichosa ella mil veces que lo pudo tener.

BERNARDA.

Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. ¡Silencio! (A otra Hija) ¡A callar he dicho! (A otra Hija) ¡Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen. ?Me habéis oído? ¡Silencio, silencio he dicho! ¡Silencio!." (62).

En otro plano -puesto que la muerte no será la de la mujer, sino la del hombre-, pero dentro del campo de las relaciones entre hombre y mujer, se halla el caso de Yerma. La muerte del marido -"su hijo" como ella indica en la obra-, dará grandiosidad trágica al problema de su infecundación. También esta mujer lorquiana descansará, quedará tranquila tras la muerte:

"YERMA.

Eso nunca. Nunca (Yerma da un grito y aprieta la garganta de su esposo. Este cae hacia atrás. Le aprieta la garganta hasta matarle. Empieza el

(62). Obra cit., act. III, p. 1.532.

coro de la romería.) Marchita, marchita, pero segura. Ahora sí que lo sé de cierto. Y sola. (Se levanta. Empieza a llegar gente). Voy a descansar sin despertarme sobresaltada, para ver si la sangre me anuncia otra sangre nueva. Con el cuerpo seco para siempre. ?Qué queréis saber? ¡No os acerquéis, porque he matado a mi hijo, yo misma he matado a mi hijo!"(63).

Todo ello ocurre porque"las mujeres de Lorca viven un mundo masculino que irrumpe constantemente sobre - ellas con destructiva y trágica fatalidad. Constantemente se les convierte la intensidad en destrucción, la vida en muerte, y al que vive ni siquiere parece serle otorgado un conato de duración. Mas que bajo el signo de la luna creciente, signo creativo del nacer y el renacer, la obra de Lorca se halla bajo el signo de la luna menguante, bajo el signo inevitable de la muerte." (64).

Estamos con este tema ante la idea principal de toda tragedia. Aún diría más; toda auténtica obra trágica lleva inexorablemente a la muerte. Y ésta realiza la función - primigenia que perseguía desde sus albores griegos la - tragedia, la catarsis. La purificación sólo la logran --- los personajes tras la muerte. Si no, reflexiónese sobre todos y cada uno de los ejemplos anteriormente reseñados, que evito citar para huir de lo tedioso de la repetición.

---

(63). Obra cit., act. III, cuadro II, pp. 1.350.

(64). EICH, Ch., obra cit., p. 144.

Y en esta catarsis adquieren su plena grandiosidad los personajes lorquianos.

Con todo esto no quiero señalar que Lorca produzca obras al modo clásico. No, es un poeta moderno. Se - servirá, si se quiere, de mitos ancestrales, pero será hombre de su tiempo. Usará de la pasión como de un - fatum trágico, como del Destino que se halla por encima de todo ser creado, para que sus personajes trasciendan de la realidad. Pero "en el Lorca trágico no hay amor, hay pasión; no hay deleite gozado con intelectual complacencia o recitado con literatura romántica, hay fuego que incendia, consume y purifica; los hombres no gobiernan, son gobernados; una sola ley los domina: la tierra; ya no hay dioses porque estamos frente a un poeta cristiano, pero hay destino, fatalidad cósmica." (65).

En definitiva, hemos de subrayar una opinión compartida por múltiples investigadores del autor granadino: el poeta-dramaturgo Lorca es un cantor de la muerte (66).

---

(65). BERENGUER CARISOMO, A., obr.cit. p. 117.

(66). Consúltese, aparte de lo ya citado, a: José Luis CANO, "García Lorca", ed. Destino, Vitoria, - 1962, pp.126-27; Angel del RIO, "Estudios sobre Literatura contemporánea española", ed. Gredos Madrid, 1966, p.249; Ricardo GULLON, "Motivos en la poesía de Lorca", Insula nº 103, Madrid, julio, 1954, p.2; Guillerno DIAZ-PLAJA, "Federico García Lorca", ed. España-Calpe, Madrid, 1968, pp. 223-24; Christoph EICH, "Federico García Lorca' poeta de la intensidad", ed. Gredos, Madrid, 1970, p. 122; Arturo BERENGUER CARISOMO, "Las más caras de Federico García Lorca", ed. Universitaria de Buenos Aires, 1969, p.59; Pedro SALINAS, "García Lorca y la cultura de la muerte", en Ensayos de literatura Española", ed. Aguilar, Madrid, 1966, p.391;..

Y como tal hay que verlo en sus tragedias.

Muy directamente relacionado con el tema de la muerte y con su símbolo la luna, se encuentran otros motivos y - símbolos en la obra de Federico. Realmente es muy difí-- cil separar con límites precisos cuando es uno el tema, motivo y símbolo que le ocupa; y ello, porque -forzoso es repetirlo para entender perfectamente la tragedia, y aún toda/ la obra, lorquiana- el entrecruzamiento de todos estos ele-- mentos es contínuo a lo largo de su producción. Intentare-- mos ir "separando" algunos de ellos, pero con una finalidad metodológica solamente. A continuación habrá que retornar / a fundirlos, para que adquieran su más idoneo sentido.

El DESTINO flota como figura señera por encima de - las obras de García Lorca. Es el fatum clásico que mueve a los personajes como los hilos de un guiñol, y del que ya/ hemos hecho mención al hablar de la muerte.

Claramente es "Bodas de sangre" la que por antonomasia puede ser nominada tragedia del destino. En las demás - también existe, en mayor o menor cuantía, elevadas dosis de este elemento. Pero es la obra antes indicada, la que estructuralmente se halla configurada como una esfera que gira irremisiblemente en torno a un eje imaginario, que se llama destino.

De principio a fín, el espectador se halla envuelto en una atmósfera de presagios, que no sabe bien a que obedecen, pero que comprende están condicionando el obrar de los personajes de una manera inconsciente.

Nada más iniciarse la obra, el hijo -Novio- va a salir a la viña:

"MADRE..

Hijo, el almuerzo.

NOVIO.

Déjalo. Comeré uvas. Dame la navaja.

MADRE.

?Para qué?

NOVIO (Riendo)

Para cortarlas.

MADRE. (Entre dientes y buscándola.)

La navaja, la navaja.. Malditas sean todas y el bribón que las inventó.

NOVIO.

Vamos a otro asunto.

MADRE.

Y las escopetas, y las pistolas, y el cuchillo más pequeño, y hasta las azadas y los bieldos de la era.

NOVIO.

Bueno.

MADRE.

Todo lo que puede cortar el cuerpo de un hombre. Un hombre hermoso, con su flor -

en la boca, que sale a las viñas o va a sus olivos propios, porque son de él, - heredados....

NOVIO. (Bajando la cabeza).

Calle usted.

MADRE.

...y ese hombre no vuelve.O si vuelve es para ponerle una palma encima o un plato de sal gorda para que no se hinche. No sé cómo te atreves a llevar una navaja - en tu cuerpo, ni cómo yo dejo la serpiente dentro del arcón" (67).

Desde este momento, la acción dramática parece no - tener otro sino que aquel que le acerca a la destrucción. Y el destino se hará más patente a medida que transcu-- rren los cuadros.

En el acto tercero - en el último diálogo que mantienen Leonardo y la Nova- los personajes quieren luchar / -¡Ah, ilusos! - contra la fuerza dominadora del destino./ Y el hombre reconoce su impo-tencia para enfrentarse a / algo, que no sabe bien donde está y que presume lleva - dentro de sí:

"LEONARDO.

¡Qué vidrios se me clavan en la lengua!
Porque yo quise olvidar
y puse un muro de piedra

---

(67) Obra cit., act. I, cuadro I, pp. 1.172-73.

entre tu casa y la mía.
Es verdad.?No lo recuerdas?
Y cuando te vi de lejos
me eché en los ojos arena.
Pero montaba a caballo
y el caballo iba a tu puerta.
Con alfileres de plata
mi sangre se puso negra,
y el sueño me fue llenando
las carnes de mala hierba.
Que yo no tengo la culpa,
que la culpa es de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas" (68).

No, Leonardo no tiene la culpa. El monta a caballo, y este es quien va a la puerta de la Novia. La culpa es

".... de la tierra
y de ese olor que te sale
de los pechos y las trenzas".

Tierra, feminidad, sexo,..., temas y símbolos igualmente manejados por Lorca en su tragedia.

Es "o espirito da terra" que dirá Manuel Vale(69).

---

(68) Obra cita., act. III, cuadro I, pp. I.257-58.

(69) VALE, M., "O"Espirito da terra" no teatro dramático de Lorca". Vértice, vol IV, nº 48, Coimbra, julio, I.947.

Fuerza poderosa de la que nadie podrá huir. Fatum trágico que llevará a los seres a su destrucción / y a su muerte.

Berenguer Carisomo señala que "vida en pasión sexual y muerte resuenan en un fondo agrario: toda - la tragedia antigua tiene ese mundo condicionador, porque toda su religión se resolvía en panteismo; por eso pudo decir Nietzsche que siempre los héroes trágicos/ hasta Eurípides eran, en su esencia, transformaciones de Dionisos.

El mito arrancaba de un fenómeno telúrico, de esas fuerzas que envolvían al hombre sujetándoio a sus potencias; de ahí la inapelable ley divina, que no era si no transmutación de la ley implacable de la Naturaleza; de ahí el Destino. "Bodas de sangre" es una tragedia del Destino; todo en ella está previsto por un poder - inmanente que radica en la sangre y en la tierra, en la tradición familiar, apegada a un predio, en el germinar y destruir natural." (70).

Pero no es solo "Bodas de sangre" la obra en - donde el destino funciona con fuerza arrolladora, no: Recuérdense al marido de Yerma -Juan-, que también sucumbirá por la causa suprema del halo trágico. O a Perlimplín, que morirá a manos de la bella Belisa y - por el mismo motivo. O al Zapatero -en la obra "La/ zapatera prodigiosa"-, quien sera anulado -si bien en/ este caso no existe muerte- por la Zapatera. Y aún /

(70). Obra cit.,p. 117.

hay más. En todos estos casos el brazo del destino es siempre el mismo, una mujer -lo femenino-, otro tema muy importante en Lorca.

En efecto, es LO FEMENINO algo característico del teatro lorquiano, como es un mundo masculino el que domina en su poesía. Parece como si el género se hallara -?casualmente?- empleado para algo que tiene caracteres muy próximos. Me refiero a que, mientras el género poético -más lineal- le sirve de medio de expresión del ser masculino, el teatro --más complejo- es el género empleado para presentar a un ser más complicado y profundo, la mujer.

En todas las obras dramáticas de Lorca, y sobre todo en las que poseen un marchamo más netamente trágico, la mujer es el eje, el centro alrededor del cual gira la acción, el personaje -lo veíamos más arriba- ejecutor del destino, el protagonista. "La psicología femenina -señala Alberich- está expuesta en su teatro con una hondura y finura de matices poco corrientes. Se ha dicho a menudo que estas mujeres lorquianas apenas tienen individualidad de carácter, pero eso ?que importancia tiene? A Lorca no le interesaban las sutilizas de Juanita ni los melindres de Mariquita. Eso se quedaba para Benavente o los hermanos Quintero. El se enfrentó con lo genérico de la hembra humana, con el misterio existencial de la mujer y su vitalidad indestructible, sin caer por eso en la abstracción ni la monotonía, ya que sus figuras femeninas, desde la

Zapatera a Bernarda Alba, están cada una sólida-- mente ancladas en su tierra, en su paisaje, en su - clase social. Lo más impresionante en ellas es su - totalidad de vida, el ser organismos de unidad indes tructible, donde pensamiento, afectividad y fisiología resultan inseparables." (71).

Parece como si Federico tuviera un don especial para comprender- y sobre todo saber expresar- el complejo mundo de la mujer. Quizás sea porque / la propia psicología del autor se halla muy próxima / a la mentalidad femenina. Mentalidad que fué calando/ en él desde su infancia granadina.

Recordemos nombres como los de Doña Rosita, Yerma, Zapatera,...., que nos hablan de una sensibilidad ante los problemas vitales claramente femenina. Tal vez el primero de estos nombres sea uno / de los exponentes más bellos, a lo largo de toda su/ obra dramática, de ese mundo femenino de la soltería, de esas reuniones en donde siempre se habla de lo mismo, sin querer reconocer que el tiempo corre velozmente en el exterior de los cristales adornados con rizados visillos:

"TIA..

Bueno,?Por qué no tocamos un poquito?.

(71) ALBERICH,J., "El erotismo femenino en el teatro de García Lorca""Papeles de Son Armadans", año X, tomo XXXIX, nº CXV, Madrid-Palma de Mallorca, octubre,1.965, p. 11.

MADRE.

¡Anda, niña!

SOLTERONA 3ª (Levantándose.)

Pero ?qué toco?

AYOLA 2ª

Toca "¡Viva Frascuelo!".

SOLTERONA 2ª

La barcarola de "La fragata Numancia".

ROSITA.

?Y por qué no "Lo que dicen las flores"?.

MADRE.

¡Ah, sí, "Lo que dicen las flores"!. (A la Tía) ?No la ha oido usted? Habla y toca el mismo tiempo. ¡Una preciosidad!.

SOLTERONA 3ª

También puedo decir "Volverán las oscuras golondrinas de tu balcón los nidos a colgar".

O, poco más adelante y ya concluyendo la canción con el acompañamiento del piano:

"SOLTERONA 1ª

Las flores tienen su lengua
para las enamoradas.

ROSITA.

Son celos el carambuco;,
desdén esquivo, la dalia;,
suspiros de amor, el nardo;
risa, la gala de Francia.
Las amarillas son odio;
el furor las encarnadas;
las blancas son casamiento,
y las azules, mortaja.

.....

TIA..

!Ay, que preciosidad!

MADRE.

Saben también el lenguaje del abanico, el lenguaje de los guantes, el lenguaje de los sellos y el lenguaje de las horas..." (72).

Pero en otras ocasiones, el lenguaje es mucho - más seco y fuerte, y la tragedia -aunque no sea pequeña la de la soltería de la obra antes reseñada- es más recia y con final de muerte. Asi ocurre en "Yerma", donde los problemas femeninos que se plantean,

---

(72) "Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores". En O.C., ed. cit., act. II, pp. 1.402-05.

están directamente ligados a la fecundación -infecundación mejor en este caso-, y a la problemática interna que se origina en la mujer estéril:

"YERMA...

..Yo tengo la idea de que las recien paridas están como iluminadas por dentro y los niños se duermen horas y horas sobre ellas, oyendo ese arroyo de leche tibia que les va llenando los pechos para que ellos mamen, para que ellos jueguen hasta que no quieran más, hasta que / retiren la cabeza: "Otro poquito más niño....", y se les llene la cara y el pecho de gotas blancas.

DOLORES....

Ahora tendrás un hijo. Te lo puedo asegurar.

YERMA.

Lo tendré porque lo tengo que tener. O no entiendo el mundo. A veces, - cuando ya estoy segura de que jamás, jamás..., me sube como una oleada de fuego por los pies y se me que-- dan vacías todas las cosas, y los - hombres que andan por la calle y - los toros y las piedras me parecen/ como cosas de algodón".(73).

(73). Obra cit., act. III, cuadro I, pp. 1.327-28.

Es, pues, el eterno femenino cambiante, que pasa de estados de densa alegría - cuando espera poder tener un/ hijo- a los de desesperación más profunda- "se me quedan vacías todas las cosas"-. Es la misma sensación de Doña Rosita, cuando han desaparecido las tertulias vespertinas y surge la cruda realidad:

"ROSITA..(Arrodillada delante de ella)

Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo - sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión -- llena de sollozos que aún a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacia ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera". (74).

(74). Obra cit., act. III, p. 1.428.

Psicología femenina profundamente cap-tada por Lorca, Psicología femenina magistralmente plasmada en su obra.

Más este tema lorquiano se halla directamente relacionado con un lugar, con una geografía que, si no está ubicada en sitio concreto, se encuentra claramente precisada por el autor. Me refiero a que lo femenino -la mujer de - Lorca- vive dentro de algo, de donde emana su propia -- fuerza para existir: la TIERRA.

Es la tierra, el campo si queremos ser precisos, el alimento específico del personaje femenino de Federico. - Es la Madre Naturaleza, poderosa y rica en vida como - una diosa pagana. Es la tierra que -dirá André Belamich- "il la chante avec des transports religieux dans "Yerma" oú son héroïne demandera l'enfant de ses rêves non au - Nazaréen, mais aux anciens dieux de la fécondité, au cours d'une véritable cerémonie païenne, étrangement travestie en pélerinage. Il appartient corps et âme a la vieille maîtresse qui lui dictera sa morale et lui révélera le sens occulte de l'énigme. "Ici n'existe que la Terre". Ce vers du "Poéte a New York" pourrait être inscrit au fronton de toute l'oeuvre de Lorca."(75).

En efecto. En toda la obra de Lorca, la tierra es -- pieza importante. Los hombres y mujeres han de vivir para ella, y está les da su propia razón de existir:

---

(75). BELAMICH, A., "Lorca" Ed. Gallimard, 1962, p.98.

"MADRE...

Esa es mi ilusión: los nietos.(Se sientan).

PADRE.

Yo quiero que tengan muchos. Esta tierra - necesita brazos que no sean pagados. Hay - que sostener una batalla con las malas hier-- bas, con los cardos, con los pedruscos que/ salen no se sabe dónde. Y estos brazos tienen que ser de los dueños, que castiguen y que dominen, que hagan brotar las simientes. Se necesitan muchos hijos". (76).

Campo, mundo rural seco y fuerte, que origina caracteres tan recios como los de Yerma, Bernarda Alba, No-- via y Madre de "Bodas....",.... Y es porque "en la tragedia lorquiana el mundo agrario no solo la determina, sino que es su única y esencial filosofía; ya no es solamente el lugar geográfico que incide en el drama, es que éste nace de la tierra misma y a ella vuelve; en ella se plasma, vivifica y perece; el medio no es un factor operante, es más: es la matriz donde la tragedia alcanza su forma y cuaja sus proporciones". (77)

---

(76).,"Bodas de sangre".En O.C., act. II, cuadro II. p 1.228.

(77). BERENGUER CARISOMO,A.,obra cit.,p. 118.

Pero la tierra es fuente de vida. La buena semilla germina en sus entrañas y produce fruto rico y abundante, Y esta idea obsesionaba a nuestro trágico, hasta no entender nada sin esa fecundación, sin ese estar en función de una nueva — vida que a su vez era inicio de otra, y así sucesivamente. — Por ello, la MATERNIDAD será, igualmente, pieza importante en la estructura de toda tragedia lorquiana.

Esta maternidad se abre en poesía, que brota del mis-— mo nudo trágico y de su circunstancia campesina. Recordemos la bellísima canción -? de cuna?, ?nana?- que sale de Yerma/ en el acto primero:

"!Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!

(Cosiendo)

Te diré, niño mío, que sí,
tronchada y rota soy..para tí.
!Cómo me duele esta cintura
donde tendrás primera cuna!
?Cuándo, mi niño, vas a venir?

(Pausa)

Cuando tu carne huela a jazmín.
!Que se agiten las ramas al sol
y salten las fuentes alrededor!".(78)

Toda la obra de "Yerma" es un contínuo canto a la maternidad, maternidad insatisfecha que se expresa con pasión desbordada a lo largo de cada diálogo de la pieza:

---

(78) Obra cit., act. I, cuadro I, p. 1.278.

"... el primer día que me puse novia con él ya pensé...en los hijos..Y me miraba en sus ojos", dirá Yerma a la Vieja 1ª, en el acto primero (79).

O, poco más adelante:

"...Yo pienso muchas cosas, muchas y estoy segura que las cosas que pienso las ha de realizar - mi hijo. Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando para ver si llega, pero nunca por divertirme." (80).

Es, pues, la maternidad, el símbolo sobre el que volcó el poeta su idea, Pero el destino - recordemos lo importante que es en toda su producción- seguirá dominando a los personajes con su sino trágico: "Al concentrar su idea en un - símbolo, el poeta plasmó como lo más trágico de un destino - natural quebrado, roto en plena esperanza, roto sin remedio por obra patente del sino implacable, el de la mujer infecunda, y a esa mujer (era lógico para dar sentido al drama) como una campesina cuya vida no tiene otra finalidad esencial - y profunda, otra solución que la de concebir." (81).

Gustavo Correa incide sobre la misma idea, al comentar un expresivo diálogo de la obra. Señala que "la fuerza -

---

(79) Obra cit., act. I, cuadro II, p. 1.290.

(80). Obra cit., act. I, cuadro II, p. 1.290.

(81). Berenguer Carisomo, A., obra cit., p. 137.

vital que circula por el cuerpo del hombre y que encuentra su adecuación en el poder renovador de la Madre Naturaleza halla su expresión exacta en el concepto de germinación en brotes nuevos. Lo que para la Madre Tierra es germinación es para Yerma concepción y maternidad. Yerma -- siente golpear dentro de sus venas la savia de su sangre - que pugna por hacerse retoños y sólo oye en sus pechos - golpes oscuros de martillo, mientras la naturaleza entera le ofrece el espectáculo de la renovación permanente:

> "YERMA (Se levanta). Porque estoy harta. Porque estoy harta de tenerlas (manos) y no poderlas usar en cosa propia. Que estoy ofendida, ofendida y rebajada hasta lo último, viendo que los trigos apuntan, que las fuentes no cesan de dar agua y que paren las ovejas cientos de corderos, y las pe-- rras, y que parece que todo el campo puesto de pie me enseña sus crías tiernas, adormiladas, mientras yo siento dos golpes de martillo aquí en lugar de la boca de mi niño". (pag: 1.225)"(82).

Opiniones similares las encontramos en muchos críticos ya que ha sido materia ampliamente debatida. Citaré solo alguna:

(82). CORREA, G., "La poesía mítica de Federico García Lorca". Ed. Gredos, Madrid, 1.970, p. 130.

"Yerma - que significa "tierra infecunda"- es el nombre que Federico le ha dado a su heroína: la mujer - estéril, sana, honrada, torturada por la obsesión creciente, por la ansiedad, de fructificar ese hijo que la Naturaleza le niega". (83).

"Lo fundamental aqui, lo auténtico, es el profundo y - patético sentido maternal que hace olvidar a la femenidad misma y la lleva a asesinar al esposo porque no se le muestra sino amante cuando ella le soñaba por encima de todo paternal y patriarcal. Esta es la "casada fiel" de Federico García Lorca. Toda la ternura de que es capaz su vena lírica se disuelve en el espíritu de Yerma. Esperar un hijo, le dice la amiga grávida, es "como tener un pájaro dentro de la mano, sino que mucho más hondo". El mundo es fecundo de manera total, y la esterilidad de Yerma -que canta esa majestad generosa- es como un duro islote de tragedia". (84).

"Pero estas voces de tragedia infrahumana, se pierden al mezclar en la protagonista esta vehemencia primitiva casi animal, con un proceder de dama calderoniana. Yerma está convencida de que radica en su marido, su falta de hijo. Recurre a sortilegios, muy gitanos; a romerías de su-

---

(83). MORLA LYNCH, C., "En España con Federico -- García Lorca". Ed. Aguilar, Madrid, 1.958, p. 427.

(84). DIAZ-PLAJA, G., "Federico García Lorca". Ed. - cit., pp. 209-10.

ma de religiosidad con superstición; a las súplicas humanísimas ante el esposo. Pero no se lanza al adulterio, como salvación de su problema. Y no es por firmes convicciones religiosas, Repite, machaconamente, que ella "es honrada"." (85)..

Hemos visto como Valbuena señala, junto al problema de la esterilidad, de la no maternidad, un aspecto muy atrayente de la obra de García Lorca, sobre todo por lo que de entronque tiene en nuestra más pura tradición: la honra. Más adelante trataremos este tema, matizando aspectos del mismo. Aquí seguiremos aportando razones sobre la maternidad lorquiana (86).

---

(85). VALBUENA, PRAT, A., "El teatro poético de Federico García Lorca" en "Historia del teatro español". Ed. Noguer, Barcelona, 1.956, p. 645.

(86). Consultese, si se desea algo más sobre este aspecto: Juan GUERRERO ZAMORA, "Historia del teatro contemporáneo", Barcelona, 1.961, t. III, p. 54; Arturo BERENGUER CARISOMO, "Las máscaras de Federico García Lorca", ed. Universitaria de Buenos Aires, 1.969 pp. 138-139-140-143; Gustavo CORREA, "La poesía mítica de Federico García Lorca", ed. Gredos, Madrid, 1.970, pp. 121-132-133; Guillerno DIAZ-PLAJA, "Federicio García Lorca", ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1968, pp. 207-208; Carlos MORLA LYNCH, "En España con Federico García Lorca", ed. Aguilar, Madrid, 1.958, p. 428.

Si esto ocurre en "Yerma", no muy distinto es el caso de "Bodas de sangre". Aquí, la maternidad, se une directamente al sentido de perpetuación que la unión de los esposos tiene. Y unido a la perpetuidad "se encuentra el concepto de "simiente" y de "siembra". Perpetuarse es sembrar y hacer germinar. La buena simiente asegura el retoño de muchos tallos. Dice la Madre: "es de buena simiente (mi hijo). Su padre pudo haber tenido conmigo muchos hijos". La boda representa, así, una continuación del ciclo fertilizador de la tierra que se renueva en periódicas plantaciones. Para la Madre el día de la boda es "la roturación de las tierras, la plantación de árboles nuevos" (87)".

"Bernarda Alba" presenta otra matización sobre el tema de la maternidad, los problemas de la infecundidad y el comportamiento de unos personajes movidos por el ansia del varón.

Maria Josefa -madre de Bernarda, de 80 años de edad-, en su locura, repleta de realismo, precisará seguir siendo madre:

"Ovejita, niño mío,
vámonos a la orilla del mar.
La hormiguita estará en su puerta,
yo te daré la teta y el pan." (88).

---

(87) CORREA, G., obra cit., pp. 92-93.

(88) Obra cit., acto III, p. 1.523.

Y como contra partida, la casa de Bernarda -en donde no se permite el paso de ningún hombre- es un mundo sin hijos, un mar de esterilidad. Así lo ve la anciana que -?en su locura?- se mofa de todas las mujeres, y especialmente de Bernarda.

"Doña Rosita" posee un carácter distinto en cuanto a su persona, pero el problema es el mismo, su esterilidad, su infecundad, su no maternidad: "Alors que le supplice de la stérilité fait monter la premiére, âpre, tendue, de gradin . en gradin vers un dénouement violent et quelque peu artificiel, la mélancolie de fiancailles inachevées fait pencher la seconde, toute en irisations, vers une fin silencieuse et poignante. A la peinture de la maternité frustrée, tout obsédée par la physiologie de la concepción, succêde ici l'évocation la plus pudique d'une peine secréte. Ici, plus d'appel du sang, plus de cris venus des entrailles, pas même de passion: l'ombre d'un amour irréalisé. Yerma clame son désespoir face à l'univers. Rosita, elle, ne fait que traverser la scéne, toujours dans la deuxiéme moitié de chaque acte, sans jamais s'y détacher, mêlée á des amies, échangeant quelques propos avec sa tante et la nourrice." (89).

Lógicamente, el drama de una muchacha que se deseca lentamente con el paso de los años y su soltería, no posee la fuerza trágica del que se plantea en "Yerma" o "Bodas de sangre", pero es tragedia y honda tragedia de mujer que no puede ser madre.

---

(89) BELAMICH, A., obra cit., p. 124.

Concluyamos el análisis de este tema - aunque recuerdo que en la obra de Lorca todos los elementos, temas y - motivos se mezclan contínuamente- con la opinión de Angel - del Río: "Todo su teatro y gran parte de su poesía, bajo - el brillo deslumbrante de su vivacísima imaginación, siempre asociada a la realidad y a la materia desde lo infinitesimal - hasta lo cósmico, respira un sentimiento de insatisfacción y de esterilidad: el sacrificio de Mariana Pineda, la espera - sin esperanza de doña Rosita, la suerte inexorable de sus/ gitanos o de los amantes de "Bodas de sangre", el amor - tragicómico de don Perlimplín, o la furia con que a sí misma se destruye Bernarda Alba; siempre, en todos los casos, se encuentra en la obra el dominio de fuerzas misteriosas que impiden la plena realización de lo humano". (90)

Entrelazado con el tema anterior, he ido haciendo frecuentes alusiones al papel que el SEXO desempeña en las tragedias de nuestro dramaturgo. Recordemos la "poderosa simiente" de la familia del Novio de "Bodas de sangre": Juan -el marido de Yerma- no es de buena raza, mientras sí lo es el hijo de la Vieja;....

En la primera de las obras reseñadas, se insiste, y mucho, sobre lo masculino y lo femenino, sobre la casta:

---

(90). DEL RIO, A., "Estudios sobre literatura contemporánea española". Ed. Gredos, Madrid, 1.966, p. 254.

"MADRE. . Eso es de buena casta. Sangre. Tu abuelo dejó a un hijo en cada esquina. Eso me gusta. Los hombres, hombres; el trigo, trigo." (91).

Y en otra parte, y referido esta vez a la familia de - Leonardo,

"No quiero hablar, porque soy hombre de sangre, y no quiero que todos estos cerros oigan mis voces". (92)

Por eso, frente a lo femenino -la tierra-, lo profundamente masculino es la virtualidad de la simiente, Y los dos elementos han de unirse para producir fruto. Y Lorca los une, "porque para él -misterioso arrastre de la raza- este acercarse de las contrarias potencias sexuales constituye uno de los espectáculos más soberbios, briosos y profundos de la naturaleza y del alma, uno de sus más deslumbrantes gestos creadores." (93).

Es, pues, en Lorca, el sexo, como en los clásicos, un acto del vivir, la vida misma si se quiere, y, por ello, algo sencillamente formidable.

Pero la unión de lo que simbolizan lo femenino y lo - masculino, suele producirse en la vida real a través del - AMOR. Amor, que adquiere diferentes y ricos matices a lo largo de la producción dramática de García Lorca.

"El amor fácil - señala Jean Paul Borel-, y fácilmente satisfecho, no da al hombre ocasión de descubrir la cua

---

(91). Obra cit., act. I, cuadro I, p. 1.174.
(92). Obra cit., act. II, cuadro I, p. 1.213.
(93). ,BERENGUER CARISOMO, A., obra cit. pp. 90-91.

lidad que le es esencial: la fidelidad. Fidelidad a sí mismo, que es también fidelidad al otro o al amor. Si todos los personajes luchan hasta el final, no es tanto para obtener algo como para seguir siendo y ser verdaderamente ellos mismos. Resignación no quiere decir renuncia. - El hombre es el que puede dedicar su vida, totalmente, a algo que excede sus posibilidades. Los obstáculos que los personajes superan nunca son los últimos que los separan de su amor. Y no los superan a fin de obtener un resultado inmediato, sino para dar un paso más, incluso inútil, hacia su ideal, hacia la realización de sí mismos".(93).

Observemos el caso de Mariana Pineda, dialogando con Pedro:

"MARIANA.(Cerca y abandonada).

?De qué sirve mi sangre, Pedro, si tú murieras?
Un pájaro sin aire, ?puede volar? !Entonces!.....

(Bajo).

Yo no podré decirte cómo te quiero nunca; a tu lado me olvido de todas las palabras.
.....

MARIANA. (Echando la cabeza en el hombro y como soñando).

---

(93).BOREL, J.P., "El teatro de lo imposible".Ed. - Guadarrama, Madrid, 1.966, pp. 46-47.

> !Así! Deja tu aliento sobre mi frente. - Limpia esta angustia que tengo y este - sabor amargo; esta angustia de andar - sin saber dónde voy, y este sabor de - amor que me quema la boca" (94).

Pero el amor de Mariana por Don Pedro, se irá trocando poco a poco por un amor hacia el ideal que él representa, la libertad. Y en un ensanchamiento magnífico de este ideal, cabrán en el alma de Mariana todos los hombres, todos los seres que tienen derecho a ser libres. Y, por ellos -- por los hombres y la libertad--, entregará su vida esta -- heroina granadina. Es -sigue señalando Borel- que "al querer creer en él (Don Pedro) contra todas las razones pone por encima de ella el amor a los hombres y a la liber-- tad, que forma lo esencial de su naturaleza de mujer. Es - la forma suprema de la fidelidad al amor. El sentimiento egoista que sólo se refiere a un individuo privilegiado se amplía se enriquece y llega a ser simplemente "el amor""(95).

"Bodas de sangre" y "Yerma" nos presentan dos ti-- pos de amor más fácilmente inteligibles. La primera es una obra en donde el amor se halla, estructuralmente, colocado siempre entre dos personajes. El amor unirá o desunirá, - según el aspecto que de él se nos presente: el Novio va a unirse a la Novia por amor; la Novia y Leonardo se escaparán juntos por amor -pasión-; la Madre encontrará el mo

---

(94) "Mariana Pineda". En O.C., estampa II, esc.V, pp. 828-29.

(95). Obra cit., p. 47.

tivo de su no unión con la familia de Leonardo por odio, que es en definitiva otro tipo de amor. Es, pues, -repito- una obra en donde existe todo un claro nexo de unión, el amor; y, por ello, fácilmente asequible; tal vez la obra más inteligible del dramaturgo Federico.

"Yerma", es otro caso. Aquí el amor tiene la proyección de la maternidad, y como tal hay que entenderla de -- principio a fín. Hasta el asesinato de Juan, no es otra cosa más que el amor hacia el hijo que no se tiene.

Son, ya lo vemos, estas obras exponentes de diferentes modos de concebir el amor. Más yo me atrevería a afirmar que ninguno de éstos es auténtico y verdadero amor - no me estoy refiriendo a amor puro y elevado del que ya tenemos una magnífica muestra en "Mariana Pineda"-, por lo que más de un crítico ha señalado -y yo estoy "casi" de acuerdo con ellos- que Lorca no es un cantor del -- amor.

Digo que "casi", puesto que nuestro dramaturgo poee una obra bellísima en su concepción, que plasma el amor -- total que "da la vida por el que ama" -al modo evangélico-, pero que no olvida que el amor del hombre ha de llevar - una gran dosis de lo humano, y más aún, va dirigido a un ser concreto de carne y hueso. Es "Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín", donde Lorca presenta - a / pesar de la enorme diferencia de edad que existe entre Perlimplín y Belisa- un amor completo, mezcla de material y espiritual:

"PERLIMPLIN. Belisa..., !yo te amo!

BELISA.!Oh caballerito!..,esa es tu obligación.

PERLIMPLIN. ?Sí?

BELISA... Sí

PERLIMPLIN. Pero ?por que sí?

BELISA.. (Mimosa). Pues porque sí

PERLIMPLIN.. No

BELISA.. !Perlimplín!

PERLIMPLIN. No, Belisa; antes de casarme conti
go yo no te quería

BELISA..(Guasona). ?Qué dices?

PERLIMPLN.. Me casé...por lo que fuera, pero no
te quería.
Yo no había podido imaginarme tu cuerpo
hasta que lo vi por el ojo de la cerradura
cuando te vestías de novia. Y entonces fue
cuando sentí el amor. !Entonces! Como -
un hondo corte de lanceta en mi garganta.
(96).

Es aquí el amor que Perlimplín siente por el bello cuerpo de la joven Belisa. Más la coquetería de ella, la infidelidad tras la noche de bodas, irá haciendo aparecer

---

(96). GARCIA LORCA, F., "Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín". En O.C., cuadro I, pp 990-91.

en el enamorado marido la otra vertiente amorosa, la espiritual, más idealizada y sublime.

A medida que va transcurriendo la obra, al amor de Perlimplín no le obsesionará el conseguir el cuerpo de su mujer, sino imbuirle un alma, y que ésta sea la que le ame eternamente. Por eso creará la ficción del bello joven que ronda a Belisa envuelto en una capa roja, las cartas que éste le escribe y que

"Hablan de mí.... de mi cuerpo....

PERLIMPLN. (Acariciándole los cabellos). ¡De tu cuerpo!.

BELISA. ¿Para que quiero tu alma?, me dice. El alma es patrimonio de los débiles, de los héroes tullidos y las gentes enfermizas. Las almas hermosas están en los bordes de la muerte, reclinadas sobre cabelleras blanquísimas y manos macilentas. Belisa, ¡no es tu alma lo que yo deseo!, ¡sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido!" (97),

y, cuando comprende que Belisa ya no puede vivir sin el joven, le dará muerte:

"(Aparece entre las ramas un Hombre envuelto en una amplia y lujosa capa roja. Viena herido y vacilante).

---

(97). Obra cit., cuadro II, pp. 1006-07.

BELISA.!Amor!..?Quién te ha herido en el pecho? (El Hombre se oculta la cara con la capa. Esta debe ser inmensa y cubrirle - hasta los pies. Abrazándole).?Quién te abrió tus venas para que llenases de sangre mi jardín? !Amor!.. Déjame ver tu rostro por un instante siquiera..!Ay! - ?Quién te dio muerte?...?Quién?

PERLIMPLN.(Descubriéndose).Tu marido acaba de matarme con este puñal de esmeraldas. - IEnseña el puñal clavado en el pecho).

BELISA. (Espantada.) !Perlimplín!

PERLIMPLIN. El salió corriendo por el campo y ya no lo verás más nunca. Me mató porque sabía que te amaba como nadie..Mientras me hería gritó: "!Belisa ya tiene un alma"! Acércate. (Está tendido en el banco).

BELISA. ?Pero qué es esto? Y estás herido de verdad.

PERLIMPLN. Perlimplín me mató..!Ah don Perlimplín! Viejo verde, monigote sin fuerza, - tú no podías gozar el cuerpo de Belisa...; el cuerpo de Belisa era para músculos - jóvenes y labios de ascuas...Yo, en cambio, amaba tu cuerpo nada más...,!tú - cuerpo!, pero me ha matado.. Con esta rama ardiente de piedras preciosas.

BELISA. ?Qué has hecho?

PERLIMPLIN. (Moribundo).?Entiendes? Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo... Déjame en este último instante, puesto que tanto me has querido, morir abrazado a él"(98).

Ya Belisa "tiene un alma". Y cuerpo y alma se unen para la consecución del amor total.

Otro tema, al que ya hemos hecho mención anteriormente y que será el último que abordemos en este apartado sobre la obra de Federico García Lorca, es el de la HONRA.

Valbuena lo apunta en alguna ocasión, presentándolo entroncado con nuestra gran tradición dramática sobre el tema del honor. Pero Guerrero Zamora hace una puntualización interesante, al distinguir honor y honra: "Y digo honra y no honor porque entre ambos vocablos establezco la diferencia de matiz que el pueblo les da -al honor concierne todo lo que da buen nombre al individuo, en tanto - que la honra, no en balde femenina, alude a honestidad o fidelidad de mujer- y porque Federico reduce en sus obras el amplio código al terreno propio de aquella primera palabra" (99).

En efecto, éste es el sentido que encontramos en la -

---

(98) Obra cit., cuadro III, pp. 1016-17.

(99).GUERRERO ZAMORA, J., "Historia del teatro contemporáneo", Barcelona, 1.961, tomo III, p. 52.

obra de Federico al incidir sobre el tema, por otro lado importantísimo en su producción dramática.

"Bodas de sangre" es una tragedia en donde los personajes tienen un especial interés en dejar claro que su honra se halla por encima de todo. En más de una ocasión se mezcla con la idea de la buena "casta"(100); si bien, otras veces, la alusión es más concreta, y no por boca de los personajes que desean dejar constancia de su limpieza de honra, sino por la de parientes:

"MADRE.

Mi hijo es hermoso. No ha conocido mujer. La honra más limpia que una sábana puesta al sol.

PADRE.

Qué te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes.

MADRE.

Dios bendiga su casa.

PADRE.

Que Dios la bendiga."(101).

---

(100) Recuérdese lo señalado anteriormente, al analizar el aspecto del sexo, sobre el punto de vista de Leonardo y aún de la misma Novia.

(101) Obra cit., act. I, cuadro III, p. 1.198.

Más, de una u otra forma, lo que interesa subrayar se consigue; y la Novia, cuando han muerto los dos jóvenes por su causa, no deseará otra cosa que dejar clara prueba de que es honrada ante la Madre:

"MADRE...

..?La ves? Está ahí, y está llorando, y yo quieta, sin arrancarle los ojos. No me entiendo.?Será que yo no quería a mi hijo? Pero ?y su honra ?Donde está su honra?

(Golpea a la Novia. Esta cae al suelo).

VECINA...

!Por Dios! (Trata de separarlas).

NOVIA.. (A la vecina).

Déjala; he venido para que me mate y que me lleven con ellos.(A la Madre) Pero no con las manos; con garfios de alambre, con una hoz, y con fuerza, hasta que se rompa en mis huesos.!Déjala! Que quiero que sepa que yo soy limpia, que estaré loca, pero que me pueden enterrar sin -- que ningún hombre se haya mirado en la blancura de mis pechos.

MADRE.

Calla, calla; ?qué me importa eso a mí?

NOVIA.

!Porque yo me fuí con el otro, me fuí!(Con angustia) 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 mi el rumor de sus juncos y su cantar entre - dientes. Y yo corría con tu hijo que era como - un niñito de agua, frío, y el otro me mandaba -- cientos de pájaros que me impedían el andar y que dejaban escarcha sobre mis heridas de pobre mujer marchita, de muchacha acariciada por el fuego. Yo no quería, !óyelo bien!; yo no quería, !óyelo bien!, yo no quería. !Tu hijo era mi fín y yo no le he engañado, pero el brazo del otro me arrastró como un golpe de mar, como la cabezada de un mulo, y me hubiera arrastrado siempre, siempre, siempre, aunque hubiera sido vieja y todos los hijos de tu hijo me hubiesen agarrado de los cabellos!.

(Entra una Vecina).

MADRE.

Ella no tiene la culpa, !ni yo! (sarcástica.) ?Quién la tiene, pues? !Floja, delicada, mujer de mal -- dormir es quien tira una corona de azahar para - buscar un pedazo de cama calentado por otra mujer!.

NOVIA.

!Calla, calla! Véngate de mí; !aquí estoy! Mira que mi cuello es blando; te costará menos trabajo que segar una dalla de tu huerto. Pero !eso no! Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo. Enciende la -

lumbre. Vamos a meter las manos; tú por tu hijo; yo por mi cuerpo. Las retirarás antes tú". (102).

Novia, mujer capaz de sufrirlo todo -incluso la muerte-, menos que alguien pienso que ella no es honrada.

En "Yerma" encontramos otro ejemplo de cómo es la honra para Lorca. También aquí el personaje estará dispuesto a todo, pero siempre que ello no ataque a su honra. Asistirá a conjuros nocturnos, hablará con la Vieja, irá a la romería pagana, pero rechazará la idea de otro hombre en su vida:

"VIEJA.

Cuando te ví en la romería me dio un vuelco el corazón. Aquí vienen las mujeres a conocer hombres nuevos. Y el santo hace el milagro. Mi hijo está sentado detrás de la ermita esperándote. Mi casa necesita una mujer. Vete con él y viviremos los tres juntos. Mi hijo sí es de sangre. Como yo. Si entras en mi casa, todavía queda olor de cunas. La ceniza de tu colcha se te volverá pan y sal para las crías. Anda. No te importe la gente. Y en cuanto a tu marido, hay en mi casa entrañas y herramientas para que no cruce siquiera la calle.

---

(102). Obra cit., act. III, cuadro último, pp. 1.268-70.

YERMA..

> !Calla, calla, si no es eso! Nunca lo haría. Yo no puedo ir a buscar. ?Te figuras que puedo conocer otro hombre? ?Dónde pones mi honra? El agua no se puede volver atrás ni la luna llena sale al mediodía. Vete, Por el camino que voy seguiré ?Has pensado en serio que yo me pueda doblar a otro hombre? ?Que yo vaya a pedirle lo que es - mío como una esclava? Conóceme, para que nunca me hables más. Yo no busco." (103).

Es decir, hasta su amor más grande, el deseo ma-- ternal de un niño, habrá que supeditarlo a que lo que se - haga sea honrado. "En ella se hallan confundidos honra, -- casta, deber y moralidad. El acendramiento de estas normas de carácter ético y social destacan su perfil de mujer heroica frente a sus deseos ardientes de maternidad" (104).

En definitiva es pues, Yerma, un caso parecido a lo ya señalado en "Bodas de sangre". Desea ardientemente - el hijo, toda su ilusión es la maternidad, pero ha de ser - todo por el camino recto, por el que Dios manda. Yerma tiene su hombre, y ahí está su hijo -o al menos su única posibilidad-; la Madre de "Bodas..." dice:

> "Sí. Yo no miré a nadie. Miré a tu padre y cuando lo mataron miré a la pared de enfrente. Una mujer con un hombre, y ya está". (105).

---

(103) Obra cit., act. III, cuadro II, p. 1345.
(104) CORREA, G. "La poesía mítica de Federico García Lorca". Ed. Gredos, Madrid, 1.970, p. 124.
(105) Obra cit., act. I, cuadro I, p. 1.176.

Una mujer honrada, solo ha de conocer un hombre.

Temperamento recio y ancestral es el de la Bernarda lorquiana. Aquí - y no voy a entrar en detalles para - no cansar con proliferación de ejemplos- se respira muy - de cerca la mentalidad española del siglo XVIII. Es la mujer que defiende unas tradiciones a pesar de todo y contra todos. Y que -al finalizar la obra, tras haberse entregado Adela a Pepe el Romano y suicidarse- exclamará:

> "Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla cara a cara. !Silencio! (A otra Hija) !A callar he dicho! (A otra hija) !Las lágrimas cuando estés sola! Nos hundiremos todas en un mar de luto. Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha -- muerto virgen. ?Me habéis oído? !Silencio, silencio he dicho! !Silencio!" (106).

Virginidad, símbolo de honradez, como ya ocurría en el siglo XVIII. Y es por lo que Díaz-Plaja señala que - "!Qué dentro está Bernarda Alba de la vieja espiritualidad - española! El silencio y la muerte eran los remedios del honor calderoniano. Y tan ridículo como discutir esta concepción de hace tres siglos, a la luz de ideas liberales y mo-- dernas, es tomar partido en pro o en contra de la actitud - de Bernarda Alba ". (107).

Sí. La honra de Bernarda es así, cuidar el buen nombre. E igualmente lo será para la Zapatera o para Doña Ro

---

(106) "Bernarda Alba", en O.C., act. III, p. 1.532.

(107) DIAZ-PLAJA, G., "Federico García Lorca". Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1.968, pp. 222-23.

sita, porque todos estos personajes no son otra cosa más que diferentes aspectos de un único modo de concebir la honra, tal cual lo hace Federico García Lorca.

No muy distinto de lo que venimos señalando sobre - este autor, es el caso de Rafael Alberti. Su teatro, repleto de elementos poéticos y simbólicos, entra con harta frecuencia en el campo de lo mítico. También aquí será muy difícil, a veces, distinguir con claridad cuando un tema posee carácter de mito o no, ya que las imágenes poéticas - se entrecruzarán y pasarán rápidamente del plano real al simbólico. Por ello, valga pues todo lo reseñado al analizar estos aspectos en el autor antes analizado.

Uno de los temas -ya visto en Lorca- y que posee - fuerza sin par para dar el sentido trágico de las obras albertinas, es sin lugar a dudas la MUERTE. Este es el - fin en el que desemboca toda gran tragedia, y nuestro gaditano no iba a constituir una excepción. Sus principales obras poseen la impronta del fatum clásico; destino que llevará a los personajes hacia su desastroso final.

"El trébol florido" nos presenta un ejemplo de este - tema: Sileno -viejo molinero-, en medio de una fiesta marcadamente pagana, y con el símbolo del toro ardiendo que es interrogado por la vieja, a manera de los augurios en la antigüedad, estrangulará a su hija Aitana:

"ALCION. Suelte a su hija y que arda el toro. Haya paz, que es mi fiesta.

SILENO. !Quien va a arder eres tú! ?Que te suelte a mi hija? ?A tí, a ti, a ti? !Antes al otro! No la tendrás. !No la tendrás! Es mía. !no la tendréis ninguno! Se acabó el aire del - molino. (Ahogándola). !Mía, mía, remía!

(Un grito largo, sostenido, sale de todas las gargantas. Luego un silencio profundo).

.....

Y tú, bruja, canta, Dale fin a la copla que interrumpiste. Dile ya a ese torito que la eche, aunque sea por los ojos. Quiero oirlo.

VIEJA (cantando, débil y triste).

El torito te responde
como torito de fuego,
que antes que el toro se encienda
te apagarás tu primero" (108).

La muerte, ha consumado la tragedia. "Así ha sido. En un acceso de furor, intuyendo la huida que han previsto Aitana y Alción, Sileno ahoga a la muchacha. "No la - tendréis ninguno!". El convencionalismo de la muerte de Aitana, que sería más que objetable en un drama de corte realista, resulta aquí convincente. Es, sin duda, una absoluta necesidad poética; esa muerte irradia una poderosa --

---

(108) ALBERTI, R., "El trébol florido" Ed. cit., tercer acto, pp. 110-11.

significación a toda la obra, en tanto que presenta los signos de un bárbaro sacrificio en ese "altar barroco" de Sileno y Umbrosa". (109).

Otro ejemplo lo tenemos en la obra de Alberti "La Gallarda" En este caso, la muerte será doble: el mayoral Manuel Sánchez, en la corrida, lidiando al toro Resplandores:

"Manuel Sánchez se perfila.
Resplandores, en la recta
de su espada, más que toro
parece una flor sangrienta
bajo la planta de un rayo
que fijamente lo acecha.
Baja un silencio de muerte
la tarde triste a la arena." (110),

y, posteriormente, la del propio toro, que caerá despeñado por los cerros.

El planteamiento de la obra era tenso y el desenlace no podía ser otro. Por ello, toda la pieza gira en torno a esa estructura trágica, en donde los diversos elementos se entrecruzan una y otra vez, como ya ocurriera en las producciones lorquianas.

---

(109) DOMENECH, R., "Introducción al teatro de Rafael Alberti". Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, enero, 1.972, nº 259, p. 116.

(110) Obra cit., segundo acto, p. 237.

Indica Guerrero Zamora que "en la corrida, muere Manuel -quizá porque, si se plantea dilema entre el hombre y el hijo, siempre es el hombre quien muere para el corazón, sobre todo materno, de la mujer hispana- y el toro huye, loco por los campos, seguido por aquella que a todos le prefiere y que le busca en son de amor, lo mismo que por ella, por la Gallarda, en el son de su amor, le van buscando los otros, mayorales, vaqueros y zagales. El monte entero vibra con los gritos: "!Toro! !Toro! !Toro!; le quieren vivo, por devolverlo a esa tierna pasión de la Gallarda que a todos aúna en un mismo estremecimiento; pero Lucas Barroso le ataja los caminos, le enfila hacia el barranco y Resplandores se despeña como un jirón de carne desgarrada, envolviendo la tierra y el mundo con su sangre, haciéndose en la mente de la Gallarda delirio, canción de cuna en su boca, sombra celeste en su corazón y, al cabo, constelación de estrellas para su muerte". (111).

En efecto, la muerte del toro supone el nacimiento en la obra de todo un mundo de imágenes y símbolos, que le confieren mayor calidad trágica y una no menor grandiosidad poética. Y es que Alberti sabe manejar, con una belleza sin par, los elementos de su poesía engarzados en los más densos instantes dramáticos.

---

(111). GUERRERO ZAMORA, J., "Historia del teatro contemporáneo". Ed. Juan Flors, Barcelona, 1.962, p. 109.

Ocurrirá así, igualmente, en su tragedia esperpéntica - "El adefesio", donde, tras indicarsele a Altea que su amado Castor ha muerto, se arrojará desde lo alto de la torre en una dramática escena poética:

"ALTEA (iluminada por un rayo de arriba y avanzando lenta hacia el fondo del jardín, llevando un farolito encendido).

Querido, querido:
yo sin ti, ni tú conmigo.
Cuando ya todas las torres
me anunciaban tu camino,
amor querido,
yo sin ti, ni tú conmigo.
Cuando en mi pecho ya eras
amor querido,
yo sin ti, ni tu conmigo.
?Qué esperar para mis ojos,
para mis labios vacíos,
amor querido,
si yo sin ti, ni tú conmigo?

GORGO (muy dolorida y en voz baja) Altea..Altea..Altea..

ANIMAS (iniciando la salida, con sigilo) ?Cómo dejarte ahora, niña? ?Cómo no acompañarte ahora, aunque sea desde lejos, si vas muerta? (sigue tras Altea, muy despacio).

ALTEA (detenida un instante, bajo la puerta de su balcón)
!Lecho de mi corazón
alcoba de mi delirio,
amor querido,
sin ti, sin mí, ni contigo!

ANIMAS. Amor querido...

UVA. Amor

AULAGA. Cástor.... Cástor...

ALTEA. (viéndosela por la última ventana de la torre)

Mi sombra será una torre
la tuya será un olivo,
amor querido,
yo contigo y tú conmigo" (112).

Y tras ésta bellísima canción de Altea, se oirá "como cayendo de una altura, un grito horrorizado de Altea".

Muerte de nuevo, envuelta en lirismo poético.

También los deseos de MATERNIDAD se plasman nítidamente en una obra de Rafael Alberti, "La Gallarda". Esta -como el caso de la Yerma lorquiana- anhela un hijo de sus entrañas, y toda su fuerza de mujer-madre se volcará en un bello diálogo poético con su marido:

"?No es el hijo, Manuel? Yo en mis entrañas
soñé que en una noche me crecía
y que luego a mis pechos lo criaba.
Ser la madre de un toro pequeñito
que lo acuna caliente entre las pajas.
y le ve, por los tréboles, cubrírsele
la piel de clavellinas coloradas;
después, la madre del eral que afila
contra el viento acerado de las ramas
esas puntas de fuego que la muerte

(112). Obra cit., tercer acto, pp. 167-68.

cose en la sangre con furor de ráfaga.
Yo lo soñé, lo tuve, lo tenía;
yo lo sentí batido entre mis ansias
y miré, al descuajárseme una aurora,
que sus ojos de niño me miraban".

La Gallarda se siente madre, "de un toro pequeñito". Pero aún tiene la posibilidad -y esta es la diferencia con respecto a Yerma- de tener hijos propios:

"Tú lo quieres, Manuel: es nuestro hijo,
el de los campos... porque el de la casa
no ha tenido ni tiempo todavía
de ser en nuestra sangre una esperanza" (113).

Sólo que esta posibilidad quedará truncada por la muerte de Manuel Sánchez, su marido.

Más, el tema de la maternidad, proyectado sobre el símbolo del toro, alcanza en la obra albertina categoría de mito. Es la humanización del personaje animal _Resplandores- en lo hondo de la mujer. "Para ese vario estado, para esa doliente transición - por la que el hijo - el mito- remueve en el seno materno, primeramente, la condición de loba que protege a su cachorro -"¡Quiero la vida de Lucas Barroso!"- y, después, en sucesivas em-- bestidas, el lamento elegíaco de su muerte formulado como nana sin remedio -"Niño desobediente de mi casa...Niño perdido...Te llamé... Quería curarte las heridas... Te buscaba... Estás mordido.. Estas sediento.. Bebe... toma en mi mano este poquito de agua..."- y, como superación por instinto defensivo de un dolor -

---

(113). Obra cit., primer acto, pp. 188-89.

que se siente insoportable, el delirio lírico que niega esa muerte y la idealiza hacia estados celestes y, poco a poco, la desincorpora, la desencarna, trocando al hijo mortal en estrella inmune." (114).

Pero hay otros tipos de AMOR -junto al ya señalado / amor maternal- en la producción dramática de este autor: Uno, será hermoso, trágico e inocente - como el de Altea y Cástor en la esperpéntica obra "El adefesio", que finalizará trágicamente al arrojarse, como una nueva Melibea, la joven desde la torre-. Otros, tendrán el marchamo claro del SEXO - como el de la escena cargada de erotismo del primer acto entre Umbrosa - (Madre de los dos jóvenes Martín y Alción) y Sileno (viejo molinero, padre de Aitana):

"UMBROSA. ?Por tí, damajuana rota?(Bebiendo) !Por Martín.... para que no se case con Aitana!

SILENO (bebiendo ansioso) !Por Aitana... para que - se case conmigo!

UMBROSA !Blasfemo! Estás borracho.

SILENO.(siempre amoroso)
!Bebido, bebido!
!Pero con el corazón herido!
Otro trago de miel, Umbrosa.

UMBROSA. Por esta noche solo. Pero desde mañana, como siempre: ni los buenos días.

---

(114). GUERREZA ZAMORA, J., obra cit., p. 109.

SILENO(prendiéndola por la cintura mientras bebe) !Ji,ji! !Como siempre, resiempre! Siempre soñé con tu cintura...y me la imaginé abrazada de uvas... de dos en dos, - como bolas de vidrio...Y más arriba pensé que había racimos... verdes... duritos todavía...lustrosos...

UMBROSA.(alejándolo) !Ja, ja! Pero al despertarte se convirtieron en pasas.(Ya borracha). Si te gustan las pasas, ven por ellas, Sileno.

SILENO. (buscandola) Tengo poder para volvértelas redondas nuevamente, Umbrosita...

UMBROSA. Soy también perra de pescador. Te morderé, Sileno, si me buscas. Mira qué dientes: uno, dos, tres, cuatro...Mira qué colmillos: dos, pero como cuchillas.

SILENO.(dando tumbos). Muérdeme, muérdeme, vieja maldita, trébol arrugado...algarroba seca, reseca, cáscara de avellana pelada, pisoteada y estrujada...(Seda contra otro árbol, cayéndose sentado).

UMBROSA..!Ja,ja, ja! !Por chivo barbón, por chivo barbón!.

SILENO. (Lloroso). Umbrosa querida...Una mano a tu chivo amantísimo. Una manita, perra... (115)".

La ceguera de Sileno y su estado de embriaguez, confieren a la escena un aspecto trágico-cómico, que no resta erotismo alguno. Más aún, nos enteramos del amor incestuoso que el viejo siente por su hija Aitana. Sexualidad que aflora a la -- obra, y, en ocasiones, lo hace de modo violento.

De manera más lírica, también el sexo -lo masculino y lo femenino- sirve para tramar escenas en "La Gallarda". Los jóvenes vaqueros y mayorales cortejarán a la Gallarda, en un atractivo motivo de colores, flores y requiebros:

"LA GALLARDA.

Un pañuelo, un alhelí,
un peinecillo, un clavel.
Juan, Pedro, Lucas, Manuel.
?Quién se me llevó el clavel?
Juan de Olvega, toro blanco.
Pedro Ruiloba, amarillo.
Manuel Sanchez, colorado.
Lucas Barroso, zaíno.
?Quién el toro colorado?
Juan, Pedro, Lucas, Manuel.
Un pañuelo, un alhelí,
un peinecillo, un clavel.
?Quién se me llevó el clavel?

---

(115) "El trébol florido", ed. cit., primer acto, p. 60.

VOZ DE JUAN

!Gallarda!

VOZ DE PEDRO

!Gallarda!

VOZ DE LUCAS

!Gallarda!

VOZ DE MANUEL

!Gallarda!" (116).

Y así cada joven entregará a la Gallarda una prenda, que es símbolo de su amor por ella: Un pañuelo rojo, Juan - de Olvega; alhelíes, Pedro; un peinecillo, Lucas y un clavel, Manuel.

Pe-ro Alberti, como Lorca, es riquísimo en motivos dentro de su producción. No son dramaturgo-poetas de una - sola línea, sino de aquellos en quienes los elementos, temas y símbolos presentan una variedad nada común, con la particula- ridad -ya señalada varias veces al analizar a García Lorca- del contínuo entrecruzamiento de éstos.

Otro de estos temas es el de la TIERRA, enfrentado claramente al MAR. Son dos símbolos que parecen estar laten tes en los dramaturgos del 27 y que afloran a su obra. Recuér dese como en "Bodas de sangre" de Federico, se hace alusión al gran número de parientes del novio -que vienen del mar-, - asistentes a la fiesta de la boda. La alegría de estos hombres,

---

(116). Obra cit., segundo acto, pp. 225-26.

la señala Lorca enfrentada a la sequedad de los hombres de tierra adentro.

En "El trébol florido", el enfrentamiento de los dos símbolos es el eje estructural que divide claramente en dos bandos a los personajes. No puede existir conciliación entre elementos tan opuestos naturalmente. Por ello, Aitana y Sileno -molineros de tierra adentro- no podrán unir su sangre con la familia pescadora de Umbrosa. Más aún, los mismos Sileno y Umbrosa -lo hemos visto hace unos instantes en la última cita de esta obra-son enemigos natos:

"Por esta noche sólo. Pero desde mañana, como siempre: ni los buenos días." (117)

No pbstante, existirá amor que pretenderá unir estos dos símbolos:

"AITANA. ¡Te quiero, Alción, te quiero, como sólo la tierra puede querer lo que no tiene. Ya me siento de espuma, de sal fresca a tu lado. Llévame como un ramo de olivo de la isla.

ALCION. Cumpliré años en el mar, ya oscurecido, con las primeras estrellas, cuando el velero nuevo se alumbre de bengalas, y a Martín, sobre todo, se le ensanche el pulmón esperando mirar cómo voy alejándome de tí...?Tienes miedo, mi Aitana?.

AITANA. Soy varona de tierra, acostumbrada desde niña a bregar con el viento del molino"(118).

---

(117). "El trébol florido", ed. cit., primer acto, p. 60.

(118). Obra cit., tercer acto, p. 99.

Pero el destino seguirá rigiendo el devenir de los seres creados, y el amor sólo podrá "pretender" esta unión. Y por ende, el enlace previsto, será desastroso y finalizará en tragedia, la muerte de Aitana estrangulada por su propio padre.

El buen tino del autor -señala Guerrero Zamora- "soslaya un posible tratamiento alegórico, y, si su obra es simbólica -en cuanto que contiene una trama de amor, celos, rivalidades, intenciones incestuosas y parricidio, trazada literalmente -pero que nos remite a una semántica de orden telúrico-, lo es solamente en cuanto que todo rito mágico, todo ritual litúrgico, es siempre en cierto modo simbólico, Porque la verdadera consistencia del drama és ésta: de rito que paulatinamente exalta a sus celebrantes hasta el paroxismo, y la prueba está en que esos celebrantes no son conciencias sino fuerzas naturales, ineluctables por ello y al margen de toda ordenación moral y de toda valoración ética. De ahí que no haya ni castigo ni pena, ni siquiera dolor o contricción, para Sileno tras haber dado muerte a su hija; que el crimen no tenga consecuencias dramáticas. Todo termina como terminan los sacrificios, con una estela de humo meciéndose en torno al rescoldo de la hoguera que fue altar y centro de la danza para que la tribu celebrase a sus dioses:" (119).

"(Entre los últimos fogonazos del sol, empieza a subir lenta, la humareda del toro, mientras un canto sordo, sin palabras, va ascendiendo.)" (120).

---

(119).,GUERRERO ZAMORA, J. obra cit., p. 112.

(120). "El trébol florido",ed. cit., tercer acto, p. 112.

Y la tierra y el mar siguen, como desde el momento de su creación, rompiendo uno con otra, en un fútil intento de demostrar quien es más poderoso.

El universo dramático-poético de Miguel Hernández - presenta algunos de los temas y símbolos, que hemos venido - reseñando en los autores de la generación del 27. Es por lo - que el autor oriolano se nos aparece como una proyección de estos dramaturgos.

Así encontramos ejemplos de MUERTE -como elemento importante en la estructura de una obra con matiz trágico- en "Los hijos de la piedra". Una obra ésta que -como la "Fuenteovejuna" lopesca- se desarrolla en un ambiente marcadamente rural, el pueblo de Montecabra. También como en ella, la injusticia irá moviendo sus hilos, a manera de destino, para que los personajes encuentren su nefasto final.

En Montecabra todo es paz y vida feliz entre los aldeanos hasta que muere el bueno y justo don Pedro, amo del lugar:

"MINERO 1º

Este no se parece en nada a don Pedro, que en paz descanse. Va tanto de señor a señor como de mí al mar.

MINERO 2º

Dos meses justos hace que ha venido y cada día nos trata peormente.

MINERO 3º

¡Cuánto echo de menos a don Pedro, aquel

hombre tan verdadero! se ha muerto para dar paso a un corazón de pedernales" (121).

A partir de este momento, cambia radicalmente el signo de los acontecimientos, y la muerte - como fatum trágico - parecerá flotar sobre todas las escenas. Será a medida que - vaya avanzando la intensidad dramática, cuando se transforme en realidad. Realidad que aparece en la obra en diferentes ocasiones.

Una de ellas es la de Retama -compañera del Pastor-, que, tras ser violada por el nuevo amor del lugar, morirá en los brazos de aquél, fugado de la prisión:

"RETAMA.

Desde el día en que me quedé sin tí, en el monte, no dejó de rondarme a diario su deseo que no reparó en mi preñez siquiera. De vinagre y caldo de ruda guarnecí mis pechos para que no me los probara. A pesar de todo, una noche me asaltó en el chozo y no pude evitar el veneno con que envenenó a nuestro hijo, que prosperaba como rosa de todo el año en mi vientre. Malparida del sobresalto, bajé del monte a tender por estos eriales el grueso tronco de mis congojas. Pero aun aquí he sido perseguida por los perros de aquel hombre, que han llagado y devorado por las ubres casi todo el ganado. ?Cómo puedo seguir viviendo después de tanta calamidad?

---

(121) HERNANDEZ, M., "Los hijos de la piedra". O.C., ed. Losada, Buenos Aires, 1.960, act. I, fase posterior, esc. I, p. 610.

PASTOR.(Mordiéndose rabioso).

!Quiero, necesito saber dónde está Dios para escupirle!.

RETAMA.

Sentada en la tierra muero, pastor mío, No ahondes mucho el hoyo, que sienta el peso de tu pie - sobre mi pecho cuando vengas a ponerme la flor - del monte encima.

PASTOR.

No te morirás, Retama, no quiero yo que te mueras. !No quiero!

RETAMA.

Bésame aquí, en este rincón pequeño de mi boca por donde me voy ya....

PASTOR (Besándola)

!No quiero, Retama mía, no quiero!

RETAMA.

Muero en paz..?No ves la tranquilidad de mi corazón debajo de mi voz?.. Cuida mucho a la "Pensativa"..., anoche vinieron los perros y la llagaron toda...La miera está allí.., allí..."(122).

Otra, la del Capataz -ocurrida un poco antes-, que será la causa de que el Pastor vaya a la cárcel. Otras, la - del señor -colgado de un árbol-; y las subsiguientes, en la re

---

(122). Obra cit, act. III, fase anterior, esc. II, p. 648.

friega entre los guardiaciviles y todo el pueblo levantado en armas contra la opresión, al canto unánime de:

¡Muerte, muerte, muerte,
abierta en la frente
de quien nos ha hecho
desear la muerte!
¡Muerte, muerte, muerte
para la cabeza
de quien nos ha hecho
malquerer la tierra.
¡Muerte, muerte, muerte
....."(123).

Muerte, que triunfa sobre los personajes de la obra - que, forzoso es señalarlo, tiene ciertos tintes melodramáticos.- Pero Hernández -señala Guerrero Zamora-, "y esta es una primera virtud de orden ideológico, no ataca al señor en virtud de un credo socialista predeterminado; ataca al déspota y defiende el respeto mutuo. Lo que redunda en cualidad dramática pues - hace que el autor rehuya fáciles parcialismo demagógicos y presente, en "Los hijos", la disparidad entre el buen y el mal señor." (124).

El AMOR es otro tema que interesa, y mucho, a Miguel dramaturgo: Habrán amores en donde - como en el del -- Pastor y Retama de la obra antes señalada- uno de los personajes pretenda simbolizar la idea de la libertad, el Pastor -recuér

---

(123). Obra cit., act. III, fase interior, esc., VII, p. 657.

(124). GUERRERO ZAMORA, J., "Historia del teatro contemporáneo", ed.cit., p. 17.

dese a la Mariana Pineda lorquiana-. Pero en otras piezas - como "El labrador de más aire-, el amor presentado por el autor es de tónica bien diferente, ya que posee un aire - de requiebro popular, en la línea del "Peri-báñez" lopesco.

Señala Jaime Pérez Montaner que "aún bajo la in-- fluencia de Lope de Vega, escribe "El labrador de más aire" (1.937), variación, en realidad, del mismo tema ya tratado en "Los hijos de la piedra", con reminiscencias de -- "Fuenteovejuna" y "Peribáñez". Supera aquí Miguel Hernández el esquemátismo de la obra anterior - que venía dado en parte por la tipificación de los caracteres-, consiguiendo una mayor profundidad psicológica en el estudio y comportamiento de los distintos personajes. Ya no se trata de arquetipos o - personajes-concepto; ahora todos tienen nombre propio, y -- aportan sus propias contradicciones individuales al desarrollo del drama." (125).

En efecto, ya no son "personajes-concepto" los que intervienen en la obra; ahora, cada uno con su nombre expondrá sus sentimientos. Así Juan se hallará enamorado de la rica Isabel, mientras la prima de éste - Encarnación - amará al joven mozo en silencio:

"JUAN.

Escucha un poco mujer:

---

(125). PEREZ MONTANER, J., "Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández". Revista de Occidente Madrid, octubre, 1.974, nº 139, p. 101.

no seas tan orgullosa
y ten paz para saber
que hay un labrador honrado
cerca, muy cerca de aquí,
grandemente enamorado.

ISABEL.

?Y que se me importa a mí?
Ni el más pequeño interés
le encuentro.

JUAN:

Eres tú su amor.

ISABEL.

Y ese labrador, ?quién es?

JUAN.

Yo soy ese labrador". (126)

Pero el amor, que va enlazando la tensión de la obra, no será correspondido hasta el final, momentos antes de que la tragedia se consume con la muerte del airoso mozo Juan:

"JUAN

Me conmueve y me da gozo
oir en la sombra el rumor
de tu amor, que, como un pozo,

---

(126). "El labrador de más aire", En O.C., act. II, cuadro II, esc. III, pp. 737-38

hondo ha guardado su amor.
Tu pecho se me revela
transparente junto al mío,
que ya conseguir anhela
su conjunto de rocío.
Salgo esta noche de dentro
de una arenosa pared
y con el agua me encuentro
en un desierto de sed.
A la vista estremecida
de tu amorosa humedad,
verdece sobre mi vida
un arbol de claridad.
Siento que un árbol sediento
llevo incorporado en mí
y ya sus raices siento
extendiéndose hacia tí." (127)

Y la muerte, como tantas otras veces, marcará el - punto final de la pieza.

Básicamente, y aunque la tragedia se consume, el amor es la pieza capital de esta obra. "Un ansia amorosa, un desvelo inquietante, recorre muchas escenas de "El labrador...".-- Allí está el poeta, como novillo desbravado, cantando una sorda pena amorosa, sorda pena de no sé qué, que iba balbuciendo - por su vida y por sus versos."(128)

---

(127). Obra cit., act. III, cuadro III, esc. III, pp. 799-800.

(128). DEL HOYO, A., "Prólogo a la Obra Escogida de Miguel Hernández". Ed. Aguilar, Madrid, 1.952, p. 25.

"EL AUTO" EN EL 27

"EL AUTO" EN EL 27

Los dramaturgos de la generación del 27 presentan un vínculo de unión con nuestra más pura tradición literaria, realmente interesante. Me refiero, concretamente, a la vena de religiosidad latente en nuestra literatura, y que tantas veces ha aflorado produciendo obras / geniales, acompañadas de nombres clave para la historia literaria. Ahí y unido directamente con nuestro Siglo de Oro, se encuentran algunas producciones de -- estos autores, aquellas que pueden ser ordenadas bajo el ppígrafe de "autos".

El mundo de Calderón parace querer resucitar en la pluma de éstos hombres; y ello no es en modo alguno extraño, pues, en su proceso de renovación dramática - como ya lo hicieran en la poética -, se retrotraen

hasta la más pura clasicidad de nuestras raices hispanas. Si Góngora era el modelo ideal de su poesía, el teatro - del XVII aportará multitud de elementos para la conformación de las obras dramáticas de este grupo de autores. - Por ello, la alegoría calderoniana será un ingrediente frecuente en las obras del 27.

Piénsese que Alberti - que ocupa uno de los primeros lugares en el tetatro castellano de los últimos cincuenta años - estrena su primera obra el 26 de febrero de 1.931, y ella es un auto de corte superrealista titulado "El hombre deshabitado". Es la línea de las "moralidades" francesas que "en Calderón, poeta y pensador con afición a la alegoría - señala Valbuena -, el teatro sacramental llega a su perfección" (1).

También las alegorías y símbolos eran piezas importantes en la dramaturgia lorquiana - recuérdense algunos de los analizados en el capítulo anterior -, cuyo antecedente podríamos encontrarlo en el pesimismo calderoniano, que emana de la - moral estoica y pagana de Epicteto y Séneca.

Pero no vamos a tratar aquí de estos motivos que aparecen diluidos en las obras de nuestros autores, sino de aquellos dramas que presentan la clara estructura del "auto", y las matizaciones que en ellos aparecen.

---

(1) VALBUENA PRAT, A., "Prólogo de Autos Sacramentales" Ed. de la "Lectura", Col. Clásicos Castellanos, - Madrid, 1.926. p. 11.

"El hombre deshabitado", de Alberti.

Nos enfrentamos ahora con una obra de no fácil catalogación, pues en ella se conjugan aspectos diversos, que --- pertenecen, a su vez, a épocas diferentes. Por un lado, la obra presenta la estructura de un auto con toda su densa carga de alegoría - y ello nos rememora épocas gloriosas de - nuestro teatro ibérico, repletas de barroquismo-, pero también muestra un inequívoco sello de modernidad, cual es el surrealismo que aflora en sus escenas, imágenes, decorados y diálogos.

Es, "El hombre deshabitado", una obra a caballo entre tradición y modernidad. Una obra que pretendía ser acicate para la dramaturgia española del momento, inicio de ruptura para la creación de un nuevo tipo de teatro, puerta que se abre a novísimas experiencias escénicas. Una obra - y un autor por ende - que estaban llamados a ser discutidos, y lo fueron desde la misma noche del estreno: "Pasada la - representación, la parte que llamaremos tradicional se mostraba menos coherente que la revolucionaria. Cierto que -

no faltaron, en los momentos de peligro, las manifestaciones igualmente tradicionales; ?pero quién hubiera podido esperar, hace pocos años, una atención como la que acogió los pasajes más sostenidos? Se puede afirmar que el disgusto de los no conformes se manifestó en los intersticios y coyunturas de la acción y no contra ésta. Al final del epílogo, los que aprobaban, reforzados por la falange juvenil, cantaron victoria e hicieron salir al autor - repetidas veces a escena, como al terminar el prólogo y el acto central" (2).

Auto superrealista, pues, pero que no tiene nada de sacramental - el mismo Alberti huye de esta afirmación -, sin que por ello no se esté recordando nuestra más vieja tradición española. Más - y como afirma Torrente Ballester - "por qué razones un poeta español que escribe en 1.930 una obra de teatro, en vez de hombres y mujeres saca a escena símbolos y abstracciones. Por qué razones las saca "como tales", ya que, más o menos disfrazados, - los símbolos y las abstracciones no habían desaparecido de nuestro teatro. Pero se llamaban con nombres burgueses, o aristocráticos, o populares, y hacían como -

(2) DIEZ CANEDO, E., Artículos de crítica teatral."El teatro español de 1.914 a 1.936", t. V (elementos de renovación), ed. Joaquin Mortiz, México, 1.968, p. 113.Aparecido en "El Sol", 27. IV. 31.

que eran hombres de verdad .....Se me ocurren, sin embargo, dos hipotesis que pueden resultar válidas. La una, el cansancio del personaje "realista"; la otra, la inutilidad de esta clase de personajes para un drama - que aspira a expresar una significación de carácter -- universal".(3).

Las dos hipótesis que señala el crítico son perfectamente válidas. Por la primera, se huirá del realismo -- hasta llegar a la superrealidad en donde se mueve nuestro dramaturgo. Y, por razón de la segunda, será el mundo de la abstracción el más indicado para expresar ideas universales. Pero, conviene tener presente, que las dos hipótesis se sueldan en una sola en el plano - del campo de la superrealidad, y que el movimiento - que a ésta representa, tiene en ellas sus más claras razones de existencia.

Más esto es nuevo y no lo es a un tiempo. Es propio del surealismo y del Siglo de Oro, en donde la abstracción funcionaba como elemento importante de los autores. Y si Calderón emplea personajes abstractos - Idolatría, Vanidad, Pensamiento, Muerte, El Autor, El Mundo, El Rey, La Discreción, La Hermosura, El Rico, - El Labrador, El Pobre, Un Niño, El Poder, la Sabiduría, El Amor, La Sombra, La Luz,

(3) TORRENTE BALLESTER, G., "Teatro español contemporáneo" Ed. Guadarrama, Madrid. 1.968, p. 491.

ria, El Amor, La Sombra, La Luz, El Hombre, La Tierra, El Aire, El Fuego, El Entendimiento,...--, ? qué diferencia existe con las abstracciones del auto albertino -- El hombre deshabitado - El caballero, El vigilante nocturno, Los cinco sentidos, La muchacha - La mujer, La tentación, ...--?.

Realmente muy poca o nula, en cuanto a elección de personajes, pero será mayor en la plasmación de los conceptos, como veremos más adelante.

Alberti esboza la idea del hombre -- genérico --, que se halla vacío, sin nada, sin alma:

"EL HOMBRE DESHABITADO (sin moverse).-¡Ah!, eres tú. Otra sombra que viene a golpear mi cansancio. Véte. No quiero darte las buenas noches, porque son malas. Déjame dormir.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Esto sales perdiendo: no sabes quién soy.

EL HOMBRE DESHABITADO.- Un ave nocturna con un solo ojo luminoso para turbar el sueño de un hombre.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- De un hombre deshabitado, que no quiere ver la luz.

EL HOMBRE DESHABITADO.- La única que conozco no puede ser más desagradable ni hacer más daño a la vista. Si acaso existe otra, tú lo sabrás. En cuanto a eso de que soy un hombre deshabitado... Explícame... No lo comprendo.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Verás. (Apaga su linterna, amontona los adoquines esparcidos y se sienta.) Un hombre deshabitado es como un saco vacío, como la funda vacía de una espada, que necesitan llenarse de carbón o de acero para poder siquiera estar de pie.

EL HOMBRE DESHABITADO.- !Bah! Vienes a decirme que soy un pellejo sin aire.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Algo menos: un cuero sucio, despoblado. Ciudades, naciones enteras, se mueren rebosadas de hombres como tú: trajes huecos que no desean nada, movidos tan sólo por un aburrimiento sin rumbo. Mira (Prolonga una luz amarilla de su linterna, y enfocándola hacia el angulo superior derecho de uno de los bastidores -- del fondo, aparece la esquina de una calle cualquiera.) ?Ves? Esta esquina van a doblarla hombres y mujeres sin vida, muertos de pie, que andan a tropezones por todas las calles del Universo. (Sin pisar, pasan pendientes de su alambre, trajes vacios, flácidos, de señoras, de caballeros, militares, curas. jóvenes, niños, colgados de caretas horribles, pintadas, con ojos y sin ellos. Carrusel triste, silencioso, sin orden.) Humanidad hastiada, viviendas vacías, repintadas por fuera para disimular el abandono y oscuridad en que viven por dentro. Todo lo que desfila por esta calle del mundo es un páramo,

un desierto movido por el frío. Faldas, chaquetas, sombreros, pantalones, máscaras lívidas, pertenecientes a mujeres y hombres deshabitados como tú"(4).

Es el drama del hombro solo lo que el dramaturgo desea presentar al público. Ese hombre que vive su existencia separado del resto de los mortales, con su mundo particular, y sin fuerzas para resistir tentación alguna. - Por ello caerá y se condenará, en una atmósfera de predestinación teológica que Alberti plasma con gran belleza surrealista. Es "una historia que, en algunos momentos, puede parecer "humana" en el sentido vulgar de la palabra, ya que en un sentido amplio no sólo es humana, - sino que aspira a ser "la historia del hombre". Yo creo advertir en ella un doble carácter: peimero, el de todas las "historias", el de "soporte" de los restantes elementos; luego, el de símbolo, ya que buena parte de la significación general de la obra le está confiada. Lo que se infiere de la trama en sí no puede ser sustituido por palabras, sino que tiene que ser significado por los actos. No es, pues, un ingrediente secundario y meramente funcional, lo cual debemos atribuir también a la tradición del "auto", cu

---

(4). ALBERTI, R., "El hombre deshabitado". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.959, prólogo, pp. 10-11.

ya trama suele ser significativa." (5).

Pero no adelantamos acontecimientos, sacando conclusiones previas sobre la obra. Vayamos deshilvanando la trama poco a poco y asistiremos al proceso de creación y desarrollo de la idea central de la pieza.

Habíamos dejado al hombre presentado por Alberti sin alma. Y por ello, El vigilante desea inculcarle este principio de vida:

"EL VIGILANTE NOCTURNO.- Porque ya te lo dije antes: eres un hombre deshabitado, sin memoria - sin alma, como esos que hace un momento han desfilado por tus ojos.

EL HOMBRE DESHABITADO.- Sin memoria... sin - alma ... Yo no sé lo que quieres decirme. Yo soy un hombre del subsuelo, una sombra que se ha movido siempre entre tinieblas y aguas carrompidas. - Vienes a despertarme con visiones y palabras que para mí no tienen sentido: la luz ... la memoria ... el alma .... el alma .... el alma ... ?Qué es eso?

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Algo que tú y esa gente que has visto necesitáis.

EL HOMBRE DESHABITADO.- ?Y cómo es?.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Como tú quieras que sea.

---

(5) TORRENTE BALLESTER, G., "Teatro español contemporáneo". Ed. cit., p. 492.

EL HOMBRE DESHABITADO.- ?Y donde está?.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Allá lejos, en un lugar recóndito de la atmósfera. Míralo. (Proyecta una luz verde de su linterna y hacia el angulo superior izquierdo de uno de los bastidores del fondo , aparecen las almas de los hombres: blancos moldes de escayola, de distintos tamaños, mudos y oscilantes, igual que péndulos.) Este es el lugar de las almas de los hombres deshabitados. - Una de éstas es la tuya. Viven extáticas, aburridas, esperando algunas volver al cuerpo que las despreció, que las olvidó, o que jamás quiso recibirlas. Otras, las más viejas, aguardan ansiosamente la muerte de ese cuerpo que les pertenecía y no pudieron habitar. Son las más tristes. Penan porque saben que en el mundo les corresponde una vivienda, una casa que les cerró sus puertas injustamente, dejándolas al albedrío de las oscuridades yertas de la noche. Míralas bien.!Levántate, hombre perezoso, hombre deshabitado y ten piedad de tu alma! !Llámala! !Grítale! !Suplícale que descienda hasta tu cuerpo! Dale lo que le pertenece, lo que es suyo. !Pronto! Y yo te prometo libertarte de ese sótano, de esa funda que cohibe tu - vida, para hacerte el más feliz de los hombres.

EL HOMBRE DESHABITADO.- (Levántandose torpemente y avanzando unos pasos hacia el lugar de las

... almas). No sé cual es la mía. Creo que nunca la tuve. Enséñamela tú.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Tu alma es aquella - que se hastía entre las más jóvenes.

EL HOMBRE DESHABITADO.- ?Y cómo la llamo? ?Cómo le digo que venga a mí? Seguramente no querrá descender hasta un saco tan miserable.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Basta con que la - desees en tu corazón.

EL HOMBRE DESHABITADO.-?Y seré feliz??No - me engañas?.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Y serás feliz, te lo juro.

EL HOMBRE DESHABITADO.- (como dormido).- Te deseo... te deseo... Baja... ven... ven... ven..

EL VIGILANTE NOCTURNO.-(Apaga la linterna y el lugar de las almas desaparecen.Con unas - grandes tijeras abre el traje del buzo y sale - de el, vestido de frac, un CABALLERO: joven máscara pálida y bigotillo negro).- Buenas noches. ?Quién es usted?.

EL CABALLERO.- Pues... no lo sé"(6).

La transformación ha surgido y un nuevo ser ha sido creado. El vigilante nocturno ha realizado la fun-

(6) Obra cit., prólogo, pp. 12-13.

ción de creador, al imbuir un alma en un cuerpo deshabitado. Y el ser nacido, es totalmente diferente al anterior: un caballero inmaculado, perfecto.

Pero, el hombre creado -- y Alberti parece rememorar las páginas del Génesis -- no es bueno que esté solo, por lo que el vigilante será el encargado de darle una compañera -- La muchacha - La mujer-- " a su imagen y semejanza". Y, para que El caballero sea un ser completo, abrirá también su alma a través de cinco balcones -- Los cinco sentidos, que el dramaturgo presenta como seres mostruosos -- al mundo. Así podrá - gozar, ser feliz, vivir.

Básicamente queda así configurado el prólogo - primera de las tres partes en que el autor divide su obra -. A partir de aquí, El hombre -- con sus sentidos- y La mujer, vivirán su vida, realizarán su existencia, ejecutarán su acto. Acto que abarca desde el momento en que ellos son creados, hasta la muerte. Y toda la existencia habrán de realizarla en ese único acto , al que el dramaturgo gaditano confiere carácter de alegoría.

En el transcurso del mismo, El hombre y La mujer, son felices y viven una existencia plácida, hasta que aparece La tentación. Este personaje tronchará el quehacer diario con promesas y sugestiones sin cuento y, ayudado por los sentidos, irá minando la voluntad del hombre -- que - llegará a dar muerte a La mujer --,atraido por la promesa de poseer a la bella Tentación.

Todo el acto tiene como escenario un bello jardín, en

donde, de manera lírica y alegórica, se desarrollarán los diálogos. Al final, el propio Hombre será la víctima, pues el espectro de La mujer a quien él asesinó le disparará con un revólver, en el mismo lugar en - que él se halla entregado totalmente a La tentación.

El "acto" de la vida se ha desarrollado, y en la tercera parte de la pieza - el epílogo -, El hombre habrá de rendir cuentas ante El vigilante nocturno, en el mismo escenario en donde fue creado. La condenación será la única solución posible, aunque El hombre se - revele contra su creador - El vigilante nocturno -, en una atmósfera teológica que nos recuerda los planteamientos del s. XVII en torno a la predestinación.

Es, en definitiva, la obra, el drama del hombre, - pero enfocado bajo una perspectiva religiosa - perfilaré - poco más adelante qué grado de religiosidad es la que - encierra el auto -, en donde se conjugan elementos de muy diversa índole. Señala Ricardo Doménech que "mas que indagar en el misterio del hombre, más que profundizar en los enigmas de su ser en el mundo, el dramaturgo nos da aquí una imagen extraordinariamente plástica del hombre y del mundo como misterios insondables. Desde que El hombre, todavía sin sentidos, aparece por la boca de un alcantarilla, hasta que, finalmente, regresa a ella, asistimos a una acción dramática de minuciosos acordes, un canto entre místico y pagano a la vida y a los sentidos."(7).

---

(7)DOMENECH, R., "Introducción al teatro de Rafael Alberti". Cuadernos Hispanoamericanos, Madrid, enero, 1.972, nº 259, p. 99.

Sí, Religiosidad, con inclusión de elementos paganos, por un lado, y con aspectos cristianos -- como el problema de la predestinación ya antes señalado -- tratados de manera muy especial, "muy de nuestro tiempo" que dirá Torrente Ballester: "Podemos anticipar que se trata de una de las escasas piezas teatrales de "contenido religioso" existentes en nuestro teatro moderno. "El hombre deshabitado" es teatro religioso en la misma medida que lo es "El gran teatro del mundo", aunque no en la misma dirección teológica, sino en la contraria. Es negativamente religioso, es antiteista. Sus fundamentos son -¡a trescientos años de distancia!- los mismos problemas que movieron la disputa "de auxiliis"; más atrás todavía, los que provocaron la Reforma. ¿Conoce Dios el destino de cada quién? Si lo conoce, ¿por qué permite su condenación? ¿Puede decirse que el hombre sea libre si Dios sabe de antemano lo que le va a suceder inexorablemente? Estas y otras cuestiones están implicadas en "El hombre deshabitado". Y Alberti les da una respuesta "muy de nuestro tiempo", una respuesta que "nos suena" a veces, a Sartre, y, otras, a Beckett. Anticipadamente por supuesto." (8).

En efecto, el tratamiento que da Alberti al problema nos suena a algo posterior, a ese nihilismo existencialista que aflorará años después, y que marcará toda una época

(8) TORRENTE BALLESTER, G., obra cit., pp. 493-94.

de la literatura universal del s. XX. Pero volvamos al problema de la predestinación y observemos cómo lo desarrolla el autor en la obra:

"EL HOMBRE..Fuí vencido, Señor, fuí vendido.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- No mientas en tus últimos instantes. Te dejaste vencer.

EL HOMBRE.-? Y tú, en tanto, qué hacías? ?Por qué no viniste en mi socorro?

EL VIGILANTE NOCTURNO. Sólo pronunciaste mi nombre en el momento de tu muerte. Cuando no había remedio. Mientras fuiste dichoso, jamás te acordaste de mí.

EL HOMBRE.- No te necesitaba... Pero.. !mi muerte, Señor, mi muerte! !Qué sombra más oscura! ?Quién me quitó la vida? ?Cuándo la perdi? Nado en las tinieblas.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Cuando entre los haces de trigo y las arañas cometías tu segundo crimen.

EL HOMBRE.- Ya recuerdo, Señor...Pero fue ella... mi mujer.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- No: fué su espectro...

EL HOMBRE.- Su sombra asesinada, su espectro, el que me dio la muerte..

EL VIGILANTE NOCTURNO. Sí, de un tiro.

EL HOMBRE.- Pero, dime Señor, !ella eran tan buena!... ?Cómo pudo hacer eso?

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Se lo mandé yo, Yo le entregué el revólver del castigo.

.....

EL HOMBRE.(Después de un silencio lleno de estupor).- Señor, perdóname. Acércate hasta mí. Concédeme - esta gracia.

EL VIGILANTE NOCTURNO.-(acercándose).?Por qué no?

EL HOMBRE (al oido).- Eres un criminal.

EL VIGILANTE NOCTURNO.-(retrocediendo). ?Qué has dicho? ?Cómo te atreves contra tu creador? Estás condenado. Se agrietará la tierra dentro de unos instantes y de su boca saltarán diez mil lenguas de fuego. Los azufres más verdes te arrancarán la gargante, arrasándote las encias y...

EL HOMBRE.- !Mi creador! ! Un criminal, Señor, un criminal! Tú, en vida, me rodeaste de mostruos sólo para perderme. Tú, en vida, cuando era más feliz, me mandaste un demonio, un ángel del abismo, para arrastrarme ahora al fondo de la tierra. !Mi creador! !Un asesino, sí! Porque tú, Señor, puesto que ya lo sabías todo, lo manejabas todo, conocías todos los resortes y secretos nublados de mi alma en el mundo, bien pudiste evitar estas catástrofes, mandándome una luz, un aviso celeste, o habiéndome creado de otro modo, Yo no tengo la culpa, yo.....

EL VIGILANTE NOCTURNO.- !Cállate! La tienes, sólo tú.

EL HOMBRE.- !Mentira!

EL VIGILANTE NOCTURNO.- !Hombre rebelde, me das pena! Estás ardiendo ya. Yo, mal principio, cuando te traje al mundo, te advertí que tuvieras cuidado, que aquellos cinco amigos inseparables - que te dí como acompañantes de tu vida, ..eran muy peligrosos, si no sabías conducirlos con tacto. Y te añadí, además, acuérdate bien, que tu salvación o perdición estaba en ellos.

EL HOMBRE.- ! Y me han perdido, Señor, y me han perdido! Y tú ya lo sabías desde mucho antes de - dármelos. Y me los diste para esto, sólo para esto, escúchalo: para que un cuerpo más, el mío, aumentara la altura de las llamas, espesando la tristeza, la negrura, la agonía del humo. Te odio, Señor, te - odio. No me asusta decírtelo.

.....

EL VIGILANTE NOCTURNO.- ?Ves? Se han apagado las estrellas.?Comprendes? (EL HOMBRE se encoge de hombros, sin entender) En mí todo es secreto. ?Por qué voy a reverlártelo a tí?.

EL HOMBRE.- Arderé odiándote, Señor.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Hablas como los angeles caidos, Pero aun eres menos que el último de todos: !un simple hombre condenado! (Aumenta el humo mien

tras la TENTACION se hunde muy lentamente).

VOCES SUBTERRANEAS.- !Señor! !Señor! !Señor!

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Oye sus voces: me llaman para maldecirme.

EL HOMBRE.- Yo también te maldigo.

EL VIGILANTE NOCTURNO.-(cogiéndole por el cuello de la chaqueta y haciendo ademán de levantarlo para arrojarle por la boda de la alcantarilla).-Ya no eres de este mundo. Tu alma ya es desprecio de las llamas. Ahora va a arder también tu cuerpo.(Despacio lo hace descender.).

EL HOMBRE.- Eres injusto.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Sé muy bien lo que hago.

EL HOMBRE.- Te aborreceré siempre.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Y yo a tí, por toda la eternidad.(Desparece EL HOMBRE. La boca arroja una espesa columna de humo negro. EL VIGILANTE NOCTURNO lo ahoga, echándole la tapa. Luego, la cierra, dándole varias vueltas a su llave). Así. Mis juicios son un abismo profundo". (9).

Es, pues, una religiosidad en donde el "Dios", que nos presenta Alberti, se encuentra en una nebulosa de inconcreción; entre el concepto del Dios Justiciero, que se

---

(9) Obra cit., epílogo, pp. 44-49.

remontaría a los albores medievales y -- aún más atrás - a los primeros años del pueblo de Israel, y, el del nihilismo que preconiza el existencialismo de nuestro siglo. Y todo ello, le sirve al autor para exponer el drama del -- hombre, dse hombre que vive en un mundo sin sentido, o mejor, una vida sin finalidad alguna.

Entonces, las ideas-conceptos de que se vale el autor no tienen otra razón más que la de servir de andamiaje - de estructura - a la conformación de la pieza dramática. Y por ende, la abstracción de aquellas, encuentra su perfecta ubicación en la expresión plástica de las mismas., abstractra y superrealista igualmente.

Más, si quisiéramos buscar un antecedente de esta - obra, no pienso yo haya que recurrir a Calderón - autor en quien la base teológica es mucho más sólida y profunda-, sino en aquel gran lírico que se llamó Gil Vicente. La alegoría - que es ingrediente básico, ya lo hemos visto, en Alberti- se encuentra claramente en Calderón, pero "El hombre deshabitado" es la obra de un poeta; más aún, de un lírico, de un gran lírico.

Sabor a Gil Vicente - e incluso al lirismo de Lope, aunque no tenga nada que ver con la estructura del auto-, poseen algunas escenas del drama, como la ronda de los cinco sentidos señalada por Diez-Canedo, o, la cancioncilla que recita El hombre momentos antes de dar muerte a La Mujer:

"Una paloma blanca

duerme en la nieve.
Quisiera despertarse,
pero no puede.
!Ay, pero no puede!
Quisiera despertarse,
ir por la nieve.
Pero no puede, !ay!
ir por la nieve.

(Se enciende la ventana baja de la casa. Y sobre un lecho, inclinado hacia el jardín, con el cabello desordenado sobre el hombro, y el brazo desnudo sobre la sábana, duerme tranquila LA MUJER. Se ve entrar solo el brazo de EL HOMBRE, levantando el puñal. Todavía se oye, triste y lejana, su voz).

...Quisiera despertarse,
pero no puede...
!Ay!
Una paloma blanca..."(10)

Pero todo ello, con una escenografía típicamente superrealista, cual corresponde a un poeta que asimiló mucho de la estética vanguardista.

---

(10) Obra cit., acto, p. 39.

"Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras", de Hernández

En la misma línea de la alegoría albertina - por otro lado típica del autor -, pero con un simbolismo mucho más denso y rico, escribirá Miguel Hernández su también primera obra dramática, un auto - aquí sí, claramente, sacramental - titulado "Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras" (1.934).

El dramaturgo pretende rehabilitar una forma dramática que, desde Calderón, había sido olvidada, imbuyéndole vigencia plena, rejuvenecimiento y nueva vitalidad. Era un mundo que atraía al oriolano, quien se mueve en la atmósfera católica de su entrañable Ramón Sijé. Es porque "el valor metafísico-teológico de los autos se encerraba en una pura metáfora, y la elaboración metafórica atraía al poeta apasionadamente. Intentar el desarrollo - coordinado lógico y es-

cénico - de una gran metáfora a lo largo de una producción poético-religosa, era una aventura que valía la pena intentar"(11).

Pero no solo mostrará en la obra el empleo de una metáfora en su acepción dramática, sino que logrará adaptar plenamente la estructura de los autos calderonianos.- Adaptación que no sólo se traduce en una puesta al día - sin más; antes bien, se verá remozada con una gradación estructural ascendente, al dividir la obra en tres partes, según los siguientes planos de intensidad: "Estado de las Inocencias", "Estado de las malas Pasiones" y "Estado del Arrepentimiento". Logra con ello el autor dar mayor unidad a la pieza, pues toda se desarrolla en un acto - con los "estados" antes señalados -, sin seguir el clásico esquema de Calderón sobre los tres actos.

La obra nos muestra el gran problema de la procreación y cómo esta nueva vida va realizándose a lo - largo de su existencia. Más el poeta Miguel lo entremezcla de bellísimas imágenes alegóricas - o para ser más exacto, todo es una puera alegoría -, recordando frecuentemente páginas bíblicas.

El esposo y la esposa, hablarán así de cómo nace

---

(11) ZARDOYA, C., "Poesía española contemporánea". Ed. Guadarrama, Madrid, 1.961, p. 700.

el hijo - el Hombre-Niño --:

"ESPOSO.

Con un temor de amor y de grandeza
sembré en tu vientre mi hijo.

ESPOSA

Con un temor de amor, sobre tu siembra,
en mi fué concebido.

ESPOSO

Con un temor de hacerlo y de perderlo:
!Con qué temor lo hice!

ESPOSA

!Con qué dolor de darlo y de tenerlo
te dí lo que me diste!

ESPOSO

Yo no quería darle, con mi vida,
mis mismas condiciones.

ESPOSA

Mi amor.

ESPOSO

Mi carne llena de malicias

ESPOSA

Mi sangre.

ESPOSO

Mis humores.
!Yo era dios!, y él estaba en el premundo
de mi amor.

ESPOSA

De mi vientre.

ESPOSO

Y en la soledad de amor, sobre seguro,
un mundo quise hacerle.
¡Crear!, por recrear y recrearnos:
tal fue mi pensamiento.
Todo el que crea y siembra, es más que algo;
es algo Dios, si menos.
Y nutrí de creaciones nuestra nada,
antes vacío solo;
Vacío acompañado hoy de parábolas:
caos antes, ahora logro.
Anticipé a su vida la del suelo.
Y dije: Hágase el árbol." (12).

Es como una nueva creación, "por recrear y recrearnos", la que se inicia con este acto de amor. Y las diversas criaturas irán apareciendo a medida que el Esposo las invoque.

También aquí, como en el auto de Alberti, los Cinco Sentidos jugarán papel importante, acompañando al Deseo (13).

---

(12) HERNANDEZ, M. "Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras". En O.C., ed. Losada, Buenos Aires, 1.960, parte primera, esc.II, pp. 445-46.

(13). Véase la esc. VI de la parte primera.

para conseguir su propósito. Propósito que alcanzarán de momento con la muerte del Pastor a manos del Hombre. (14), quien después se arrepentirá y será perdonado e invitado a comer la Eucaristía.:

HOMBRE.

Y esos bienes, campesino,
?en qué lugares los dan?

CAMPESINO.

?Es que nunca los comistes?

HOMBRE.

!Nunca!.

CAMPESINO

Pues vete a la aldea,
que a nadie se regatea,
mañana que es "Corpus Criste".

Allí de uno te darán;
lo menos doscientas veces
(sin contar de mis niñeces)
he comido yo aquel pan.

Vete a la aldea mañana
cuando la primera misa.
!Verás qué gozo y qué risa
mueve la gente aldeana!.

---

(14) Parte segunda, fase posterior, esc. XI.

Verás la plaza cubierta
de alábegas y jazmines,
y un altar de colorines
y de Dios en cada puerta.

Y quedando de tal suerte,
si tu marcha no se aplaza,
verás la vida en la plaza
y no en la plaza la muerte.

.....

BUEN LABRADOR

.....

?Quieres tú comer conmigo
de este trigo sanjuanero
y de este pan?... Es que quiero
sembrar, yo que tengo trigo.

HOMBRE

Y yo hambre; comeré ....
(Va a comer el pan que el BUEN LABRADOR le ofrece)
Pero, ?cómo yo?, Señor...
(Al mirarle la cara, se le revela la Verdadera Persona en toda su grandeza.)

BUEN LABRADCR.

!Come y calla!

HOMBRE

Un pecador....
(Se levante transfigurado de humildad y fe.)
De rodillas, no de pie.."(15)

(15). Obra cit., parte tercera, fase posterior, esc.II y III, pp. 571-74.

Pero los personajes de Hernández poseen un sentido más humano que los de Alberti. Están enraizados en los paisajes que recorría el pastor-poeta-dramaturgo, en la tierra que le vio nacer. Se hallan sacados del mismo mundo que le rodea: el Pastor, el Labrador, los Sentidos -- como jornaleros--, ..., lo que confiere a la obra un sentido claro de actualidad. La misma Eucaristía, que en los autos de Claderón se expresaba en auténtica apoteosis, -- cobra tintes de intimidad, de sencillez, de humanidad.

"El Poeta - indica Juan Cano Ballesta - se muestra en el auto conocedor de las verdades de la fe sobre el -- misterio eucarístico, la gracia, la redención, el perdón. Lo que no había llegado a aprender en la escuela, lo abrevó, sin duda, de las profundidades teológicas de los autos calderonianos. El tema religioso y cristiano, evitado cuidadosamente por casi todos los poetas del 27, comienza a cobrar derecho de ciudadanía. Aparece realizada la posibilidad de escribir poemas de calidad y honda sinceridad, inspirados por una religiosidad sentida, una idea de lo divino forjada en la vivencia de la naturaleza y el campo"(16). - Esta realidad es la que impregna la obra hernandiana, haciéndola proyectarse en un sentido nuevo dentro de la drama-- turgia del auto: lo social, aspecto que será muy claro en - ésta y otras obras del autor. Es, en definitiva, "Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras" un auto que, partiendo de Claderón, intenta asimilar un sentido de sencillez, de ausencia de mediadores dirigido claramente

---

(16) CANO BALLESTA, J., "La poesía de Miguel Hernández". Ed. Gredos, Madrid, 1.971, p. 32.

a una acepción popular.

Francisco Ruiz Ramón señala que "El auto sacramental "Quien te ha visto y quien te ve ...", constituye como drama, un fracaso, imposible de rescatar por las parciales bellezas líricas de algunas de sus escenas. De desusada longitud - casi tres veces la de un auto sacramental clásico --, hay en él algunos errores que juzgamos graves. Es el primero su lenguaje, mimética reproducción -- a veces recreación -- de formas culteranas y conceptistas de la lengua poética del XVII,...El segundo error, en íntima conexión don el anterior, es el de haber reflejado con idéntico mimetismo la forma y el contenido del auto sacramental calderoniano, género teatral que si admite, como todo género, la recreación original mediante la adecuación de su forma y contenido a forma y contenido contemporáneos, es decir, auténticos en el siglo - XX, lo cual supone, como fundamento previo, puntos de vista nuevos distintos de los de un dramaturgo del XVII, no admite la simple copia, a riesgo - y es el caso del - auto de Miguel Hernández,- de ser un objeto literario anacrónico."(17).

Quizás sea extremadamente riguroso el juicio de este crítico sobre el auto hernandiano, si bien no estoy en total desacuerdo con él. Cierto es que el lenguaje empleado por el autor no es verdaderamente "teatral", como también --- adolece de culteranismos y formas artificiosas. Pero no es menos cierto que, la copia, a la que que alude como segun-

(17) RUIZ RAMON, D., "Historia del teatro español. Siglo XX". Alianza Editorial, Madrid, 1.971 pp.310-11.

do error de la obra de Herández, de los autos clásicos, no es tan exacta como Ruiz Ramón señala. Y no es tan exacta - como apuntábamos anteriormente - porque el - oriolano aporta aspectos nuevos a su auto en el tratamiento de los personajes, en los ambientes en donde ellos se mueven y en la - aunque sea remota - finalidad que persigue.

"Aquel día en Jerusalén", de Dámaso Alonso.

Estamos ahora frente a un auto de corte muy distinto a los dos anteriores. Es la obra de Dámaso un auto, pero del ciclo litúrgico de la Pasión de Cristo; ello nos aleja de los planteamientos del teatro religioso del Siglo de Oro -- en donde la Eucaristía era, preferentemente, el eje central de la obras --, aunque no de la temática religiosa tradicional en nuestra producción dramática.

El autor realiza una fantasía poética en torno a los pasajes de la oración en el Huerto de los Olivos, prendimiento de Jesús, juicio de Pilatos, camino del Gólgota, -- crucifixión, enterramiento y promesa de resurrección. Pero toda ella desde una perspectiva original: la de dos espectadores de los hechos. Perspectiva que confiere a la pieza un

aspecto muy interesante, para llegar a la sensibilidad de las gentes a las que va dirigida la obra.

Los espectadores del drama de la Pasión-- un joven romano del más alto linaje, Quinto Claudio, y su maestro Ambato, antiguo criado de origen cantábrico - español, hoy liberto --, se hallan casualmente en Jerusalén, como una de las diversas etapas de un viaje que tiene por misión completar la formación del joven patricio romano.

Se unirán a este plano perspectivístico las dudas de tipo espiritual del pagano Quinto Claudio, que no logra dar sentido a su vida ni encuentra asidero fuerte en la búsqueda de sí mismo:

"Q.CLAUDIO.

... Pero yo, ?qué negocios o qué fe tengo? He estudiado la retórica y la filosofía con los mejores maestros griegos y romanos. He visto las maravillas del mundo, las naturales y las creadas por el hombre. Ya nada me asombra; ni aun las hazañas de los héroes romanos excitan mi admiración. Todo lo he investigado y lo he analizado. Pero no he podido descubrir el secreto de mi alma. Mi alma insaciablemente clama hacia algo que no llega nunca. Y siento dentro de mí mi propio vacío del mundo. !Oh, sí, tal vez un Dios, grande y único...!

Ha sido un sueño muy bello el de esta noche. Era una gran negrura, toda una gran negrura; y en ella nacía un punto vivísimo de luz. Y la luz crecía, crecía e iba arrinconando a la sombra. Era una marea de luz, y yo la veía extenderse y que llegaba, de pronto, hasta mí, iluminándome todo, y sentía que su ala silenciosa llegaba a Roma y pasaba por encima de la casa de mis padres. Y al fin toda la tierra era de luz, toda

luz blanca. !Bah!, un sueño. Si estuviera en Roma, cualquier oráculo de barrio me lo interpretaba por un par de ases.

... El vacío de mi alma. Oh, sí, tal vez un -- Dios, grande y único, tal vez un Jehová, como el de estos bárbaros que ahora levantan esas nubes de polvo, subiendo la cuesta, hacia el centro de Jerusalen"(18).

Las dudas, así como la solución a su sueño, se irán desvelando poco a poco en el trascurso de la obra, única incursión del gran poeta --que conozcamos -- en el campo de la dramática.

Conviene señalar, ya desde este momento, que el auto no fue escrito para ser representado, sino para una emisión radiofónica. Fue estrenado en las antenas de Radio Nacional de España por la Compañía del "Teatro Invisible", dirigida por Claudio de la Torre, el Miércoles Santo, 28 de marzo de 1.945. Es, pues, una obra escrita para ser oida, no - representada, por lo que no se ha de buscar en ella un -- lenguaje "típicamente dramático", que en modo alguno posee ni pretende tener.

Los personajes sin base evangélica, sirven al autor para, con un lenguaje certero y conciso, conferir a la pieza una intensa emoción dramática. Tensión que se desarrolla a lo largo de un prólogo y tres cuadros.

Ya en el segundo cuadro, va encontrando Quinto Claudio su alma y su camino, va encontrando sentido a su vida:

(18) ALONSO, D., "Aquel día en Jerusalén". Ed. Escélicer, Madrid, 1.956, prólogo, pp. 28-29.

"CLAUDIO

Animo, Ambato. Ya llegamos a la cumbre. Cada vez veo más claro. Aún no del todo. Pero ya comprendo que este monte será el lugar más famoso de la tierra, que vamos a asistir al hecho decisivo de la humanidad. Ahora, de repente, lo reconozco. Este es, este el - lugar donde brotaba la luz de mi sueño. Vuelve los - ojos un instante y recuerda para siempre este camino. Nuestra vida ya no será sino una ascensión dolorosa. Abrazados con la cruz de Jesus Nazareno, y con -- nuestra cruz. Cada uno de nosotros con nuestra cruz" (19).

Pero no será hasta el final, cuando se afiance su fe en un deseo incontenible de amar:

"Q. CLAUDIO

Ahora la siento llena; y llena de dolor y de esperanza mi alma. La luz de mi sueño se extenderá por el mundo. Ya tiene fin mi vida: yo seré uno de los que propaguen esa luz, de los que hagan que esa luz llene la tierra. Vamos todos, hermanos. Tú en especial, no te separes de mí, hermano mío, Ambato. Al pie de la cruz de tu padre, en tu España nativa, aprendiste el odio y la venganza; al pie de la cruz de Cristo has aprendido el amor." (20)

---

(19) Obra cit., cuadro II, p. 49.

(20) Obra cit., cuadro III, pp 54-55.

No ha de pensarse que, porque la obra no esté pensada para la representación dramática, no reune calidad - escénica, ni otros valores teatrales. En modo alguno, pues la humanidad que aflora en el tratamiento de algunas escenas indica todo lo contrario. Recuérdese la descripción de la negación de Pedro -- prólogo, p. 34--, o la belleza que poese para Ambato la figura de Jesús cuando éste se halla ante Pilatos -- cuadro I, p. 41 -. o el denso lirismo del encuentro de la Madre y el Hijo en el camino del Calvario:

"CLAUDIO

...?Ves, Ambato? Jesús se ha detenido.?Qué ocurre? Ha salido a su encuentro una mujer. Los dos están - frente a frente. Se miran en silencio. !Con cuánta pena, con cuánto amor! Nunca dos enamorados cambiaron tal mirada.

VOCES DE MUJER

!Es su madre! ! Se llama María! !Es la madre!

CLAUDIO

!La madre! Bella como el día virginal de la creación, pura como los astros ardientes que navegan la aurora, joven como el amor, cuando era sólo una gran ala temblorosa sobre el mundo. Pero mujer de carne, al fin, madre de carne, que llevó un dulce peso en las entrañas. Gruesas lágrimas le ruedan por las mejillas, !Oh, lágrimas preciosas que me recordáis otras lágrimas! !Oh, símbolo de la madre! Yo tuve también una madre..!(21).

---

(21) Obra cit., cuadro III, pp. 45-46.

Pero, sobre todo, vemos en el autor el enorme caudal de sentimientos que encierra su alma de poeta, en este intento drmático - con abundante carga narrativa, precisa para - una emisión radiofónica - titulado "Aquel día en Jerusalén", un Auto de la Pasión.

En definitiva, hemos mostrado aquí tres tipos de piezas religiosas, pertenecientes a la etapa literaria que analizamos. En ellas, se nos aparece la religiosidad de unos hombres que proyectaron su sentimiento sobre el género - dramático, en donde - y aunque las tres sean obras primerizas - el efluvio espiritual se transforma en pieza de - arte. Por ello, no estoy totalmente de acuerdo con la opinión de Cano Ballesta (22), sobre que, el tema religioso y cristiano, ha sido evitado por casi todos los poetas del 27. Más bien, convendría matizar ese "casi", trocándolo por un término más amplio.

---

(22) Recuerdese lo indicado por este crítico al referirnos a la religiosidad de Hernández.

LA SUPERREALIDAD EN LOS DRAMATURGOS DEL 27

LA SUPERREALIDAD EN LOS DRAMATURGOS DEL 27

Arriesgado en exceso, y, tal vez, no totalmente cierto, sería emplear el término "surrealismo" - en su más exacto significado de estética vanguardista francesa - para catalo-- gar la literatura o los autores que ahora nos ocupan.

No obstante, es cierto que elementos de este arte proli feran en las páginas de los autores del 27, y, en alguno de ellos, sobresalen con marcado acento. Mas pienso sería entrar en una polémica que me apartaría de la idea central de este trabajo, si pretendiera "etiquetar" de manera definitiva - las obras de nuestros literatos. Son ya muchas las opiniones, y de críticos de relieve, que han sido señaladas al respecto, por lo que me someto a sus doctas opiniones a todos los --- efectos.

Tampoco aportaría nada nuevo sobre si el término a emplear debe ser uno u otro: Olivio Jiménez -comentando el ensayo de González Muela "La poesía de la generación de 1.927"- señala que "es verdad que González Muela dedica una sección de su prólogo al superrealismo, decidiéndose más bien por la opinión al uso de que en España no hubo poetas superrealistas, sino más bien "neo-románticos". Pero en algún instante -

se vale del término superrealismo con una amplitud que viene a ser difícil de compartir" (1).

Dámaso Alonso dice que "hubo, sí, un violento conato de rompimiento, que hay que considerar aparte. Se trata del ultraismo, que, sin necesidad ahora de gran rigor histórico y - para hablar brevemente, podemos considerar como un movimiento complejo, con matices que van desde el creacionismo - hasta el dadaismo" (2). O, poco más adelante, "pero de 1927 en adelante ocurren cosas muy graves. Por fuera bulle el - "surréalisme" (cuyo manifiesto, por André Breton, es de fines de 1.924). Suelen los historiadores de la literatura sudar y trasudar a la busca de influjos. Olvidan, sin embargo, algo muy importante: el hecho, evidente todos los días, por muy - misterioso que sea, de las emanaciones difusas, de eso que - está en el aire" (3).

Más que esta disquisición, me interesa saber si la idea -- que este movimiento representa -llámese de una u otra manera- se da en el teatro de estos autores.

Pienso que sí, y este es el objeto del presente capítulo, pero "?Cómo reconocer la huella surrealista en el teatro?... Más bien la descubriremos en el enfoque impuesto por los autores a

---

(1) OLIVIO JIMENEZ, J., "Sobre la generación poética de - 1.927. Insula, nº 254, enero, 1.968, p. 3.

(2) ALONSO, D., "Antología: Crítica,". Ed. Escelicer, S.A Madrid, 1.956, p. 306.

(3) Obra citada, pp. 320-21.

los problemas del lenguaje, como ya ocurría con los dadaístas, en la explotación de las posibilidades del automatismo verbal y en la producción de las imágenes más arbitrarias, independientemente de la voluntad, que no interviene en la elección de las realidades brutalmente relacionadas por el Verbo. Consistirá también en la presencia o en la búsqueda de lo Maravilloso, en la irrupción de las fuerzas del sueño y en la explosión del humor. Habrá que renunciar a descubrir el rostro del personaje surrealista, ya que es muy posible que haya desaparecido el "héroe" al morir el teatro psicológico, y que solo queden gestos y palabras desprovistas de realidad carnal, pero desencadenando los torrentes de la poesía" (4).

Aquí está el núcleo al que yo deseo llegar: A ese mundo "de las fuerzas del sueño", ese mundo en donde "sólo queden gestos y palabras desprovistos de realidad carnal", ese mundo de estereotipación, deformado, esperpéntico donde "many of its antecedents can be found in the tradition of the Spanish grotesque, and perhaps even in the dehumanizing techniques of Gongorism" (5).

Por ello, empleemos la "etiqueta" de surrealismo o superrealismo -yo prefiero esta última-, neo-romanticismo o ultraismo, o cualquiera otra, me interesa el mundo que ésta representa, y que se halla en un plano muy distinto del que nos movemos habitualmente -sobre la realidad o bajo ella-, pero ciertamente más allá.

---

(4) BEHAR, H., "Sobre teatro dadá y surrealista". Barral Editores, Barcelona, 1.971, pp. 24-25.

(5) ILIE, P., "The Surrealist Mode in Spanish Literature". The University of Michigan Press, 1.968, p. 193.

EL "MAS ALLA" EN EL TEATRO DE SALINAS

Deseo abordar ahora, en estas páginas que me dispongo a escribir, la exposición de una idea para mí muy meditada, y -- que espero tome cuerpo en un no muy lejano futuro. Es ello, - el conocimiento más amplio y profundo del teatro de nuestro Pedro Salinas, con el objeto claro de su "experimentación" en un escenario.

La razón de lo que señalo, surge al constatar que -del -- buen número de piezas teatrales del autor, catorce editadas más tres inéditas- sólo se ha estrenado alguna de ella -como "La - fuente del arcángel", primera pieza que vio los escenarios-. Y aún estos estrenos no han sido hechos en un ambiente "profesional" -en modo alguno estoy queriendo señalar menosprecio a los numerosos grupos de teatro experimental, auténtica vanguardia dramática-, sino por compañías amateur, como, en el caso de la obra señalada, por el grupo dramático del Departamento/ de Español de Barnard College, en la Universidad de Colum-- bia.

Más mi sorpresa por el hecho es mayor, al tener noticia - en el estreno de la pieza citada- del éxito de la representación: "Se representó "La fuente del arcángel", una de las piezas más logradas de Salinas, y su estreno, que tuvo un cro--

nista tan ilustre como Dámaso Alonso, fue un éxito completo" (6).

?Por qué este olvido de la producción dramática de nuestro autor? ?Acaso ocurrirá un fenómeno similar a lo ya antecedido con Valle-Inclán, al que hasta mucho después de su muerte no han venido a reconocérsele sus cualidades como dramaturgo? O, ?tal vez estamos pensando con Salinas que su teatro es el quehacer de un poeta "metido" a dramaturgo?.

Nada más lejos de la realidad. Cierto es que el teatro saliniano adolece de un gran defecto, el de no haber sido representado, porque "creía Salinas, y creía bien, que "el teatro no representado es imperfecto", y que, por tanto, antes de su representación, no existe sino potencialmente" (7). Pero no lo es menos que, en las piezas de teatro, encontramos a un Salinas con pulso dramático, si bien en unas obras plenas de fantasía - y de innegables calidades poéticas.

El propio Salinas ratifica este aserto, sobre que su teatro está simple y llanamente concebido como tal. Así lo señala en - charla con Blecua cuando dice: "No podría contestar de un modo más sincero que diciendo simplemente que un día se me ocurrió escribir unas piezas de teatro y luego unos cuentos, y creí que debía obedecer esas ganas, que se me vinieron sin saber cómo, de teatro y narración. Por lo demás, parece insensato -?o no?-

---

(6) CANO, J.L., "La poesía de la generación del 27". Ed. Guadarrama, Madrid, 1.970, p. 60.

(7). CANO, J.L., obra citada, p. 60.

ponerse a escribir teatro en un país de lengua extranjera, - donde ninguna probabilidad hay de que sea representado. Me encuentro así en la singular situación de autor novel en la -- cincuentena que no encuentra salida para sus obras" (8).

Es, que un día sintió la llamada del teatro, de ese mundo mágico en donde las fantasías son proyectadas para que el público las experimente... Pero, lo hizo en un país de lengua - extraña, y, la última parte del sueño, quedó sin concluir: el/ espectador no llegó a ver las fantasías del dramaturgo Salinas.

Esa puede ser una de las razones -y sería ciertamente-, por la que estas piezas no se han escuchado ante las bambolinas. La lengua extraña difícilmente podía percibir la acción -- dramática, los temas, los motivos, los símbolos, las ficciones, de un cincuentón "autor novel".

Más -como ya he señalado en algún otro lugar del presente estudio- no adelantemos acontecimientos. No nos enfrentemos a una literatura con "prejuicios", sino que vayamos a ella del modo más virginal posible, para percibir así las calidades que la conforman, pues, sólo en la lectura directa de un autor, - hallaremos la verdad de su obra:

"GERENTE.. ?Qué le parece a usted todo esto?

MECANOGRAFA.- Yo no sé.. ?Pero es de verdad? ?Pero esto es la vida? Hace un momen

---

(8). BLECUA, J.M., "Una charla con Pedro Salinas". Insula, nº 70, 15 de Octubre de 1.951, p. 4.

to me parecía una gran comedia que ustedes han armado. !Me da miedo, no sé!.

GERENTE. Pero, señorita, la vida, la de verdad, siempre da miedo.

MECANOGRAFA. !Qué cambio! Ya ve ese hombre, hace quince días, tímido, irresoluto, sin aliento....

GERENTE. Ya lo sé, ya lo sé, tengo el expediente que me mandó el Director.

MECANOGRAFA. Y ella, que se creía esclava - irremediable de su pasado, que no sabía - soñarse más que hacia atrás. !Y ahora!" (9).

"Soñarse... hacia atrás". O como también dirá García Lorca - en páginas posteriores lo señalaremos con mayor precisión "recordar antes... recordar hacia mañana" (10), en un juego - con otra realidad muy distinta de la que constituye nuestro mundo habitual.

Y ello, porque, uno y otro autor, parecen moverse en un plano muy distinto al nuestro. Plano de una superrealidad a la que no es fácil ascender -?o mejor, descender?-; pero que si no sabemos con precisión donde está, sí podemos afirmar que

---

(9) SALINAS, P., "El Director" En Teatro Completo. Ed. Aguilar, Madrid, 1.957, act. II, esc. VII, p. 396.

(10) GARCIA LORCA, F., "Así que pasen cinco años". En O.C..Ed. Aguilar, Madrid, 1.969, act. I, p. 1047.

se halla en otro sitio, MAS ALLA

Este tema es como el trasmundo fantástico-dramático - que preside las obras de Salinas. Y lo encontramos disperso -aflorando con notoria frecuencia- a lo largo de su producción teatral. Es la búsqueda de una realidad metafísica,/ oculta tras lo aparente, que nunca llegará a poseerse, pero que se persigue sin descanso.

"Salinas - señala Marichal- busca el "más allá" de las situaciones vitales del hombre, el más allá unitario de la experiencia humana" (11), lo que percibimos claramente en - "El precio":

> "PRUDENCIO. Mire usted, decía tales cosas, - pensaba de un modo tan extraordinario,/ que yo a veces no la entedía...., ella - iba más allá. Y mi pecado fué no querer seguirla.... Soy abogado, ?sabe usted? Acostumbrado a discurrir lógicamente, a las deducciones rigurosas.... Y algo dentro de mí se irritaba en contra de Adriana, porque ella andaba más de prisa, como al vuelo, y yo quería ir a mi paso...

---

(11) MARICHAL, J., "Prólogo". En Teatro Completo. Ed. citada, p. 13.

¡Qué estúpido, resistirse a volar! En la misma vida diaria, hacía cosas tan impensadas, tan originales, que mi - maldito paso rutinario las encontraba/ desconcertantes..." (12).

O, al final de la misma obra, que termina para comenzar a vivir más allá:

"JAUREGUI. ¡Tú, tú! ¡A mí vuelves! ¡Mía, mía!

MELISA. (Se cuelga de su cuello) A tí vuelvo... Ya sé quién soy.... Quiero vivir..... - ¡Tuya, tuya.....! (Ducelmente se dobla como desmayada en brazos de Jáuregui - que la sostiene por el talle mirándola al - rostro, lleno de gozo).

DOCTOR. (Precipitándose hacia ella, la alza la cabeza, la toma el pulso) Desmayada.... Pero.... Melisa.... (Le aplica el oído al corazón.) ¡Muerta, se ha muerto....!

JAUREGUI. (La deja en brazos del doctor suavemente.) ¡Claro! Si quería seguir viviendo, si va a seguir viviendo!.

DOCTOR. (Al verle dirigirse hacia la puerta). ?Viviendo? ?Así?" (13).

---

(12) SALINAS, P., "El precio". En Teatro Completo. Ed. citada, cuadro I, esc. VIII, p. 210.

(13) Cuadro II, esc. II, p. 218.

Sí. Así ve el autor la vida. En ese otro mundo, que nunca alcanza, pero al que continuamente está intentando - aproximarse:

"DON DESIDERIO.... Y todas estas cosas, - tan materiales, tan sólidas, hechas polvo por una aparición... (Se levanta y se - queda mirando al sillón donde estuvo Julia.) Porque era eso, eso...., una apariencia, una sombra, no existía, no la vi de veras....

VOZ DE JULIA.- (Por la puerta por donde salió, fuerte, y en tono persuasivo.) Don - Desiderio, véngase, véngase, véngase -- conmigo, escápese de esas historias.....

DON DESIDERIO. (Alzando la cabeza, mirando hacia la puerta.) Pues ha sido verdad.. (Pausa.) !Irme con ella, escaparme de la historia, de mi historia...., de su historia...! (Anda como sonámbulo, hacia la puerta) Espera, espera, Julia Riscal, me voy contigo, te sigo.... !Se acabó - la historia! (Sale de prisa....) (14).

Vida que parece continuar, cuando instantes después -- esc. III-- un automóvil atropella a Don Desiderio, poniendo - fin a su vida real.

---

(14) SALINAS, P., "Ella y sus fuentes". En Teatro Completo. Ed. citada, esc. II, p. 241.

Pero estoy hablando de un más allá en donde el dramaturgo se sumerge, y, tal vez, pueda parecer que ese mundo se encuentra muy distante del habitual, el real. Ello no es cierto, ya que, en nuestro autor uno y otro plano van intercalándose de tal manera, produciendo una perfecta simbiosis en el devenir de la acción dramática.

Obsérvese esto en la misma pieza últimamente citada. Apenas ha ocurrido el fatal accidente -rodeado de su halo de fantasía-, la escena queda interrumpida por la realidad de la vida que sigue:

"PERIODISTA.-.... Hallo. ?La redacción de El Eco Nacional? Aquí, Ansúrez. Que se ponga un taquígrafo en seguida. Urgente e importante. Sí, dicto. "Un automóvil de matrícula desconocida ha atropellado con funestas consecuencias al ilustre profesor Desiderio Merlín, orgullo de nuestra escuela histórica. El sabio acaba de terminar una biografía monumental de Julia Riscal, figura que conocía a la perfección y a cuyo estudio puede decirse que consagró su vida". -?No oye? "Por una extraña coincidencia de la suerte, el atropello ha ocurrido -- cuando el sabio cruzaba la calle, enfrente de su casa, y al pie mismo de la es-- tatua de Julia Riscal. El automóvil causante del atropello iba a una velocidad tan des

> medida que los pocos testigos del accidente no pueden recordar ni siquiera el color del coche, ni su forma." Ya está. Empiecen a componer en seguida. ¡Que alcance la edición de la noche, eh! Y la interview en la misma página" (15).

Otro tema del teatro saliniano, o mejor, uno de los diferentes temas que subyacen en ese mundo de fantasía superrealista, es EL AMOR. Amor como el que señala Rodríguez Richart, al referirse a dos obras de Pedro Salinas, existe en "La cabeza de Medusa" y"La isla del tesoro", cuando dice que "?acaso no está apoyada la tenue línea de exposición argumental sobre el único motivo que les da la sutil dimensión emocional y humana: el amor?" (16). O, poco más adelante, "En su teatro, desde luego, el amor constituye la apoyatura básica, el núcleo que, en múltiples facetas, dará origen al planteamiento de los problemas capitales de cada una de las piezas, todas ellas semejantes en el sentido de tener latente, en el subsuelo, un amor con dimensión de angustiada problematicidad" (17).

---

(15) Obra citada, esc. III, pp. 242-43.

(16) RODRIGUEZ RICHART, J., "Sobre el teatro de Pedro Salinas". Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, 1.960, nº 4, año XXXVI, p. 426.

(17) Obra citada, p. 427.

En efecto, es el amor leit-motiv del teatro, como ya lo fuera de la poesía de Salinas. Y, por ello, suele pensarse que su teatro deriva de su poesía.

No, no estoy de acuerdo con los que así piensan -ya apunté al comienzo de estas páginas sobre el teatro de este autor lo que opinaba-, ni con los que afirman -como el mismo Rodríguez Richart- "que su teatro es un trasunto fidelísimo de su poesía" (18).

A lo sumo podría entender, que Rodríguez Richart se refiere con esa afirmación a las innegables coincidencias en temas, motivos, símbolos, etc., que existen entre la poesía y el teatro de este miembro de la generación del 27. Pero ello es lógico, pues ambos son obra de un mismo ser, y en las páginas de una y otro se refleja la personalidad literaria del hombre.

Más de ahí a otro extremo más categórico, me parece una afirmación ciertamente gratuita. Veamos algún ejemplo:

"LISARDO.- !Has vuelto, has vuelto! (La mira extasiado.

LUCILA.- Amor es volver.... Vuelvo, porque te quiero.

LISARDO.- (Dejando caer la cabeza entre las manos) !No, no, no!

---

(18) Obra citada, p. 427.

LUCILA.- ?Y tú lo sabes? ?Mejor que yo?

LISARDO.- Sí, porque sé... quién soy yo.... y tú, no. Lucila, te voy a decir la verdad.... Ahora mismo..." (19).

Aquí nos presenta una escena de la vida normal, llevada al teatro, en donde el amor surge entre dos seres/ de una manera natural. Pero rara vez lo encontramos solo, sino más bien entremezclado con múltiples motivos -- en más de una ocasión simbólicos--, entre los que se diluye.

Así, en la cita anterior, aparecía mezclado con la - verdad, y hasta si se quiere con el tiempo -"amor es - volver"-. Y, otras veces, con la soledad:

"LISARDO.- Todos cercados de arena..., los dos solos...., aislados, allí en el mar de arena, y sin isla, porque nosotros -- éramos toda la isla, estábamos en nosotros.

LUCILA.- Y sin sombra...; todo, todo sol.....

LISARDO.- Eso fué lo que más nos empujó, te acuerdas, ver que se nos iba la sombra, de debajo, que ya no teníamos esa firmeza, esa dureza de roca de la sombra donde asentarnos.... Mediodía pleno.... El -

---

(19) SALINAS, P., "El chantajista". En Teatro Completo. Ed. citada, cuadro II, esc. IV, p. 140.

cenit... La soledad total, que no se - puede vencer más que con la compañía entera, sin límite.... Nos besamos de soledad, de angustia de soledad, y sin dejar de ser los dos mismos, los dos solos, la soledad se transformó.....

LUCILA.- Como un tapiz por el revés, que no se - distingue nada.. y de pronto se le da la vuelta.... y está lleno de figuras, de hojas, de vida... El beso nos dió la - vuelta a la soledad....

LISARDO.- La soledad, qué hermosa se vió desde - entonces, por el derecho. La soledad no es triste más que por el reverso. Se la vuelve de cara, y es toda alegría. Pero hacen falta dos." (20),

que se trueca en alegría al estar dos.

Ciertamente es el amor clave para comprender toda la producción del poeta y dramaturgo Salinas. Amor vario pinto y con enorme capacidad creadora. "El amor tiene en él un movimiento que sólo es aprehensible si consideramos la totalidad del mismo. En general, la crítica ha escondido y aclarado momentos de su evaluación, sin considerar el tema amoroso de Salinas en una perspectiva longitudinal./ Esta nos permitirá un mayor adentramiento en su línea -- amorosa, principalmente si analizamos los modos en que -

---

(20) SALINAS, P., "El chantajista". Ed. citada, cuadro II, esc. II, p. 136.

el juego de la pareja amorosa va apareciendo" (21).

En efecto, los modos a que se refiere Olga Costa, nos darán la profundiad y grandiosidad del amor que presenta el dramaturgo; y uno de esos modos será el de - LOS PRONOMBRES:

"JUDIT.- !Espera! ?Ves ahora quién te salvó? No fuí yo.... Tampoco me lo explicaba, al principio, sabes.... Te - salvó el hombre que naciste siendo. .... el hombre que eres...., aunque no quieras... Y cuando hace un momento te ofreciste tú mismo desa--- fiando la muerte, como un hombre, a la pistola, sentándote ahí, junto al árbol... ?Cómo te iba a matar? Si lo - que yo vine a matar no era a un hijo de mujer..., era lo inhumano, el anti hombre, tu embuste. Tú, tú te has -- salvado contra él, tú. Y quiero que - me oigas este tú, así, con toda mi -- fuerza, porque este tú te distingue de todo, te señala, solo, único, tú. Es - la marca de hombre, que te pongo en el alma... Ahora ya eres de verdad.. Ten cuidado... tu mentira, el embus-

---

(21) COSTA VIVA, O., "Pedro Salinas frente a la realidad". Estudios de Literatura contemporánea. Ed. Alfaguara, Madrid-Barcelona, 1.969, p. 101.

te....., es lo que puede matarte...
(Con voz quebrada.) Yo.... ya no
....." (22).

Aquí nos presenta el autor la salvación de un personaje - el tirano, a quien venía a matar Judit- por su reconversión en hombre. Reconversión que ocurre a través de un pronombre, tú, porque -como señala Costa Viva- ""Yo" y "Tu" no son sólo pronombres gramaticales, sino esencias y condensación de propiedades. En la diferenciación del "Yo" y del "Tu" se nos aparece primeramente la absorción de un tú ideal por el yo que lo crea, es - decir, la absorción ideal de la amada por el amante"(23).

Lo que es, en definitiva, el mismo aspecto indicado - por mí anteriormente: la capacidad creadora del amor, proyectada ahora sobre los pronombres, nunca mejor empleados como sustitutivos de nombres.

En otras obras, encontramos ejemplos diversos que - matizan el sentido de los pronombres, pero, básicamente, vienen a ser como variaciones sobre el mismo tema. Comprobémoslo:

INOCENCIO.- !Bravo, bravo! Cara es el tú, la confianza, la camaradería. ?No sentís cómo nos hemos acercado más todos, unos a otros, que hemos dado un paso hacia nuestro destino? Pasen, seño

---

(22) SALINAS, P., "Judit y el tirano". En Teatro Completo, Ed. citada, act. II, cuadro I, esc. V, p.339.

(23) COSTA VIVA, O., Obra citada, p. 102.

ñores, pasen, ya está franca la puerta del tú. !Adelante, Esperanza; adelante, Juan (Significativamente.); adelante, Juana!.

JUANA.- !Por Dios, reprímase usted! !No es para tanto!.

INOCENCIO.- (Reprendiéndola.) ?Cómo, de usted todavía? !Tú, tú y tú!.

JUAN.- (Entre tanto se ha apartado y habla con - Esperanza.) Mira, vamos a recoger el duro como recuerdo. Tiene razón Inocencio. El tú nos acerca más. Y así ya podremos llamarnos de tú delante - de todos, como anoche nos llamábamos ?Te acuerdas, de anoche, del primer tú?" (24),

en donde el pronombre sirve para aproximar a los seres entre sí y acercarles a su destino a un tiempo. O este - otro, que nos muestra el pronombre personal de tercera persona:

"CRIADO.- (Abre la puerta, después de llamar. - Don Desiderio se estremece, se vuelve) Señorito, ahí está la visita.

---

(24) SALINAS, P., "El Director". En Teatro Completo Ed. citada, act. II, esc. III, p. 387.

DON DESIDERIO.- ?Quién?

CRIADO.- Ella

DON DESIDERIO.- ?Qué es eso de ella, quién es elia?

CRIADO.- Ella, la que usted me dijo que iba a - venir." (25).

Más, en cualquiera de estos ejemplos, la capacidad de creación del amor subyace en los pronombres. O para ser más exacto, es el yo el que proyecta su fuerza creadora, para engendrar, dentro de sí primero y lanzarlo fuera después, ese otro ser, que es tú o ella. Claramente lo ve -- Leo Spitzer: "La pareja se reduce al yo del poeta, la mujer vive en función del espíritu del hombre, y no es más - que un fenómeno de conciencia de éste" (26).

Si hablamos de pronombres, no menos interesante sería señalar la importancia de LOS NOMBRES en el tea-- tro de Salinas. Estos, son manejados para indicar la diferencia social de cada personaje. Y así, el autor, irá catalogando a cada uno con el apelativo más idóneo, según el - estrato social a que pertenece.

---

(25) SALINAS, P., "Ella y sus fuentes". En Teatro Completo. Ed. citada, esc.II, .p. 225. Reflexiónese sobre lo significativo del título dado por el autor a la obra: "Ella...".

(26) SPITZER, L., "El conceptismo interior de Pedro Salinas". En Lingüistica e historia literaria. Ed. Gredos, Madrid, 1.955, p. 234.

Alma de Zubizarreta estudia este aspecto con detenimiento en obras como "La fuente del Arcángel", "La cabeza de Medusa", "La isla del tesoro", "Judit y el tirano" "La estratoesfera", "La bella durmiente", "El desnudo impecable", "El director" y "Sobre seguro" (27).

Otro modo de proyectarse el amor en el teatro de este dramaturgo, es a través de LOS NUMEROS: Tal ocurre en obras como "El precio":

"ALICIA.- ?A qué jugamos hoy?

MELISA.- A contar....

ALICIA.- ?Cuentos?

MELISA.- No...., a contar... con números... Primero se cuentan las rosas... Cada una tiene su número..... (28).

O poco más adelante, en donde el juego con los números se trueca en trocear, deshacer:

"ALICIA.- ?Qué haces?

---

(27) Véase la catalogación pormenorizada al respecto en ZUBIZARRETA, A., "Pedro Salinas: el diálogo - creador". Ed. Gredos, S.A. Madrid, 1.969, pp. - 346-47.

(28) SALINAS, P., "El precio". En Teatro Completo. Ed. citada, cuadro I, esc. V, p. 207.

MELISA.- Es el juego. Ya están las rosas.... Todas quieren jugar.... Todas quieren que se las encuentren números. Por eso alzaban la cabeza en la planta.....

ALICIA.- ?Y cómo se descubre?

MELISA.- Sencillísimo. Se les van quitando los pétalos, uno por uno, se cuentan con mucho cuidado, y para que no se los lleve el aire -al aire no le gustan los números, ?sabes?- se echan en un pocillo con agua. Para cada rosa hay que tener una vasija distinta... Los pétalos dicen el número de la rosa..... Los pétalos no engañan..... Lo que hay que hacer es contar bien... Y no hacer trampa. Hay gente mala que hace trampas hasta a las rosas, sabes...

ALICIA.- Pero..... (Triste).

MELISA.- ?Qué?

ALICIA.- Que hay que deshacer la flor.....

MELISA.- !Claro! Eso es contar...., hacer pedazos..... Lo entero no tiene número... Cuando lo tiene ya no está entero, aunque siga entero.... Por eso yo no sé los años que tengo, porque quiero es-

tar entera..... Pero estas rosas quieren que sepamos sus números.... Lo pedían.... Y si ellas quieren más a sus números, ?qué le vamos a hacer? Vamos a jugar. (Todo esto dicho alegremente, sin sentenciosidad). Primero a adivinar.... ?A ver cuál crees tú que es el número de esta blanca?

ALICIA.- (Confusa.) Yo....., no se me ocurre... Es verdad.... !Qué tontería...., no haber pensado nunca cuántos pétalos tenía una rosa!" (29).

Números, conceptismo saliniano, fantasía, más allá, que se enlaza perfectamente con la realidad de la rosa presente. Por lo que "el predominio de la imágen interior ha de interpretarse como una exaltación que parte de una detenida elaboración de todos los contenidos de la realidad, los cuales tratan de fijarse conceptualmente en constelaciones fijas. Por eso el número expresa, con mayor precisión que cualquier otro ejemplo, la claridad de este conceptuar la imagen... Como todo ha de tener su "detrás", la imágen exterior, que opera por comparación de palabras, se trueca en la imagen interior, que opera por comparación de conceptos" (30).

---

(29) Obra citada, cuadro I, esc. VII, pp. 208-209.

(30) COSTA VIVA, O., "Pedro Salinas frente a la realidad". Ed. citada, pp. 34-35.

Estamos, pues, ante un tipo de teatro que, en modo alguno puede ser tachado de superficial, de inconsistente. Muy al contrario, ese otro mundo que existe más allá de la realidad, se percibe con extraordinaria nitidez tan pronto nos acercamos a cualquiera de las piezas del autor, - constituyendo, su obra, un todo unitario de superrealidad.

"Al margen de cualquier duda -indica Rodríguez Richart- hay un hecho: la ausencia -exceptuando, y sólo - hasta cierto límite, "La estratoesfera" - de un contenido humano, cordial; de una palpitación vital. Da la sensa-- ción de que está desenraizada de la realidad. Se aparta del teatro al uso por su frialdad, intelectualismo; por carecer de emoción que haga vibrar, de apasionamiento - humano" (31), que viene a ratificar la idea señalada anteriormente.

De modo similar se expresa Costa Viva cuando escribe: "A medida que el alejamiento se produce, los elementos existentes dejan de ser tales elementos para adquirir - el carácter de símbolos. Sobre todo es el hombre, con todas sus peculiaridades y su influjo sobre la propia realidad del poeta, quien trata de apartarse, con la finalidad de al-- canzar una más clara visión del mismo. Amor, luz, agua, espejo, nombre y color son tomados a la distancia como - símbolos puros que totalizan el amor, color, agua, nombre y luz individuales" (32).

---

(31) RODRIGUEZ RICHART, J., "Sobre el teatro de - Pedro Salinas". Ed. citada, p. 414.

(32) COSTA VIVA, O., "Pedro Salinas frente a la realidad" Ed. citada, pp. 67-68.

Pero aún va más lejos Olga Costa, pues sitúa los elementos de ese otro plano más allá con "el carácter de símbolos". Y es, ciertamente, éste el mundo en que se desenvuelve Salinas (33). Mundo por otro lado, muy caro a los dramaturgos del grupo.

Pues bien, en la línea del simbolismo -claramente - conceptualista- el teatro del autor se mueve con total agilidad, lo que confiere a todas y cada una de las obras - ese aire de superrealidad.

Son manejados, aquí, símbolos como LA LUNA:

"DECOROSA.- ?Lo de los novios?

GUMERSINDA.- Lo de los novios; eso mismito, hija... Esa superstición de que novios que vengan a hablarse una noche lunera al pie de la fuente todo les saldrá - bien.. Antes, venían muy comedidos, se sentaban en las gradas un rato sin to-- carse el pelo de la ropa, sin arrimarse siquiera... Pero ahora..., hija; ahora tú no sabes lo que está pasando en el - mundo. Claro, con tanto teatro, con -- tantas artistas, así las llaman (de arte

(33) Confróntese al respecto, lo ya apuntado en otros autores, sobre los símbolos manejados en su producción teatral. Es, ciertamente este aspecto, una constante - dramática que me interesa resaltar de modo muy especial en el presente estudio sobre el teatro de la generación del 27.

de Satanás será), con tanta revista ilustrada" (34),

que sirve para acompañar la escena de amor, por lo que tiene un sentido netamente diferente al empleado por el dramaturgo Lorca, para quien la luna era acompañante de muerte, presagio de la misma o iluminadora del "camino" que había de recorrer la navaja hasta encontrar el corazón del hombre.

En otras ocasiones, la luna envuelve al personaje femenino, confiriéndole un hálito romántico, y sirve de presentación a la escena amorosa que habrá de continuar.

"LISARDO.- Así, ella a plena luz, luna en la cara. Como debe ser. Ella es la engañada, el bien. Yo en la sombra, conforme a mi papel, ocultándome, fingiendo, porque soy el mal. El malvado, por lo menos..... ¡Si ella viniera vestida de blanco!.....

.....

(Poco antes de acabar el monólogo Lucila, sonriendo, desaparece por la derecha, y al instante se la ve avanzar por la senda, muy derecha y sin prisa. Envuelta en la luna, se diría una aparición de mágica belleza, con su traje largo, -

---

(34) SALINAS, P., "La fuente del Arcángel". En Teatro completo, Ed. citada, esc. III, pp. 22-23.

blanco, sembrado de lentejuelas, y el cabello peinado a la moda italiana del XV. Lleva las dos manos caidas y cruzadas, delante. Se llega al banco, y se sienta delicadamente al sesgo de Lisardo, que como automáticamente cae de rodillas, a sus pies. Todo ha de hacerse como en una escena de sueño, sin toque realista.)" (35).

Escena de amor "sin toque realista", que sucederá a continuación y que posee un innegable sello saliniano: el empleo de los pronombres:

"LISARDO.- (Con asombro.) !Ella, es ella!

LUCILA.- (Suavemente.) ?Por qué me hablas así esta noche? !Ella! Tercera persona. ?No somos tú, tú, y yo, yo? ?Quieres que te llame él, a tí....." (36).

Como se observa -aunque a la hora del análisis de este teatro separemos los diversos temas, símbolos y formas manejados por el autor-, los elementos poéticos se entrecruzan de tal manera, que en realidad es muy difícil hablar de uno sin apoyarnos en cualquier otro. Y ello, porque -me interesa resaltarlo- muy especialmente- la producción dramática de Salinas se nos aparece como un todo unitario, repleto de matices que -en el mundo en que se desarrolla la acción- cobran claro sentido fantástico.

---

(35) SALINAS, P., "El chantajista". En Teatro Completo, Ed. citada, cuadro II, esc. I, p. 134.

(36) Obra citada, cuadro II, esc. II, p. 134.

En la misma línea se hallan otros temas de este teatro, más pienso podríamos tener ya del mismo una impresión equivocada, pues no nos estamos enfrentando a una dramaturgia - rosa, blandengue o románticona. Muy al contrario: Sería, sí, romántico, pero en el sentido más acre del término, en lo que él conlleva de rechazo de ortodoxia, de vida soñada, de finales desdichados, de algo que parece flotar en ese mundo más - allá y que todo lo dirige, de DESTINO.

Es el destino fatal, quien mueve los hilos de la trama para acercarse en ocasiones a la tragedia:

"ALVARO.- !Usted no sabe, no sabe! Nunca podrá saber lo que estoy sintiendo. Pero hay casos/ en la vida en que la otra persona no puede/ saber por qué se hace la cosa que más le / afecta. Yo sí sé por qué no me casaré con/ usted. Yo sí lo sé. Y no es por nada de lo que usted cree. Es, para que siga queriéndome un poco, en recuerdo. Lo que más la pido es que tenga usted fe en ese porqué que usted no puede saber. Que no me juzgue desilusionado, ni cobarde. Ese porqué no es - de usted ni mío ya, aunque caiga sobre nosotros y nos separe. Es..... fatal.

SOLEDAD.- Sí, fatal. Pero no quiero que esté usted - así. Le veo más apenado que yo. Después de todo, yo me lo busqué. Yo firmé el contrato. Nadie me forzó. !Me parecía tan ro-

mántico!" (37).

Fatalidad, que toma el nombre de destino y tiene poder para torcer los sentimientos y deseos de los personajes, como ocurre al final de la pieza:

"LORENZO.- ?Y firmo cómo, señor?

ALVARO.- Hay que cumplir el reglamento del hotel. - Firma.... Alvaro.

LORENZO.- Perdónome el señor. No puedo acostum-- brarme. !Es un nombre de ópera!.

ALVARO.- ?Cómo de ópera, Lorenzo?

LORENZO.- Sí, señor. La última vez que estuvimos en Milán en 1.932 fuí una noche a la ópera y vi una función que tenía de personaje a Don Alvaro. No me acuerdo cómo se llamaba. Era de Verdi.

ALVARO.- Sí, hombre, sí... Es "La fuerza del Destino".

LORENZO.- Eso es, señor, eso es. La fuerza del Destino....?Manda algo más el señor? (Telón)" (38).

---

(37) SALINAS, P., "La bella durmiente". En Teatro Completo. Ed. citada, cuadro II, esc. única, p. 190.

(38) Obra citada, cuadro II, esc. única, p. 191.

Otras veces, esta idea aparece en el teatro de Salinas bajo la forma de otro gran tema-símbolo empleado por el -- autor: LA FELICIDAD.

Así ocurre en una pieza -"El Director"- en donde ad-- quiere categoría de primer tema:

> "GERENTE.- .... Pero estos infelices tampoco lo sa ben y se portan como si lo supieran. Ape nas les hace entrever uno la felicidad, la - entrada a la felicidad, se lanzan como locos, atropellándolo todo.....
> .....
> Y, claro, así ocurre lo que ocurre...?Cómo van a saber ellos en sesenta o setenta - años que viven, a lo sumo, lo que es la vi da? Y nosotros tenemos una experiencia de siglos, oye usted, de siglos...." (39).

El personaje hace aquí alusión, con su "experiencia de siglos", a un plano superreal. Superrealidad que recuerda al -- primer hombre y a la primera mujer sobre la Tierra:

> "MECANOGRAFA.- (Tímidamente.) Yo... es que creo que ahora todo se combina. Los cuatro van a ser felices.... Si Juan quiere a Esperan za y si Inocencio.....

---

(39) SALINAS, P., "El Director". En Teatro Completo. Ed. citada, act. II, esc. VII, p. 397.

GERENTE.-,Vamos, eso quiere decir que a usted - tampoco se le ocurriría otra cosa, ?no? ?Pero por qué la gente se empeña en ser feliz así? ?No se dan cuenta de que ése - es el camino más peligroso de todos, que por ahí no se les puede ayudar? Y, claro, así se estrellan. !Y mire usted que se les dijo y se les dijo! No fué por falta de avisos ni prevenciones. !Cuidado con lo que hacéis! !Que os va a costar muy caro! - !Que lo vais a perder todo!" Ya ve usted y tan a gusto como estaban, al principio. - Porque ?que más se puede pedir? Tenían un jardín hermoso, con flores nuevas, con arboles sin estrenar, con animales sin malicia... Y todo lo echaron a rodar..."(40).

Más, lo que entiende el dramaturgo por felicidad, es un ente excesivamente complejo que se mueve en un orden distinto del real. Quizás en ninguna obra como en esta podamos hallar una auténtica apología del tema (41), que parece unido a otra idea, típica del mundo superreal, el absurdo:

---

(40) Obra citada, act. II, esc. VIII, p. 400.

(41) Léase el extenso diálogo entre Director y Mecanógrafa de la escena VII, act. I, momento clave para el conocimiento de la más intrínseca razón de ser de la felicidad.

"DIRECTOR.- Mire usted, para mí la palabra felicidad está toda rodeada de errores. Es el gran equívoco. Todo lo rodea de equívoco. Sólo saben exactamente lo que entienden por felicidad los que leen esos anuncios donde se ofrece una casa, un viaje, o una radio, para ser felices. Eso ya es algo, ve usted. Ya no hay equívoco. Comprar esa casa o ese mueble, emprender ese viaje, es ya tocar la felicidad.

MECANOGRAFA.- Pero, por Dios, ¡qué cosas dice usted! ?Eso la felicidad?

DIRECTOR.- Sí, sí, la solución desesperada de la felicidad, la gran solución jocosa, burlona, enormemente risueña de la felicidad, el suicidio de la felicidad, su reducción al absurdo." (42), aunque poco antes hallaafirmado algo distinto:

DIRECTOR.- .... Mire usted, hay una pregunta que no se puede hacer, que no se debe hacer nunca, y es ésta: "?Es usted feliz?" ?Y sabe usted por qué? Porque no tiene contestación posible. Está mucho más allá del sí y del no. No, a esa pregunta se responde de sí, pero es cuando no se formula. "Soy

---

(42). Obra citada, act. I, esc. VII, pp. 379-80.

feliz" no es, jamás, una respuestas a otra boca. Es sólo respuesta a un gran silencio, a un enorme silencio, dentro de sí mismo". (43).

Es pues, para concluir, un teatro, el de Salinas, claramente conceptual. Todo está dicho con palabras, pero éstas adquieren una dimensión no usual. En alguna ocasión - llega hasta a rizar el rizo, como cuando emplea LAS PALABRAS como palabras:

"JUDIT.- .... Ah, si diera yo con el nombre. Lo que hice tiene un nombre, está en una palabra... Pero ella, esa palabra, ?dónde estará? Si no la encuentro, me perderé toda...(Mira alrededor) Dicen que todos los nombres - están en el diccionario. !Quién sabe! Al - fin y al cabo, es una diversión excelente - para una presa... La lectura sin fin....
La noria, la noria de las palabras.....
.....
Ah, se abre solo, ?Será ésta la palabra?
.....
?No sabré nunca lo que he hecho? ?No -- está eso entre las palabras? ?No hay palabra para mi acción?" (44).

Pero otras veces, el concepto manejado está más próximo

---

(43) Obra citada, act. y esc. cit., p. 379.

(44) SALINAS, P., "Judit y el tirano". En Teatro Completo Ed. citada, act. II, cuadro I, esc. I, pp. 325-26.

al mundo real que nos rodea, como cuando nos presenta el tema de LA MADRE:

"AGUEDA.- !Madre!

PETRA.- ?Madre, de quién?

AGUEDA.- !De quién va a ser! Mía y de Eusebio.. (Señalándole).

PETRA.- ?Y de quién más? No te lo calles. ?Tú no sabes que una madre es más madre de los hijos muertos que de los hijos vivos? Los que viven tienen a muchos que los ven, - que los quieren, que se acuerdan de ellos. Los muertos, no. Los muertos ya no salen ni entran, no los ve nadie, no piden - agua, no pasan por la plaza, no hacen -- bien ni mal. Están como muertos. Pero - su madre los vive y tiene que verlos por todos, quererlos por todos, pensar en ellos por los demás. Tú aún no sabes eso, eres moza. Ya lo sabrás algún día. Soy tu madre, y madre de éste, pero ya sabes tú - de quién más. ?Verdad?" (45),

que nos recuerda a la Madre de "Bodas de sangre", de García Lorca.

---

(45) SALINAS, P., "Sobre seguro". En Teatro Completo. Ed. citada, cuadro I, esc. IV, p. 289.

Y así, en uno y otro plano, opuestos y, al entrecruzarse, complementarios, el teatro de Pedro Salinas se -- yergue con importancia. Hay, ciertamente, influencias -como la del sainete madrileño a los Arniches en "La estra-- toesfera"-. Pero aún hay más personalismo, en el manejo de los temas y motivos, de los símbolos y las formas, que se mueven en ese mundo de ficción, de más allá, de super realidad. Mundo que, sin lugar a dudas, es teatral.

ALBERTI Y EL SURREALISMO

Pretendo señalar aquí algunos elementos que, el dramaturgo Alberti, presenta en su obra y que poseen el marchamo típico de las estéticas del surrealismo vanguardista.

El intento no es en modo alguno sencillo, pues supone la intromisión en el mundo íntimo del autor, en su subconsciente, para desvelar ese otro plano que subyace en todo ser y que se reflejará en la obra como mundo soñado, como hombre perdido y solitario, como descenso a la noche de los tiempos, como ruptura de la temporalidad presente,.... "Ello se debe, quizá, a que el surrealismo es ante todo no una escuela literaria, sino una tentativa desesperada y radical por romper la soledad del hombre moderno y llevarle hacia nuevas aventuras del pensamiento y de la comunicación" (46).

Sí. Tal vez lo señalado por Durán se de en Rafael Alberti de un modo muy especial, ya que nos enfretamos a un dramaturgo y, por ende, con imperiosa necesidad de "comunicación" con el público. Comunicación que le lleva a entremezclar

---

(46) DURAN, M., "El surrealismo en el teatro de Lorca y Alberti". Hispanófila, Madrid, septiembre, 1.957, p. 61.

los símbolos en el desarrollo de una u otra forma dramática.

Observemos esto más claramente en la pieza albertina - "El hombre deshabitado": Aquí, y con una decoración de boca cerrada de una alcantarilla, hierros retorcidos, ladrillos, - plancha de acero, cono de carbón, pirámide de cal, cinco toneles, piquetas, martillos, cubos, sacos, pedazos de railes, etc., inicia el autor su comunicación con el espectador:

"Al abrirse el telón, se oye el silencio nocturno, lleno - de ruidos lejanos. De pronto, silencio absoluto. Sola, se --- abre la boca de hierro de la alcantarilla, y, de uno en uno, - escupe cuatro o cinco adoquines. A continuación sube un buzo del subsuelo, coge una piqueta, un cubo y se va. Luego, otro que hace los mismo, y se va también. Vuelve a escupir la boca de la alcantarilla tres o cuatro adoquines. Y, tras el resplandor mortecino de una luz de acetileno, asciende, torpe, inflada hasta la exageración su máscara de buzo, EL HOMBRE DESHABITADO. Se sienta junto al pozo, al lado de la luz.

EL HOMBRE DESHABITADO.- !Sombras, sombras, sombras, por todas partes! Arriba y abajo. - Oscuridades llenas de aguas corrompidas - tubos rotos, martillazos, silbidos y humedades eternas. O tinieblas inundadas de carbones, cales, tubos, tablas rotas....(Se - despereza. Al caer sus brazos, sus manos enguantadas tropiezan sordamente contra - los adoquines dispersos. Toma uno).!Ah!

> En todas partes tú, piedra violenta, duro martirio de los hombres subterráneos. No te quiero. Vete lejos de mí, lejos, - adonde mis manos no puedan resquebrajarse contra tus malas aristas. (Lo arroja a distancia.) Voy a dormirme" (47).

Y en esta escenografía, nos planteará toda la simbología del hombre solo, de existencia vacía, sin alma, al que EL - VIGILANTE NOCTURNO pretenderá dar vida, animar.

Es ciertamente la obra una pieza no usual en el campo - de la dramaturgia española e "interesa como ensayo de fusión entre dos tratamientos figurativos esencialmente contrarios: la alegoría propia del auto y la imagen visionaria instaurada por el superrealismo" (48). Más esta fusión apuntada por el crítico, pierde en intensidad y tensión dramática, tal vez, por - ese deseo de comunicación que innatamente observamos en - Alberti y que le hace descender del plano suprarreal, en -- donde plantea la obra, a otro más próximo al espectador.

Claro que -sigue diciendo Guerrero Zamora- "son imágenes suprarreales, y típicas de la escuela, la alcantarilla,/ el traje de buzo, el desfile de trajes vacíos, el solar en escombros donde el hombre nace, la enorme araña que viene a posarse sobre el rostro del hombre muerto....Pero estos índices de la subconsciencia o el misterio tenebroso -inconcre

---

(47) ALBERTI, R., "El hombre deshabitado". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.959, prólogo, pp. 9-10.

(48) GUERRERO ZAMORA, J., "Historia del teatro con-- temporáneo". Juan Flors, Editor, Barcelona, 1.962, p. 100.

tos y, sin embargo, turbadoramente alusivos hacia realidades básicas, sin posible traducción literal, como tal es el carácter de toda imagen visionaria- se abruman con la constante reducción, formulada o no en el diálogo, que la alegoría arrastra del plano figurado al plano real y que, por su excesiva literalidad -casi pedagógica- resulta necesariamente penosa en un tiempo en el que la poesía dramática suele sumergirse en regiones menos tangibles, en contenidos menos simples y precisos pero infinítamente más fértiles y estremecedores" (49).

No obstante lo señalado, "El hombre deshabitado", posee innegables calidades escénicas (50), y es, sin lugar a dudas, un magnífico intento de instauración de una forma teatral típicamente moderna, ya que Alberti se nos manifiesta - en la obra muy ágil en recursos escénicos y poseedor de - indudable talento teatral.

En el Epílogo -y con igual decoración que en el Prólogo- aparecerá EL HOMBRE que ya ha vivido su Acto. Es una visión de ese mundo más allá de la muerte, en donde un ca

---

(49) Obra citada, pp. 100-101.

(50) Recuérdese lo escrito sobre esta obra, en el capítulo sobre""El auto" en el 27"de este mismo estudio. Expongo allí el hábil manejo que hace el autor de las alegorías propias de los autos, así como de los temas religioso y de predestinación, tan caros a la espléndida dramaturgia barroca española.

dáver caminâ y hasta habla por imperativo de EL VIGILANTE NOCTURNO:

"EL VIGILANTE NOCTURNO (dándole con suavidad una palmada en el hombro). Buenas tardes caballero. (EL HOMBRE se para. No responde.) ?Cómo usted a estas horas tan raras por estos sitios abandonas? Dígame. -- (Dentro, lejos, suena un disparo de revólver.)

1a VOZ.- !Muerto! !Está muerto!.

EL VIGILANTE NOCTURNO.- Me extraña mucho su silencio, amigo mío ?Qué tiene? ?Por qué no me habla? ?Se ha olvidado de mí? ?No me reconoce? Es raro todo esto, caballero verdaderamente raro. Incomprensible. Claro que.... (EL HOMBRE se inclina, rígido, como para caerse. EL VIGILANTE NOCTURNO lo sostiene) Pero.... ?qué le sucede, amigo mío? ?Por qué se cae? Míreme.....

.....

Viene usted solo, completamente solo, sin nadie. ?Me comprende usted, caballero? - !Sin nadie! ?Será capaz de responderme ahora a esta pregunta, amigo mío? ?A esta sola pregunta? Perdóneme. Dígame: ?Y su mujer? Dónde está? ?Cómo no viene cogida

de su brazo? Contésteme.

3ª VOZ.- !Muerta!

1ª VOZ.- La mató

2ª VOZ.- !La asesinó!

EL VIGILANTE NOCTURNO.- !Ay caballero! Todo está perdido. Ahora empiezo a ver claro. Viene usted muerto, por eso no habla. Es natural, amigo mío, es natural. ?Cómo iba usted a responder? !Pobre hombre! Le dejo. Ya se acabó todo. Adios. (Hace como que se va y vuelve.) Pero...., vamos a ver, caballero, vamos a ver. No quiero abandonarlo sin enterarme antes de una cosa. Y ahora va a contestarme, porque yo se lo mando. Respóndame. ?A qué ha venido aquí? ?Qué fuerza le ha empujado hacia estos lugares? (Tocándole el corazón) Hable (Se ha hecho de noche, y las estrellas empiezan a encenderse.)

EL HOMBRE (cayendo de rodillas.) !Señor!"(51).

Es una escena de indudable tinte superreal -con escenografía de la misma tonalidad-, en donde se escucha un disparo, que había ocurrido anteriormente y fue el causante de la muerte de EL HOMBRE que ahora aparece, en claro intento de conferir

(51) ALBERTI, R., "El hombre deshabitado". Ed. citada, epílogo, pp. 42-43.

al tiempo un relativismo muy peculiar.

Es, sin duda, el mismo relativismo que Lorca nos presenta en "Así que pasen cinco años", cuando aparece en escena EL NIÑO muerto con EL GATO (52), porque "el teatro surrealista de Rafael Alberti presenta con el de Lorca numerosas coincidencias de estilo y de intención, y también numerosas diferencias y significativos contrastes" (53). Coincidencias y contrastes que veremos con más claridad al estudiar.....

(52) Ed. citada, act. I, pp. 1061 ss.

(53) DURAN, M., "El surrealismo en el teatro de Loca y Alberti". Ed. citada, p. 65.

EL TEATRO SURREALISTA DE GARCIA LORCA

Federico fué un hombre genial. Pero su genialidad no apareció de modo espontáneo, ni mucho menos. Se fue gestando poco a poco y, en su momento, tomó cuerpo la idea, para conformarse después en obra de arte.

Vienen a mi memoria aquí sus propias palabras, cuando afirmaba: "si soy poeta.... lo soy por la gracia de la técnica y del esfuerzo, y de darme cuenta en absoluto de lo que es un poema". Palabras que refuerzan mi anterior afirmación sobre que su genialidad se ha "realizado" poco a poco, con técnica y esfuerzo.

Ha surgido esta idea al reflexionar sobre la cronología de su producción dramática, o, si se quiere, de toda su obra. Y, más concretamente, al detenerme en el teatro que, con toda justicia, puede ser llamado surrealista.

En el año 1.928 escribe tres obras -"El paseo de Buster Keaton", "La doncella, el marinero y el estudiante" y "Quimera"-, que englobará bajo el epígrafe de "Teatro breve". Ya ha dado piezas como "Mariana Pineda", "Los títeres de cachiporra" o "El maleficio de la mariposa", pero aún no ha ensayado formas dramáticas de mayor envergadura.

Recordemos, igualmente, que, los dos años siguientes, serán la época de "Poeta en Nueva York"; poemas ciertamente interesantes para el conocimiento de la obra lírica de nuestro autor.

A partir de estos momentos surgirán, dramáticamente, "La zapatera prodigiosa", "Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín" y el "Retablillo de Don Cristóbal", para dar paso -tres años después del "Teatro breve"- a las obras "Así que pasen cinco años" y -dos años más tarde- "El público".

?Qué nos indica todo esto? Sencillamente, que la estética vanguardista surgió, como leve chispa en Lorca, en edad relativamente temprana dramáticamente, y fue tomando forma con el paso del tiempo.

No es de extrañar, por tanto, que, precedentes de las dos últimas obras citadas - especialmente de la primera-, hayan tomado anteriormente cuerpo sobre el papel. Ni que, esta misma manera dramática, poseyera un enorme poder de atracción, a lo largo de toda la corta vida de nuestro autor.

Señalaré, finalmente, que piezas tan complejas como "Así que pasen cinco años" o "El público", en modo alguno pueden haber sido escritas de un tirón por el autor, sino que precisaron de amplio tiempo de gestación. Veámoslas más detenidamente:

"Así que pasen cinco años" (Leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros) fue leida, por el propio autor, la noche del 4 de octubre de 1.931 en su casa, a un grupo de amigos. --

Uno de los asistentes -Carlos Morla Lynch- nos da esta visión primeriza: "La obra, desde luego, me infunde la impresión de "cosa inconclusa", de una originalidad y belleza evidente, más / difícil de explicar. La entiendo mal. Si comprendo lo que dicen los personajes, no penetro bien "lo que quieren expresar", lo - que no impide que sienta la pieza, magnífica, fastuosa, opulenta. Me atrevería a decir: audaz y osada. Como todo lo que se ha - dado en clasificar dentro de lo "vanguardista", hay que procurar enterarse de lo que el autor se propone demostrar. Y he aquí la dificultad" (54).

En efecto, la pieza es de muy difícil intelección, pues se - conjugan en ella un sin fín de elementos, símbolos, motivos,...., entremezclados en la forma suprarreal de la vanguardia imperante. "Las situaciones dramáticas son a veces sacrificadas a un estilo de asociaciones subconscientes y a una estructura en que los nuevos personajes aparecen y desaparecen sin que podamos averiguar, en principio, cómo se relacionan entre sí y qué influencia van a tener en la acción dramática. Pero como en todo teatro poético lo importante en el teatro surrealista de García Lorca es ante todo el ambiente; la introducción de personajes que parecen innecesarios crea con frecuencia un ambiente cargado de electricidad o de ternura. El surrealismo se manifiesta en los detalles y en la estructura misma de la obra". (55).

Y, entre los personajes que parecen innecesarios, se hallan el GATO y el NIÑO, que suponen una auténtica ruptura en

---

(54) MORLA LYNCH, C., "En España con Federico García Lorca". Ed. Aguilar, Madrid, 1.958, p. 106.

(55) DURAN, M., "El surrealismo en el teatro de Lorca y - Alberti". Ed. citada, p. 63.

el discurrir de la acción dramática del primer acto, enfocado ello bajo una óptica realista. Más, en ese otro plano, donde/ el autor desea se desarrolle la trama, no hay tal ruptura sino carga emocional y extraña tensión, pues percibimos que "aquello" está viviendo fuera de nosotros, más allá. Y tiene allí su-realidad:

"GATO. Miau

NIÑO. Chissss...

GATO. Miau

NIÑO. Toma mi pañuelo blanco.
Toma mi corona blanca.
No llores más.

GATO. Me duelen las heridas.
que los niños me hicieron en la espalda.

NIÑO. También a mí me duele el corazón.

GATO. ?Por qué te duele, niño, dí?
Porque no anda.

NIÑO. Ayer se me paró muy despacito,
ruiseñor de mi cama.
Mucho ruido; !si vieras!....Me pusieron
con estas rosas frente a la ventana.

GATO. ?Y qué sentías tú?

NIÑO. Pues yo sentía
surtidores y abejas por la sala.
Me ataron las dos manos. !Muy mal hecho!
Los niños por los vidrios me miraban.

Y un hombre con martillo iba clavando
estrellas de papel sobre mi caja.
(cruzando las manos.)
No vinieron los ángeles. No, Gato.

GATO. No me digas más gato.

NIÑO ?No?

GATO. Soy gata." (56).

Algo parecido ocurre en el acto II, cuando la NOVIA se halla esperando al JOVEN para desposarse, pues ya ha transcurrido el plazo de cinco años señalado para el enlace. Aquí / será el JUGADOR DE RUGBY quien servirá para trasladarnos a esa otra atmósfera quimérica y soñada:

"NOVIA. (Asomándose al balcón).- Sube. (Se oye el claxon.) Es preciso. Llegará mi novio, el viejo, el lírico, y necesito apoyarme en tí.

(El JUGADOR DE RUGBY entra por el balcón; viene vestido con las rodilleras y el casco. Lleva una bolsa llena de cigarros puros, que enciende y aplasta sin cesar.)

NOVIA.- Entra. Hace dos días que no te veo. (Se abrazan.).

---

(56). GARCIA LORCA, F., "Así que pasen cinco años". En O.C., ed. citada, act. I, pp. 1061-62.

(El JUGADOR DE RUGBY no habla, sólo fuma y aplasta en el piso el cigarro. Da muestras de gran vitalidad y abraza con ímpetu a la NOVIA).

NOVIA.- Hoy me has besado de una manera distinta. Siempre cambias, amor mío. Ayer no te ví, ?sabes? Pero estuve viendo al caballo Era hermoso. Blanco y con los casos dorados entre el heno de los pesebres. (Se sienta en un sofá que hay al pie de la cama). Pero tú eres más hermoso. Porque eres como un dragón" (57).

O, en el mismo acto, con la entrada del MANIQUI., tras haberse roto las relaciones entre el JOVEN y la NOVIA:

"MANIQUI.....
?Quién se pondrá mi traje? ?Quién se lo pondrá? Se lo pondrá la ría grande para casarse con el mar.

JOVEN.- ?Qué cantas, dime?

MANIQUI. Yo canto
muerte que no tuve nunca
dolor de velo sin uso,
con llanto de seda y pluma.
Ropa interior que se queda
helada de nieve oscura,

---

(57) Obra cit., act. II, pp. 1078-79

sin que los encajes puedan
competir con las espumas.
Telas que cubren la carne
serán para el agua turbia.
Y en vez de rumor caliente,
quebrado torso de lluvia.
?Quién usará la ropa buena
de la novia chiquita y morena?

JOVEN.

Se la pondrá el aire oscuro
jugando al alba en su gruta,
ligas de raso los juncos,
medias de seda la luna.
Dale el velo a las arañas
para que coman y cubran
las palomas, enredadas
en sus hilos de hermosura.
Nadie se pondrá tu traje,
forma blanca y luz confusa,
que seda y escarcha fueron
livianas arquitecturas." (58).

El acto III se abre con una escena en el bosque. Entre los grandes troncos se halla un teatro con el telón echado, y unido al tabladillo con el escenario por una escalerilla:

"Al levantarse el telón cruzan entre los troncos dos figuras vestidas de negro, con las caras blancas de yeso y las manos también blancas. Suena una música lejana. Sale el --

(53) Obra cit., act. II., pp. 1099-100.

ARLEQUIN. Viste de negro y verde. Lleva dos caretas, una en cada mano y ocultas tras la espalda. Acciona de modo plástico, como un bailarín.

ARLEQUIN. El sueño va sobre el tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del sueño.
(Se pone una careta de alegrísima expresión.)
¡Ay, cómo canta el alba, cómo canta!
¡Qué témpanos de hielo azul levanta!
(Se quita la careta)
El tiempo va sobre el sueño
hundido hasta los cabellos.
Ayer y mañana comen
oscuras flores de duelo.
(Se pone una careta de expresión dormida)
¡Ay, cómo canta la noche, cómo canta!
¡Qué espesura de anémonas levanta!
(Se la quita)
Sobre la misma columna,
abrazados sueño y tiempo,
cruza el gemido del niño,
la lengua rota del viejo.
(Con una careta.)
¡Ay, como canta el alba, cómo canta!
(Con la otra)
¡Qué espesura de anémonas levanta!
Y si el sueño finge muros
en la llanura del tiempo,

el tiempo le hace creer
que nace en aquel momento.
¡Ay, cómo canta la noche, cómo canta!
¡Qué témpanos de hielo azul levanta!"(59).

Y el monólogo de ARLEQUIN es interrumpido al aparecer en escena "una MUCHACHA vestida de negro, con túnica griega", mientras se escuchan en el fondo trompas graves de caza.

A partir de este momento, un bello diálogo superreal, de extraordinaria sensibilidad lírica, llenará la escena, a la que se sumará un PAYASO.

¿Qué nos está presentando Lorca? Indudablemente existe belleza en la obra, pero ¿qué quiere decirnos?.... Creo que en este acto -y en las escenas que le sirven de pórtico lírico-surrealista- el mensaje dramático cobra una intensa tonalidad: El ARLEQUIN va jugando con dos elementos cruciales -tiempo y sueño-, engarzados de tal manera que "el sueño va sobre el tiempo". Y, aquí, sueño y tiempo son los motivos fundamentales del drama lorquiano (60). Pero ninguno de los dos tiene más -

---

(59) Obra cit., act. III, cuadro I, pp. 1108-09.

(60) Recuérdese que el autor subtitula la obra "Leyenda del tiempo". Como ampliación al concepto del tiempo, y el papel que juega en "Así que pasen cinco años", véase mi colaboración "De Lorca a Salinas a través de "el tiempo"", en Estudios Literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes, Murcia, 1.974, pp. 211-22.

importancia que el otro, pues también "el tiempo va sobre el sueño", como dirá seis versos más adelante.

Tiempo y sueño, sueño y tiempo. Elementos distintos -que sólo pueden ser aunados plenamente en esa atmósfera -- suprarreal en que el dramaturgo flota -como ya lo hiciese -- otro miembro del grupo, Salinas- y desea flotemos nosotros..

Refuerzan esta idea otras escenas de la misma pieza, -como el diálogo entre la MASCARA y la MECANOGRAFA- act. III, cuadro I, pp. 1115-18-, o el de ARLEQUIN, JOVEN y PAYASO - act. III, cuadro I, pp. 1118-20-, o el del JOVEN, MECANOGRAFA y VIEJO, con las interpolaciones del PAYASO y el ARLEQUIN - act. III, cuadro I, pp. 1120-31-, o, sobre todo, la onírica y surreal partida de cartas que cierra el drama:

"JUGADOR 3º.- Yo jugué en la India con un viejo que cuando ya no tenía una gota de sangre sobre las cartas, y yo esperaba el momento de lanzarme sobre él, tiñó de rojo con una anilina especial todas las copas y pudo escapar entre los árboles.

JUGADOR 1º.- Jugamos y ganamos; pero !qué -- trabajo nos cuesta! Las cartas beben rica sangre en las manos y es difícil cortar el hilo que las une.

JUGADOR 2º.- Pero creo que con este... no nos equivocamos.

JUGADOR 3º.- No sé.

JUGADOR 1º.- (Al 2º) No aprenderás nunca a conocer a tus clientes. ? A este? La vida se le escapa por sus pupilas, que mojan la comisura de sus labios y la tiñen de azul la pechera del frac.

JUGADOR 2º.- Sí. Pero acuérdate del niño que en Suecia jugó con nosotros casi agonizante, y por poco nos deja ciegos a los tres con el chorro de sangre que nos echó.

JUGADOR 3º.- La baraja.

.....

JUGADOR 3º.- (Fuerte).- Hay que jugar.

JOVEN.-,(Agonizante). Sí, sí. Un poco de chartreuse. El chartreuse es como una gran noche de luna verde dentro de un castillo donde hay un joven con unas algas de oro.

JUGADOR 1º.- (Fuerte)- Es necesario que usted nos dé su as.

JOVEN.- (Aparte) - Mi corazón.

JUGADOR 2º (Enérgico) Porque hay que ganar o perder.... Vamos. Su carta.

JUGADOR 3º.- Venga.

JUGADOR 1º.- Haga juego.

JOVEN.- (Con dolor) - Mi carta.

JUGADOR 1º.- La última.

JOVEN.- (Pone la carta sobre la mesa.)

(En este momento, en los anaqueles de la biblioteca aparece un as de "coeur" iluminado. EL JUGADOR 1º saca una pistola y dispara sin ruido con una flecha . El as de "coeur" desaparece, y el JOVEN se - lleva las manos al corazón.)

JUGADOR 1º.- Hay que huir

JUGADOR 2º.- No hay que esperar.

JUGADOR 3º.- Corta, corta bien.

(EL JUGADOR 1º, con unas tijeras, da unos cortes en el aire.)" (61).

Y el JOVEN morirá, dialogando con el ECO y con un SEGUNDO ECO, con la siguiente acotación del autor:

"(EL JOVEN muere. Aparece el CRIADO con un candelabro encendido. El reloj da las doce. Telón.)" (62).

Tal vez pueda pensarse que esta última acotación escénica no es más que un mero efecto teatral. Es eso y mucho más, - pues, cuando se inició la obra - en el primer diálogo entre el -

---

(61) Obra cit., act. III, cuadro II, pp. 1136-43.

(62) Obra cit., act. III, cuadro II, p. 1144.

JOVEN y el VIEJO, sobre "recordar", "recordar antes", - "recordar hacia mañana"-, Lorca acota así:

> "(Un reloj da las seis. La MECANOGRAFA cruza la escena, llorando en silencio.)" (63).

Las seis, cuando se inicia la obra. Las doce, cuando - concluye. Sólo seis horas de nuestro tiempo real, para cinco años del tiempo soñado lorquiano. ?Queremos más prueba de - superrealidad?

Borel indica que "el sueño, ocupación humana esencial, no puede realizarse fuera de un cierto desarrollo temporal, cual-- quiera que sea, incluso ficticio. El sueño tiene necesidad del - tiempo; no es nada si no puede poblar el universo con una se- rie de elementos sucesivos. Por otra parte, el tiempo sigue -- siendo abstracto, y sin significación, hasta el momento en que - el sueño"levanta sus muros" en toda su inmensidad, muros que hacen que cada momento no sea ya semejante a los otros, y -- que la duración sea algo real. El tiempo, en cambio, presta al sueño la ilusión de que "nace en aquel preciso momento"..... La existencia, bajo su aspecto social, pertenece a todo el mundo, y el tiempo que le corresponda podrá ser "el tiempo", el - que miden los relojes. Por el contrario, el sueño, actividad íntima y estrictamente personal, es incomunicable en su esencia y carece de toda dimensión social. Y el tiempo que de él nazca - será también único e intransmisible, irreductible. Por eso todos los personajes de la obra viven según su tiempo particular"(64).

---

(63) Obra cit., act. I, p. 1047.

(64) BOREL, J.P., "El teatro de lo imposible". Ed. Guadarrama, Madrid, 1.966, p. 72.

Sí, esto es plenamente cierto en la obra de García Lorca. El tiempo, nacido del sueño, es "único e intransmisible", y cada personaje, vivirá "según su tiempo particular": Recordemos que el acto I -aquel que en el primer diálogo tuviese la - acotación" (Un reloj da las seis.)" - termina así:

"JOVEN.- Es demasiado tarde. Juan, enciende las luces. ?Qué hora es?.

JUAN.- (Con intención.) Las seis en punto, señor" (65).

Es decír, no ha transcurrido ni un solo segundo mientras - ha sucedido todo un acto.....

Encontramos opiniones de otros críticos que resultan muy - semejantes, como si de unas variaciones sobre el mismo tema se tratase (66), que pienso aportan peso más que suficiente para dejar a un lado este tema y señalar otros aspectos interesantes del drama lorquiano.

Otro motivo manejado ahora por el autor es el tema de la - muerte. Ya lo analizamos en extensión al estudiar la tragedia, pero desearía matizarlo ahora con el tratamiento especial con que - surge en esta "leyenda del tiempo":

---

(65) Obra cit., act. I. pp. 1077-78.

(66) EICH, Ch., "Federico García Lorca poeta de la intensidad". Ed. Gredos,S.A., Madrid, 1.970, p. 170; TORRE, G.de, "El fiel de la balanza". Ed. Taurus,S.A.,Madrid, 1961,p.171; RUIZ RAMON,F.,"Historia del Teatro Español, Siglo XX". Alianza Editorial, Madrid, 1.971,pp.203 ss.; DURAN,M., "El surrealismo en el teatro de Lorca y de Alberti". Hispanófila, Madrid, septiembre, 1957; etc.

Aparece la muerte bajo diversos aspectos en la obra, y dos de ellos son realmente interesantes. Me refiero, concretamente, a la muerte del GATO y del NIÑO -acto I- y la del - JOVEN - acto III-

La primera de ellas es auténticamente deliciosa y se halla interpolada -ya lo señalaba anteriormente- para en apariencia - romper la acción dramática del acto. La escena está magníficamente interpretada por Borel, quien afirma que"lo que nos hace ver esta aparición de los dos "muertos" es que hay un plano del ser que es el de la muerte, y que este plano del ser tiene también su tiempo y su lugar, irreductibles a todas las formas de - tiempo y de lugar de la vida. Antes de la entrada en escena de los dos personajes "ya muertos" y, por consiguiente, "irreales", los actores no desaparecen misteriosamente, por medio de un -- truco que sería fácil de realizar (juegos de luces, espejos....); se esconden tranquilamente tras un biombo, de donde saldrán después del intermedio. De modo que no se trata de ser transportado, o transpuesto, a otro universo; los dos mundos, el de la vida y el de la muerte, se interpenetran, aunque no tengan ningún contacto el uno con el otro, o incluso quizá a causa de ello, gracias a ello" (67).

Y ello es lo que yo quería señalar. Que también aquí, en - el plano vanguardista, Federico es Federico, Lorca es Lorca. Y su mundo de símbolos y temas -adopten una u otra forma- sigue siendo su mundo, ese que le ha conferido el rasgo de genial que señalaba en la primera frase de este breve análisis.

---

(67) BOREL, J.P., obra cit., p. 77.

Interesante sería ir desglosando, línea a línea, esta escena, más pienso que nos apartaríamos un tanto de la trama central de este trabajo, hastiaría, al lector con citas sin número, y sobre todo, no aportaría ninguna otra novedad. Antes bien, estimo sería más oportuna la lectura atenta de "Así que pasen cinco años", enfocada bajo estas coordenadas, reflexionando en -- ella, o, todavía mejor, soñándola.

La otra muerte, la del JOVEN, es la única salida válida - que le queda a este personaje. El fijó el plazo de cinco años para desposarse con la NOVIA, pero, cuando este tiempo ha transcurrido, lo que ha muerto es el amor que existía entre ellos. -- Porque cada personaje ha vivido su realidad, y ésta era muy distinta en uno y otro. Si para la NOVIA la realidad era el mundo - que le circunda -el JUGADOR DE RUGBY forma parte de ésta-, para el JOVEN su realidad fue soñada, como lo fueron los cinco años transcurridos sin percibir nada de su entorno -no se percata del amor de la MECANOGRAFA hacia él-.

Por todo ello, "morir, nos dice Lorca, es jugar la última - carta, es dar el "as de corazones", la última gota de sangre, la última posibilidad. La existencia es lucha. Quizá contra los otros, representados por las distintas perspectivas de todos los personajes que rodean al héroe. Quizá contra el destino, si los tres jugadores que acaban de arrebatar su as de corazones al Joven - representan las tres Parcas, lo que es verosímil. Más bien contra los otros y contra el Destino, que son como los dos aspectos de una misma realidad, que limita cada individuo. En esta lucha - por la existencia, uno se consume en el sentido primario de la --

expresión" (68)

La obra es, pues, realmente interesante y los personajes poseen indudable atractivo. Pero no son originales. O, para ser más exactos, no son originales dentro de la dramaturgia lorquiana. Ya tenían su precedente en esas obras primerizas de tinte surrealista -"El paseo de Buster Keaton", "La doncella, el marinero y el estudiante" y "Quimera"-, que Federico escribiera en 1.928:

El JOVEN que huye del tiempo, podría tener como precedente al ESTUDIANTE de "La doncella, el marinero y el estudiante":

"EL ESTUDIANTE.- Es que huyo.

DONCELLA.- ?De quién?

ESTUDIANTE.- Del año que viene." (69)

EL JUGADOR DE RUGBY sería reencarnación dramática de el MARINERO.

"DONCELLA.- De niña monté en bicicleta

MARINERO.- Yo en un delfín

DONCELLA.- También eres hermoso."(70)

---

(68) BOREL, J.P., obra cit., pp. 80-81.

(69) GARCIA LORCA,F., "La doncella, el marinero y el estudiante". En O.C., balcón, p. 901.

(70) Obra cit., balcón, p. 900.

Y el VIEJO estaría en directa relación con el personaje del mismo nombre de "Quimera":

"VIEJO.- Yo conozco hace mucho tiempo a la madre de ellos, a tu mujer....."(71),

pues, también en "Así que pasen cinco años":

"VIEJO.-?De manera que usted...? Yo fuí gran amigo de esa familia. Sobre todo del padre..." (72).

No es raro, entonces, comprender el terrible impacto que supuso la lectura de una pieza de tal índole, cuando García Lorca lo hizo ante sus amigos. Y no es extraño que un testigo de esta reunión se exprese así: "La manera de exponer estos aspectos inconcebibles, el modo de interpretarlos, la acción y el ambiente creado, son de una fuerza sugestiva prodigiosa, de una policromía alucinante de caleidoscopio mágico. Las escenas son luminosas, paradójicas, inquietantes, y podrían compararse a pesadillas materializadas. Se pasa de atmósferas grises, rosadas, celestes -en los tonos de los cuadros al pastel de María Laurencin-, a decorados de coloridos brutales, violentos -como las pintura de un Delacroix-. Son tres actos vibrantes, distintos en todo sentido y aparentemente desligados entre sí. Luego se advierte el lazo sutil que los une en forma tenue e indefinida"(73). El lazo del

---

(71) GARCIA LORCA,F.,"Quimera".En O.C., puerta p. 905.

(72) GARCIA LORCA,F., "Así que pasen cinco años". En O.C.,act. I, pp. 1047-48.

(73) MORLA LYNCH, C.,"En España con Federico García Lorca",Ed. cit., p. 107.

tiempo soñado.

La otra obra de Federico a la que hemos hecho mención en este apartado sobre "El teatro surrealista de García Lorca", y que lleva por título "El público", presenta diversos problemas serios a la hora de un estudio riguroso.

El primero es básicamente cronológico, pues se desconoce con exactitud la fecha de su composición. Yo la he cifrado -siguiendo la publicación de las dos escenas que aparecen en la edición de Aguilar- en 1.933, dos años después de "Así que pasen cinco años". Por el contrario, Martínez Nadal -quien dispone de un manuscrito original del autor, mucho más amplio que lo aparecido en la edición de Obras Completas de Aguilar- indica que es anterior a esta última, y que, por eso, existe un retroceso en el manejo vanguardista dentro de la producción dramática de Lorca. (74).

No obstante, y sin ánimo de entablar polémica que no viene al caso, Martínez Nadal habla de este manuscrito y dice está escrito en 1.930 (75). Pero también señala que "este manuscrito, en cuestión, debió de servir de base para el texto que Lorca le-

---

(74). MARTINEZ NADAL, R., "El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca". The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford., 1.970. Igualmente en el -- prólogo a la edición facsímil del manuscrito de "El público" de Federico García Lorca, The Dolphin Book Co. Ltd. Oxford, 1.976.

(75) Así en el prólogo antes aludido, p. X.

yó en 1.931 en casa de Mora, el cual a su vez, debió de servir para la versión que él decía definitiva y que yo vi en el restaurante Buenavista en julio de 1.936, unos días antes del fatal viaje a Granada" (76).

Las dos apreciaciones de Martínez Nadal son perfectamente válidas y, además, se complementan. Más también aportan luz sobre una idea expuesta por mí en las primeras páginas de este estudio sobre el teatro surrealista de Lorca, que sus obras, especialmente las más geniales, se fueron gestando poco a poco hasta tomar forma difinitiva-el manuscrito es de 1.930, leyó un texto en casa de Morla en 1.931, y la versión -que Lorca estimaba como definitiva fue vista por Martínez Na--dal en 1.936-.

Es decir, Lorca comenzó a escribir teatro de corte surrealista en época relativamente temprana -hemos visto las piezas escritas en 1.928 encuadradas en el "Teatro breve"-. Y?no hubiese podido ocurrir algo similar con "Así que pasen cinco años"? Conocemos de ésta su versión definitiva -de 1.931-, pero también es -- lógico pensar que su gestación debió iniciarse con anterioridad a - esta fecha.

Por ello, afirmar que una obra es anterior a otra, me parece un tanto gratutito, ya que de "El público" no conocemos su versión definitiva. Sólo podremos, pues, afirmar que el manuscrito - manejado por Martínez Nadal es anterior a la versión definitiva de "Así que pasen cinco años" de Aguilar.

---

(76) MARTINEZ NADAL, R., "El público. Amor, Teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca" Ed. cit., p. 30

El segundo problema -para mí mucho más serio a la hora del presente trabajo- es que la obra que conocemos de Lorca, prologada, depurada y transcrita por Martínez Nadal (77) - no está completa. Nos enfretamos a una pieza inacabada, y, -- más aún, a unos primeros borradores de la misma.

?Sobre qué, entonces, vamos a trabajar? Recuérdese que en el reverso de la página 2 del manuscrito se halla el título de la obra que García Lorca creía en principio iba a escribir: -- "Sansón y Dalila: Misterio poético en cuarenta cuadros y un -- asesinato". Posteriormente, y en el subtítulo que el autor da a - la obra leemos: Drama en veinte cuadros y un asesinato. Aun-- que muy probablemente -según los "recuerdos" de Martínez Nadal- los cuadros quedasen reducidos a seis. Esto ciertamente es lógico, pensando en una obra que habría de ver las luces de las candilejas de un escenario.

Estamos, pues, ante una obra inacabada, y aún estos fragmentos -magníficos y geniales por otra parte- son sólo unos primeros borradores, al menos en gran parte.

Surge así una primera impresión que es, ciertamente, negativa, ya que a "El público" le falta pulso dramático, eso que hace -- el autor cuando va engarzando una y otra escena, uno y otro cuadro, para que la acción dramática discurra fluidamente. Pero los cuadros de que disponemos son sin duda alguna extraordinarios, y en ellos el duende dramático de García Lorca se desborda con una imaginación muy superior a cualquier otra pieza del -- autor.

---

(77) GARCIA LORCA, F., "El público. Facsímil del manuscrito". The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1.976.

Son estos cuadros exuberantes en fantasía superreal, repletos de imágenes que trascienden nuestro mundo y nos transportan a ese otro más allá, típico del arte de la vanguardia. -- Veámoslo:

El cuadro I, con que se inicia la pieza, se abre así:

"(Cuarto del Director. El Director sentado. Viste de chaqué. Decorado azul. Una gran mano impresa en la pared. Las ventanas son radiografías.)

CRIADO. Señor.

DIRECTOR. ?Qué?

CRIADO. Ahí está el público.

DIRECTOR. Que pase.

(Entran cuatro caballos blancos).

DIRECTOR. ?Qué desean? (Los caballos tocan sus -- trompetas.) Esto sería si yo fuese un hombre con capacidad para el suspiro. !Mi teatro será siempre al aire libre! Pero yo he perdido toda mi fortuna, si no envenenaría - el aire libre. Con una jeringuilla que quite - la costra de la herida me basta. !Fuera de aquí! !Fuera de mi casa, caballos! (Aparte) Ya se han inventado la cama para dormir con los caballos. (Llorando) Caballitos míos.

LOS CABALLOS. Por trescientas pesetas, por dos-- cientas pesetas, por un plato de sopa, por -

un frasco de perfume vacío, por tu saliva, por un recorte de tus uñas.

DIRECTOR. !Fuera! !Fuera! !Fuera! (Toca un timbre.)

LOS CABALLOS. !Por nada! Antes te olían los pies y nosotros teníamos tres años. Esperábamos en el retrete, esperábamos detrás de las puertas y luego te llenábamos la cama de lágrimas. (Entra el criado).

DIRECTOR. Dame un látigo.

LOS CABALLOS. Y tus zapatos estaban cocidos por el sudor, pero sabíamos comprender que la misma relación tenía la luna con las manzanas podridas en la hierba.

DIRECTOR. (Al criado). !Abre la puerta! !Abre!.

LOS CABALLOS. No, no, no. !Abominable! Estás cubierto de vello y comes la cal de los muros que no es tuya.

(Los caballos sacan largas trompetas doradas y danzan lentamente al son de su canto.)" (78).

(78) GARCIA LORCA, F., "El público". The Dolphin Book Co. Ltd., Oxford, 1.976, versión depurada, cuadro I, pp. XIII- XIV. Seguiremos en todas las citas esta versión depurada, realizada por Martínez Nadal sobre el manuscrito original, en vez de la transcripción del facsímil, pues está éste repleto de incorrecciones ortográficas, sintácticas, etc., propias de un borrador, que no conducirían más que a distraer la atención de lo que nos interesa en este estudio.

Escena realmente inusitada en la dramaturgia española, donde se amalgaman caballos -como personajes-, trompetas -como voces-, hediondez -como realidad-, en una situación extraña.

Más, señalar los motivos surrealistas que aparecen en la obra, sería tanto como transcribir la pieza entera, ya que todas las escenas de que disponemos son una pura y fantasmagórica visión suprarreal. Observemos otro ejemplo:

"CRIADO. Señor

DIRECTOR. ?Qué?

CRIADO. El público.

DIRECTOR. Que pase.

(El Director cambia su peluca rubia por una morena. Entran tres Hombres vestidos de frac exactamente -- iguales. Llevan barbas negras.)

HOMBRE 1. ?El señor Director del teatro al aire libre?

DIRECTOR. Servidor de usted.

HOMBRE 1. Venimos a felicitarle por su última obra.

DIRECTOR. Gracias.

HOMBRE 3. Originalísima

HOMBRE 1. !Y qué bonito título! "Romeo y Julieta".

DIRECTOR. Un hombre y una mujer que se enamoran.

HOMBRE 1. Romeo puede ser un ave y Julieta puede ser una piedra. Romeo puede ser un grano de sal y Julieta puede ser un mapa.

DIRECTOR. Pero nunca dejarán de ser Romeo y Julieta.

HOMBRE 1. Y enamorados. ?Usted cree que están - enamorados?

DIRECTOR. Hombre.... Yo no estoy dentro.....

HOMBRE 1. !Basta, basta! Usted mismo se denuncia.

HOMBRE 2. (Al hombre 1.) Ve con prudencia. Tú - tienes la culpa. ?Para qué vienes a la puerta de los teatros? Puedes llamar a un bos-- que y es fácil que éste abra el ruido de su savia para tus oidos. !Pero a un teatro!.

HOMBRE 1. Es a los teatros donde hay que llamar; es a los teatros para .....

HOMBRE 3. Para que se sepa la verdad de las sepulturas.

HOMBRE 2. Sepulturas con focos de gas, y anuncios, y largas filas de butacas.

DIRECTOR. (Temblando) Caballeros.....

HOMBRE 1. Sí. Sí. Director del teatro al aire libre, autor de "Romeo y Julieta".

HOMBRE 2. ?Cómo orinaba Rome-o, señor Director? ?Es que no es bonito ver orinar a Romeo? ?Cuántas veces fingió tirarse de la torre - para ser apresado en la comedia de su sufrimiento? ?Qué pasaba, señor Director...., cuando no pasaba? ?Y el sepulcro? Pudo - usted haber visto un ángel que se llevaba el sexo de Romeo mientras dejaba el otro, el suyo, el que le correspondía. Y si yo le - digo que el personaje principal de todo fue una flor venenosa, ?Qué pensaría usted? - !Conteste!.

DIRECTOR. Señores, no es ése el problema.

HOMBRE 1. (Interrumpiendo.) No hay otro. Tendre-- mos necesidad de enterrar el teatro por la - cobardía de todos. Y tendré que darme un - tiro" (79).

Otra vez diálogos soeces -?o no lo son?-, en donde se --- apunta ya lo que constituirá el leit-motiv de la obra, el sexo -bajo una u otras formas-. Más, junto a ello, la acre crítica a los teatros, que son "sepulturas con focos de gas, y anuncios, y largas filas de butacas", y, por ende, al espectador, al público.

Es la obra un drama agónico -indica Marie Laffranque- "par le conflict collectif aigu et la guerre inter-individuelle qu'il met en - scène, par les contrastes de la composition aussi bien que par les

---

(79) Obra cit., cuadro I, pp. XIV-XVI.

brusques variations de l'éclairage, les changements á vue de décor et surtout de costumes; mais aussi, par la coexistence de -- deux attitudes vitales en lutte franche, face au mensonge, á l'esprit timoré et á la mauvaise consciencie de ceux qui croient ou -- veulent demeurer sur la rive, mais qui, de fait, ont pris parti --- pour le plus fort" (80).

Actitudes en lucha que aparecen en toda la obra, pero siempre bajo el prisma superreal.

Es surrealista el decorado del cuadro I -"mano impresa en la pared" y ventana que "son radiografías"-; la entrada de los cuatro caballos, como personajes; los hombres que perderán su disfraz al pasar por detrás del biombo:

> "(Los Hombres 2 y 3 empujan al Director. Este pasa por detras del biombo y aparece por el otro extremo un muchacho vestido de raso blanco con una gola blanca al cuello. - Debe ser una actriz. Lleva una pequeña guitarra negra.)
>
> .....
>
> (El Director empuja bruscamente al Hombre 2 y aparece - por el otro extremo del biombo una mujer vestida con pantalones de pijama negro y una corona de amapolas en la cabeza. Lleva en la mano unos impertinentes cubiertos por un - bigote rubio que usará poniendo sobre su boca en algunos - momentos del drama.)
>
> .....

---

(80) LAFFRANQUE, M., "Federico García Lorca: une piéce inachevée". Bulletin Hispanique, Burdeos, julio-diciembre, 1.976, t. 78, nº 3-4, p. 356.

(Elena sale de la izquierda. Viste de griega. Lleva las cejas azules, el cabello blanco y los pies de yeso. El vestido, abierto totalmente por delante, deja ver sus muslos cubiertos con apretada malla rosada. El hombre 2 se lleva el bigote a los labios.)" (81).

El cuadro II, "Ruina Romana" (82), con escenas como ésta:

"CENTURION. El emperador busca a uno.

FIGURA DE PAMPANOS Y FIGURA DE CASCABELES. Uno soy yo.

CENTURION. ?Cuál de los dos?

FIGURA DE PAMPANOS Y FIGURA DE CASCABELES. Yo.

CENTURION. El emperador advinará cuál de los dos es uno. Con un cuchillo o con un salivazo. !Malditos seáis todos los de vuestra casta! Por vuestra culpa estoy corriendo caminos y durmiendo sobre la arena. Mi mujer es hermosa como una montaña. Pare por cuatro o cinco sitios a la vez y ronca al medio día debajo de los árboles. Yo tengo doscientos hijos y tendré todavía muchos más. !Maldita sea vuestra casta!.

---

(81) Obra cit., cuadro I, pp. XVII-XVIII.

(82) Obsérvese el error en que incurre la edición de Aguilar al titular el cuadro "Reina Romana", con lo que se altera todo el sentido de la pieza.

(El Centurión escupe y canta. Un grito largo y sostenido se oye detrás de las columnas. Aparece el Emperador limpiándose la frente. Se quita unos guantes negros, después unos guantes rojos y aparecen sus manos de una blancura clásica).

EMPERADOR.(Displicente.) ?Cuál de los dos es uno?

FIGURA DE CASCABELES. Yo soy, señor.

EMPERADOR. Uno es uno y siempre uno. He degollado más de cuarenta muchachos que no lo -- quisieron decir.

.....

FIGURA DE PAMPANOS. Tú me conoces. Tú sabes quien soy. (Se despoja de los pámpanos y - aparece un desnudo blanco de yeso.)

EMPERADOR. (Abrazándolo.) Uno es uno.

FIGURA DE PAMPANOS. Y siempre uno. Si me besas yo abriré la boca para clavarme después tu espada en el cuello.

EMPERADOR. Así lo haré

FIGURA DE PAMPANOS. Y deja mi cabeza de amor en la ruina, la cabeza de uno que fue siempre uno.

EMPERADOR. (Suspirando.) Uno.

CENTURION. (Al Emperador) Difícil es pero ahí lo tienes.

FIGURA DE PAMPANOS. Lo tiene porque nunca lo podrá tener". (83),

que concluirá con el grito de "!Traición!", la transformación de una columna en el biombo blanco de la escena I, tras el que aparecen los tres Hombres barbados y el Director; o el cuadro III, todo él impregnado de irrealidad, hasta el punto de que es precisa la acotación de Lorca:

"(... El muro se abre y aparece el sepulcro de Julieta en Verona. Decoración realista. Rosales y yedras. Luna. Julieta está tendida en el sepulcro. Viste un traje de ópera. Lleva al aire sus dos senos de celuloide rosado.)",

pero que, a pesar de la "decoración realista", las palabras del personaje no tienen un sentido muy claro, bajo esta óptica:

"JULIETA. (Saltando del sepulcro.) Por favor. No he tropezado con una amiga en todo el tiempo - que llevo expatriada, a pesar de haber cruzado más de tres mil arcos vacíos. Un poco de ayuda, por favor. Un poco de ayuda y un mar de sueño". (84).

"Mar de sueño", "arcos vacíos",....? Es éste el plano de - la realidad? ?No es, ciertamente, incomprensible la obra si no nos

---

(83) Obra cit., cuadro II, PP. XXIV-XXV.

(84) Obra cit., act. III, p. XXIX.

trasladamos al mundo suprarreal? Y aún ahí, ?es fácil de entender?....

En modo alguno, pues "El público" constituye tal vez el intento dramático más serio de aclimatar en nuestras letras las estéticas de la vanguardia. Y ello nos recuerda a la obra anteriormente reseñada "Así que pasen cinco años", con la que tiene indudables puntos de contacto, como el señalado por Martínez Nadal cuando afirma que "El joven de "Así que pasen cinco años", la figura más hamletiana del teatro lorquiano, cree amar a la mujer con todo el vigor que le permite su vacilante naturaleza y el constante dilema de ser o no ser en el tiempo. El Joven resulta algo femenino sin ser de ninguna forma afeminado. El protagonista de "El público", casado y con hijos, puede amar al hombre, y uno de sus trajes o personalidades podrá ser el de Guillermina "la de los caballos", pero en todo momento actúa como hombre, antípoda del afeminado y del femenino. -- Con viril decisión va en busca de la verdad última, con viril serenidad se encara con la muerte. El y sus amigos -?o no serán sus dobles?- discuten sus relaciones homosexuales con una desnudez y una valentía todavía no vista en la escena occidental". -- (85).

Quizás, Lorca, con esta obra -hoy por hoy desgraciadamente inacabada- intentará "dar auténtica expresión a su propia y más personal problemática y domeñar el drama tácito de su vida" (86).

---

(35) MARTINEZ NADAL, R. "El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico García Lorca" Ed. cit.,p.130.

(36) EICH, CH., "Federico García Lorca poeta de la intensidad. Ed. Gredos, S.A., Madrid, 1.970, p. 172.

Pero sea de esta u otra manera, el drama es complejo de formas, desconcertante , barroco, vanguardista y una espléndida - experiencia teatral, pues, sobre las tablas, las posibilidades plásticas de la pieza son alucinantes. Una de las cuales tuve la suerte de presenciar en el estreno de "El público" por el grupo "La Bella Aurelia", en esta Universidad de Murcia.

EL CINE DE FEDERICO GARCIA LORCA

Conocemos a nuestro autor como un personaje de variadísimos matices -poeta, dramaturgo, conferenciante, dibujante,....-, pero alguno de ellos ha sido escásamente difundido. Y creo es -- una pena, máxime en un español que tanta importancia ha dado a las letras hispanas más allá de nuestras fronteras, y que se llamó Federico García Lorca.

Me refiero concretamente a su faceta como autor de guiones cinematográficos, aspecto en el que la pluma de Federico se manifestó -como en tantos otros- de un modo muy especial.

Sí. Lorca escribió para el cine, y lo hizo de una manera - que emparenta muy directamente con el aspecto que ahora especialmente estudiamos, el surrealismo. Este es, en efecto, el marco donde hay que situar la obra, escrita durante su viaje a New York -1.929-30- y por indicación del director de cine mejicano - Emilio Amero.

La obra titulada "Trip to the Moon" (87) fue el esquema - de una película comenzada por Amero, de la que habría de suspender el rodaje, iniciado tras la muerte del autor. Quedó así, como homenaje inacabado de una vida literaria inacabada.

Es "Trip to the Moon" una serie de escenas -78 concretamente-, repletas de símbolos y motivos, típicamente lorquianos, enlazados en secuencias de la más pura plástica vanguardista.

Hay escenas en donde el tema del sexo -que anteriormente veíamos en el teatro surrealista del autor- es el eje. Así la numera 5:

> "Letters saying HELP! HELP! and moving downward with a double exposure of a woman's sexual parts"(88)

Aunque, en realidad, el tema de la experiencia sexual de un muchado, a quien después castigará una mujer, viene a ocupar las doce primeras.

Interesante es resaltar la fusión de planos -típica del surrealismo- y ver cómo una imágen engendra en sí misma la siguiente, - por mera transformación de la que le precede:

---

(87) La obra ha llegado hasta mí a través de la única publicación conocida hasta el momento -en inglés- del escrito lorquiano, prologada por Richard Diers: "Trip to the Moon" A Filmscript Federico García Lorca, translated by Bernice G. Duncan. New Directions 18, New York, 1.964. No obstante, la versión original en español, propiedad de Emilio Amero, ha sido autenticada por el hermano del autor - Francisco García Lorca, según afirma HIGGINBOTHAM, V., en "El viaje de García Lorca a la luna". Insula nº - 254, enero 1.968.

(88) GARCIA LORCA, F., "Trip to the Moon". Ed. cit., esc. 5, p. 36.

"Through a window passes the rapid fall of a double exposure of letters in bleu, HELP! HELP!

Each HELP! HELP! sign fades into a footprint,

And each footprint into silkworms upon a leaf on a white background.

From the silkworms emerges a large skull and from the skull a sky with a moon.

The moon divides and there appears a sketch of a head that vomits and opens and closes its eyes and which dissolves into:

Two little boys who are walking along singing with their eyes closed" (89).

Por todo ello, la obra posee indudables aciertos -y muchos más pensando que es un guión cinematográfico, donde la plástica ocupa un lugar tan prominente-, que hacen pensar en nuestro escritor como maestro en el arte de ser eso, escritor, maestro en el arte de manejar las palabras y lograr con ellas sensaciones. En esa línea, estas escenas son pieza importante, pues -como afirma Diers- "the film was complety plastic, completely visual, and in it Lorca tried to describe parts of New York life as he saw it" (90). Plasticidad y visualidad, esenciales en el mundo de la cinematografía, y donde al autor Lorca dio otra prueba más de su talento.

---

(89) Obra cit., esc. 15-20, pp.36-37.

(90) DIERS, R., Introductory Note a "Trip to the Moon". Ed. cit., p. 35.

Alguna secuencia es ingeniosa, por lo que tiene de claro manejo de palabras con matiz simbólico, Así:

"As the doors close, upon each one can be read a sing that says: Elena, Helena, Elhena, elHeNa" (91),

en donde llega a deshacer la palabra en sus componentes, las sílabas, como un compuesto químico se descompone en los elementos puros que lo integran. Aquí, Elena es el Helio más el Sodio ?No es esto técnica superreal?.

Surreal, igualmente, es el empleo de planos- dobles o triples- que en el cine, más aún que en la pintura o el teatro, son lugar común:

"The proceding fades into a crisscross of a triple double exposure of fast trains,

The trains fade into a double exposure of piano keys -- and hands playing" (92),

como si con ello quisera comunicar una determinada sensación - velocidad, tensión,.....-.

Más, el mundo superreal, se entrecruza con escenas en donde la realidad de la naturaleza se muestra bajo su vertiente más - naturalista:

---

(91) Obra cit., esc. 37, p. 38.

(92) Obra cit., esc. 52-53, p. 39.

"And immediately all the people the bar vomit.

The preceding fades into an elevator where a little -
Negro boy is also vomiting" (93),

con una especial delectación en situaciones de este tipo, aspecto no desusado en García Lorca: recuérdese alguna situación - próxima en el drama "El público":

"HOMBRE2. ?Cómo orinaba Rome-o, señor Director? -
?Es que no es bonito ver orinar a Romeo?
....." (94),

que no es otra cosa más que la consabida motivación literaria - del manejo estético de lo feo.

Y todo ello, para que el mundo de irrealidad y sueño -tan típico del surrealismo- sea más plástico, concluirá en... la luna:

"And finally... landscape of a moon with trees swaying
in the wind" (95).

No pensemos que es rara esta intromisión de Lorca en el mundo de la cinematografía, no. El poseía un especial conoci-- miento del teatro -lo hemos visto anteriormente-, unido a su interés por la corriente surrealista -no olvidemos a sus grandes /

---

(93) Obra cit., esc. 60-61, p. 40.

(94) "El público". Ed. cit., cuadro I, p. XV.

(95) Obra cit., esc. 78, p. 41.

amigos Dalí y Buñuel, que por aquellas fechas habían producido "Un chien andalou"-. Por lo que su mundo de imágenes plásticas -muchas de ellas ya usadas en similar fecha en "Poeta en Nueva York"- se adaptó perfectamente a la proposición de Amero. Y el resultado fue este, "Trip to the Moon", en - donde "además de las imágenes que Lorca incluye en su guión, su manejo del tiempo, con su espectro de posibilidades, es una buena pista en cuanto a la preocupación del poeta por la miríada de limitaciones que condicionan la capacidad del hombre para proyectar su naturaleza a imagen y semejanza de Dios" (96).

Y así, Federico García Lorca, entra en el mundo de la cinematografía con un guión que, es una pena que lamento enormemente, está escrito por su mano, pero subyace al paso de los tiempos lejos de la mirada de aquellos a los que indiscutiblemente iba dirigido, el público, en la biblioteca de su actual propietario Emilio Amero.

Por ello, y esperando ver publicado en un próximo futuro, la obra original, me atrevo a presentar -con afán simplemente - docente- esta versión, sobre la inglesa de Benice G. Duncan, de .....

---

(96) BUSETTE, C., "Obra dramática de García Lorca". Las Americas Publishing Company, New York, 1.971, p.186.

"UN VIAJE A LA LUNA" de Federico García Lorca

(Introducción)

1.- Cama blanca con fondo de pared gris. Sobre la colcha aparece una danza de números del 13 al 22.

2.- Una mano invisible arranca las colchas.

3.- Grandes pies corren velozmente, llevando exageradas - medias blancas y negras.

4.- Una cabeza asustada mira hacia un punto y se funde en una cabeza hecha de alambre con fondo de agua.

5.- Letras que dice !AYUDAME! !AYUDAME! moviéndose hacia abajo, en doble plano de las partes sexuales de -- una mujer.

6.- Un largo y estrecho pasadizo con una ventana al final, - enfocado por la cámara.

7.- Vista de una avenida (Broadway) de noche, con rótulos luminosos intermitentes.

8.- Todo lo cual se funde en la escena precedente.

9.- Dos piernas oscilando rápidamente.

10.- Las piernas se funden en un grupo de manos temblorosas.

11.- Las manos temblorosas se funden en un doble plano de - un niño que llora,

12.- Y el niño en un doble plano de una mujer que le está dando una paliza.

13.- Esta escena se funde en el interior del largo y estrecho - pasadizo a través del cual la cámara retrocede rápidamente.

14.- Al fondo una gran imagen de un ojo sobre un doble plano de peces que se funde en lo siguiente:

15.- A través de una ventana cruza en rápida caida un doble plano de letras azules que dicen, !AYUDADME! !AYUDADME!.

16.- Cada palabra !AYUDADME! !AYUDADME! se funde en el interior de una huella de pié humano.

17.- Y cada huella en gusanos de seda sobre una hoja con fondo blanco.

18.- De los gusanos de seda emerge una calavera y de la calavera un cielo con luna.

19.- La luna se divide y aparece el sketch de una cabeza que vomita y abre y cierra los ojos y que se desvanecen en:

20.- Dos niños que pasean cantando con sus ojos cerrados.

21.- Las cabezas de los niños están cubiertas con manchas de tinta.

22.- Espacio en blanco salpicado con gotas de tinta.

23.- Una puerta.

24.- Un hombre con bata blanca sale. Del lado opuesto se - acerca un niño en traje de baño con grandes lunares blancos y negros.

25.- Un gran plano del traje, sobre el doble plano de un pez.

26.- El hombre de la bata ofrece un traje de arlequín al niño, pero él lo rechaza; entonces el hombre le agarra -- por el cuello. El niño grita pero el hombre le tapa la boca con el traje de arlequín.

27.- Todo se funde en un doble plano de serpientes, éstas - en cangrejos y éstos en otros peces, todo rítmicamente.

28.- Un primer plano de un pez vivo en la mano de una persona que lo estruja hasta matarlo y entonces lo dirige hacia la cámara con su boquita abierta hasta que cubre el - objetivo.

29.- Dentro de la boca del pez aparece un gran grabado, en el que dos peces aletean en la agonía.

30.- Todo esto se convierte en un caleidoscopio en el que -- cien peces se retuercen y palpitan agonizantes.

31.- Una habitación en la que dos mujeres sollozantes vestidas de negro están sentadas con las manos elevadas al cielo y las cabezas sobre una mesa en la que se encuentra una - lámpara.

32.- Un sketch de sus pechos y manos, sus largos cabellos caen sobre sus rostros y sus manos se deforman en espirales de alambre.

33.- Las mujeres continúan subiendo y bajando los brazos.

34.- Una rana cae sobre la mesa.

35.- Un doble plano de la rana vista sobre un fondo de orquídeas que se agitan furiosamente. Se ven las orquídeas y la silueta de la cabeza de una mujer que vomita, haciendo gestos afirmativos y negativos y negativos y afirmativos.

36.- Una puerta se cierra con violencia una y otra vez y -- después otra y otra sobre el doble plano de las mujeres que están llorando y bajando los brazos.

37.- Cuando las puertas se cierran, bajo cada una pueden leerse unos signos que dicen: Elena, Helena, Elhena, elHeNa.

38.- Las mujeres se dirigen rápidamente hacia la puerta.

39.- La cámara, a paso acelerado, desciende las escaleras y, en un doble plano, las vuelve a ascender.

40.- Un triple plano del ascenso y descenso de las escaleras.

41.- Un doble plano de barras de hierro pasando sobre un -- sketch que representa la "Muerte de Roelejunda".

42.- Una mujer de luto cae por las escaleras.

43.- Gran instantánea de la misma.

44.- Otro plano de ella que lleva un pañuelo de bolsillo en la cabeza a la manera española.

45.- Doble plano de su cabeza inclinada sobre un cuadro de venas y granos de sal, estos en relieve.

46.- La cámara enfoca desde abajo y sube las escaleras. - En lo alto aparece un muchacho desnudo cuya cabeza es como un mapa de anatomía. Los músculos, venas y tendones se ven todos trazados sobre la figura desnuda.

47.- El muchacho arrastra el traje de arlequín.

48.- Y aparece mostrando medio cuerpo, mirando de un lado a otro.

49.- Lo precedente se funde en una escena callejera nocturna en la que tres figuras envueltas en abrigos ofrecen señales de tener frío. Los cuellos de los abrigos están subidos. - Una de ellas mira hacia la luna, levantando la cabeza; la luna aparece en la pantalla. Otra figura mira a la luna y - aparece la cabeza de un pájaro en pleno vuelo. Tuerce el cuello hasta que muere enfrente del objetivo. La tercera mira a la luna; sobre la pantalla aparece una luna perfilándose sobre un fondo blanco que se transforma en el órgano - sexual masculino y por último en una boca que grita.

50.- Las tres figuras huyen por la calle.

51.- En la calle aparece el hombre de las venas, tumbado y - con los brazos extendidos.

52.- Lo precedente se funde en una mezcolanza de un triple doble plano de trenes rápidos,

53.- Los trenes se funden en un doble plano de teclas de -- piano y manos tocando,

54.- Esto se funde en un bar ocupado por varios tipos vestidos de smoking. El camarero les ofrece vasos de vino,/ pero los vasos son tan pesados que no pueden llevarlos / a sus labios. Entra una chica casi desnuda y un arlequín; bailan. Los otros intentan beber otra vez pero no pueden. El camarero sirve vino hasta que los vasos rebosan.

55.- El hombre de las venas hinchadas aparece haciendo gestos y con movimientos y signos desesperados que expre-- san vida; todos los hombres están asombrados.

56.- Una cabeza mira a su alrededor con aire estúpido, se - acerca a la pantalla y se funde en una rana; el hombre - de las venas estruja la rana entre sus dedos.

57.- Aparece una esponja que vomita.

58.- Lo anterior se funde en una calle en la que la chica, -- vestida de blanco, huye con el arlequín.

59.- Aparece una cabeza que vomita,

60.- E inmediatamente toda la gente del bar vomita.

61.- Lo anterior se funde en un ascensor donde un Negrito - está también vomitando.

62.- El chico arlequín y la mujer desnuda ascienden en el ascensor.

63.- Se abrazan.

64.- Imagen sensual del beso.

65.- El chico muerde a la chica en el cuello y la tira del pelo violentamente.

66.- Aparece una guitarra y una mano corta rápidamente las cuerdas con unas tijeras.

67.- La chica se defiende del chico, quien con gran furia le da otro gran beso y pone sus pulgares en los ojos de la chica como si los hundiera en sus órbitas.

6 .- La chica grita, y el chico, vuelto de espaldas, se quita la chaqueta y una peluca y aparece el hombre de las venas.

69.- A continuación la chica se funde en un busto de yeso y el hombre de las venas la besa apasionadamente.

70.- Se ve el busto con huellas de labios y manos sobre él.

71.- Aparecen las palabras Elena, Helena, Elhena, elHeNa.

72.- Estas palabras se funden en gritos, que aparecen sobre la pantalla de forma violenta.

73.- Y estos gritos se transforman en el hombre de las venas, que está muerto sobre periódicos viejos y arenques.

74.- Aparece una cama y manos que cubren un cadáver.

75.- Entran un tipo en bata blanca y guantes de goma, y una chica vestida de negro. Pintan un bigote en la cabeza del muerto y se besan entre grandes risas.

76.- Un cementerio surge de ellos y se les ve besándose sobre una tumba.

77.- Imagen de un beso cinematográfico con fondo de otras personas.

78.- Y finalmente.... el paisaje de una luna con árboles - meciéndose al viento.

APENDICE
BIO-BIBLIOGRAFICO

APENDICE

BIO-BIBLIOGRAFICO

Rafael Alberti

BIOGRAFIA

(1.902 -)

Nació en Puerto de Santa María, Cádiz, el 16 de Diciembre de 1.902. Educado en el Colegio de Jesuitas de San Luis Gonzaga desde 1.912 a 1.917.

En 1.917 se traslada a Madrid para aprender pintura. En - 1.922 exhibe sus pinturas en el Ateneo de Madrid. Desde 1.923 a 24 vive en la Sierra de Guadarrama por razones de salud. - En 1.925 se le concede el Premio Nacional de Literatura por - su obra "Marinero en tierra". En 1.929 participó en diversas - manifestaciones estudiantiles contra el lider dictatorial Primo de/ Rivera. En 1.930 contrae matrimonio con Maria Teresa León./ Durante los años 1.931 a 32 viaja por Europa y visita Rusia. - En 1.934 funda junto con su esposa el periódico "Octubre" de - tendencia izquierdista. Nuevamente viaja a Europa y Rusia. En/ 1.935 dá diversas conferencias y recitales en New York y La - Havana. En 1.936 regresa a España. Desde 1.936 al 38 ayuda / a organizar el Segundo Congreso Internacional de Escritores. En 1.939 abandona España y trabaja en París como locutor. En 1.940 marcha a Argentina. Durante los años 1.951 a 1.955 visita Polonia, Rumania, Checoeslovaquia y Alemania del Este. En 1.955 visita - China. 1.960 marchá a Venezuela, Cuba, Colombia y Perú. En 1.965 obtuvo el premio Lenin de la Paz. En 1.966 visita París y decide residir en Roma. En 1.977 regresa a España donde es -

elegido por votación Diputado del Partido Comunista, cargo que rechazâ posteriormente. En la actualidad reside en Cádiz.

OBRA TEATRAL

- "La pájara pinta" (guirigay lírico bufo-bailable), 1.925, incompleta.

- "Ardiente y fría" (madrigal dramático), hacia 1.924, perdida.

- "La novia del marinero" (auto en verso), hacia 1.924, perdida.

- "Lepe, Lepijo y su hijo" (farsa), hacia 1.930, perdida.

- "El hijo de la gran puta" (farsa), hacia 1.930, perdida.

- "El enamorado y la muerte" (romance escenificado, en verso), hacia 1.930, perdida.

- "Santa Casilda" (misterio en tres actos y un epílogo, en -- verso), hacia 1.930, perdida.

- "El hombre deshabitado" (auto en un prólogo, un acto y un epílogo), 1.930.

- "Fermin Galán" (romance de ciego en tres actos, diez episodios y un epílogo), 1.931.

- "Bazar de la providencia" (negocio), seguido de"Farsa de los Reyes Magos" (Dos farsas revolucionarias), 1.934.

- "Los salvadores de España" (ensaladilla en un acto. Música de Acario Cotapos), 1.936, inédita.
- "Numancia" (tragedia en tres jornadas), 1.937, adaptación y versión actualizada.
- "Radio Sevilla, cuadro flamenco", 1.938.
- "Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos", 1.938.
- "De un momento a otro" (drama de una familia española, en un prólogo y tres actos), 1.938-39.
- "El trebol florido" (tragicomedia en tres actos), 1.940.
- "Numancia" (tragedia), 1.943, versión modernizada.
- "El adefesio" (fábula del Amor y de las Viejas, en tres actos), 1.944.
- "La dama duende", 1.944; adaptación cinematográfica y diálogos de María Teresa León y Rafael Alberti.
- "La Gallarda" (tragedia de vaqueros y toros bravos, en un prólogo y tres actos), 1.944-45.
- "Noche de guerra en el Museo del Prado" (aguafuerte en un prólogo y un acto), 1.956.
- "La lozana andaluza" (mamotreto en un prólogo y tres actos), 1.963.
- "La venganza de Tamar", perdida.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SELECCIONADA

- ALBERTI, R., "De la novela picaresca al teatro". Primer Acto, nº 178, Marzo, 1.975.

- CUADERNOS DE AGORA, Madrid, nº 59-60, Septiembre-Octubre 1.961 (Núm. dedicado en parte a Rafael Alberti).

- DIEZ-CANEDO, E., "Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1.914 a 1.936". Ed. Joaquín Mortiz, S.A. México, 1.968.

- DOMENECH, R., "Introducción al teatro de Rafael Alberti", "Cuadernos Hispanoamericanos", nº 259, Madrid, 1.972.

- DORESTE, V., "Sobre el teatro de Alberti". Papeles de Son Armadans. t. XXX, nº 88, Julio, 1.963.

- DURAN, M., "El surrealismo en el teatro de Lorca y Alberti", Hispanófila. Literatura-Ensayos, Madrid, Septiembre, 1.957.

- INSULA, Madrid, nº 198, Mayo 1.963 (Núm. de homenaje a Rafael Alberti).

- MARRAST, R., "Aspects du théâtre de Rafael Alberti". Société d'Editions d'Enseignement supe-rieur, Paris, 1.967.

- MARRAST, R., "L'esthétique théâtrale de Rafael Alberti" en "La mise en scéne des oeuvres du passé" Paris, 1.957.

- MARRAST, R., "Tradiciones populares en "El adefesio" Insula, nº 198. Mayo 1.967.

- PAPELES DE SON ARMADANS, Madrid-Palma de Mallorca, nº 88, Julio 1.963. (Núm. de homenaje a Rafael Alberti).

- SALVAT, R., "De "el adefesio" a "noche de guerra en el museo del prado". Primer Acto, nº 178, - Marzo, 1.975.

- SALVAT, R., "Mis contactos con el teatro de Rafael Alberti". Ed. Cuadernos para el diálogo, S.A. - Madrid, 1.975.

- TORRENTE BALLESTER, G., "Rafael Alberti", en Panorama de la Literatura española Contemporánea. Ed. Guadarrama, S.L. Madrid, 1.961.

Dámaso Alonso

Dámaso Alonso

BIOGRAFIA

(1.898 -)

Nace en Madrid, 1.898. Doctor en Filosofía y Letras, licenciado en Derecho, comenzó la carrera de Ciencias Exac-- tas, que hubo de abandonar por motivos de salud.

Historiador literario, crítico, investigador, lingüista, filólogo, editor de clásicos, antólogo, traductor; posee múltiples honores y recompensas acumuladas a lo largo de su carrera. Ha sido profesor y conferenciante en las principales Universidades de Europa y América. Ex-catedrático de la Universidad de Valencia, sustituyó a Menéndez Pidal en el desempeño de la cátedra de Filología Románica de la Universidad Central. Dirige - la "Revista de Filología Española", Doctor "honoris causa" de varias Universidades extranjeras, posee el Premio Nacional de Literatura, el Fastenrath y el de Ensayo de la Fundación March.

Desde 1.968 es Presidente de la Real Academia Española. Su primera obra fué publicada en 1.921: "Poemas puros" y -- "Poemillas de la ciudad".

Destacan "Hijos de la ira" 1.944, "Oscura noticia", 1.944, "La lengua poética de Góngora (1.935), "Poetas españoles contemporáneos", 1.958.

OBRA TEATRAL

- "Aquel día en Jerusalén", 1.945.

Federico García Lorca

Federico García Lorca

BIOGRAFIA

(1.898 - 1.936)

Nace en Fuentevaqueros (Granada), el 5 de Junio de 1.898. De 1.898 a 1.908 vive en su pueblo natal. Cursa estudios en el Instituto de Almería y en el Colegio del Sagrado Corazón de Jesús de Granada desde 1.909 a 1.915. Estudió Derecho y Filosofía y Letras en la Universidad de Granada desde 1.915 a 1.920.

En 1.923 se licencia en Derecho. Desde 1.919 a 1.928, vive en Madrid en la Residencia de Estudiantes.

En 1.920 marchó a New York, vía París, Londres, Oxford Scotland, Columbia, Vermont, Catskill, Mountain y pronunció conferencias en la Universidad de Columbia y en el Vassar College.

En 1.930 marcha a Cuba. El año siguiente funda el teatro universitario "La Barraca", del que fué director con Eduardo Ugarte, y para el que adapta "Fuenteovejuna" y "La dama boba" de Lope de Vega; "El burlador de Sevilla" de Tirso de Molina, y el auto sacramental "La vida es sueño" de Calderón.

Pronuncia abundantes conferencias por toda España. Desde 1.933 a 1.936 realizó múltiples giras con "La Barraca".

En 1.933-34 viaja a Argentina y Uruguay.

Su primera obra fué el libro en prosa "Impresiones y paisajes" (1.918). Su iniciación al teatro comienza en 1.920, con "El maleficio de la mariposa", pero su primer éxito como dramaturgo la consigue en 1.927 con "Mariana Pineda", a la que siguen

"La zapatera prodigiosa", "Bodas de sangre", "Yerma", "Romancero g itano", etc...

Aficionado a la pintura fué un gran creador de canciones populares.

El 19 de Agosto de 1.936 muere en Granada.

OBRA TEATRAL

- "El maleficio de la mariposa", 1.919-20.
- "Títeres de cachiporra" (tragicomedia de don Cristobal y la señá Rosita).
- "Mariana Pineda" (romance popular en tres estampas), 1.925.
- "El paseo de Buster Keaton". "La doncella, el marinero y el estudiante", "Quimera, 1.928.
- "La zapatera prodigiosa" (farsa violenta en dos actos y un prólogo), 1.930.
- "El público" (escenas de un drama en cinco actos), 1.930.
- "Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín", (aleluya erótico en cuatro cuadros. Versión de cámara), 1.931.
- "Así que pasen cinco años" (leyenda del tiempo en tres actos y cinco cuadros), 1.931.
- "Retablillo de don Cristobal" (farsa para guiñol), 1.931.
- "Bodas de sangre" (tragicomedia en tres actos y siete cuadros), 1.933
- "Yerma" (poema trágico en tres actos y seis cuadros), 1.934.

- "Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores", (poema granadino del novecientos, dividido en varios jardines, con escenas de canto y baile), 1.935.

- "La casa de Bernarda Alba", (drama de mujeres en los pueblos de España), 1.936.

- "Los sueños de mi prima Aurelia", inédita, ?perdida?.

- "La destrucción de Sodoma", inédita, ?perdida?

- "La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón", inédita, ?perdida?

- "El sacrificio de Efigenia", inédita, ?perdida?

- "El viaje a la luna", guión cinematográfico, 1.929-30.

BIBLIOGRAFIA CRITICA

SELECCIONADA

- ALBE RICH, J., "El erotismo femenino en el teatro de García Lorca". Papeles de Son Armadans año X, tomo XXXIX, nº CXV, Madrid-Palma de Mallorca, Octubre, 1.965.

- ALDUNATE, R., "El teatro de Federico García Lorca". Mercurio, Santiago, 11 Abril 1.937.

- ALEIXANDRE, V., Epílogo de "Federico García Lorca. Obras completas". Aguilar, Tolle, lege -- XV.., edición, Madrid, 1.969.

- ALONSO, D., "Federico García Lorca y la expresión de lo español" en poetas españoles contemporáneos. Románica Hispánica, Gredos, Madrid, 1.958.

- ARAI ESPINOSA, M.R.S., "El teatro poético de Federico García Lorca". Tesis doctoral no publicada. Universidad de México, 1.946.

- AUB, M., "Prólogo acerca del teatro español de los años veinte de este siglo". Papeles de son Armadans, año XI, tomo XL, nº CXVIII, Madrid-Palma de Mallorca, Enero, 1.966.

- AUBRUN, C.V., "La fortune du théâtre de García Lorca en Espagne et en France". Le "Théâtre moderne", publié par le C.N.R.S., - 1.958.

- BABIN DE VICENTE, Mª T., "García Lorca, poeta del teatro", Asomante nº 2, San Juan de Puerto Rico, 1.948.

- BABIN DE VICENTE, Mª T., "García Lorca. Vida y - obra". New York. Las Américas Publishing Company, New York, 1.955.

- BABIN DE VICENTE Mª T., "Narciso y la esterilidad en la obra de Federico García Lorca". Revista Hispánica Moderna. New York-Buenos Aires Enero-Abril de 1.945.

- BAREA, A., "Lorca, el poeta y su pueblo". Biblioteca contemporánea. Ed. Losada, S.A. Buenos - Aires, 1.957.

- BELAMICH, A., "Lorca" Colec. "La Bibliotheque ideale". Ed. Gallimard, 1.962.

_BERENGUER CARISOMO, A., "Las máscaras de Federico García Lorca". Ed. Universitaria de Buenos Aires, Colección Juncos de Oro, 2º - Ed. 1.969.

- BLANCO GONZALEZ, M., "Lorca: The tragic trilogy". Drama Critique, nº IX, 2 primavera, 1.966.

- BOREAL, J.P., "El teatro de lo imposible". Ed. Guarrama, Madrid, 1.966.

- BUERO VALLEJO, A., "García Lorca ante el esperpento" (Discurso leido el dia 21 de Mayo de 1.972, en su recepción pública a la Real Academia Española). Publ. Real Academia Española, Madrid, 1.972.

- BUSETTE, C., "Obra dramática de García Lorca" - Las Américas Publishing Company, New York, 1.971.

- CANO, J.L., "Federico García Lorca en mi recuerdo" en la poesía de la generación del 27. Ed. Guadarrama. Colec. Universitaria de Bolsillo Punto Omegà, Madrid, 1.970,

- CANO, J.L., "García Lorca. Biografía ilustrada". Ed. - Destino, Barcelona, 1.969.

- CANO, J.L., "Un estudio sobre "El público" Drama de García Lorca". Insula, nº 282. Mayo, 1970.

- CANO, J.L., "Vida y leyenda de Mariana Pineda". Insula, nº 224-225, Julio-Agosto, 1.965.

- CANO BALLESTA, J., "García Lorca y su compromiso social: el drama". Insula, nº 290, Enero, 1.971.

- CIRRE, J.F., "Forma y espíritu de una lírica española". Gráfica Pan-americana, México, 1.950.

- COLECCHIA, F.M., "The treatment of woman in the theatre of Federico García Lorca". Tesis doctoral no publicada. Universidad de Pittsburgh, 1.954.

- CORREA, G., "La poesía mítica de Federico García Lorca". Biblioteca Románica Hispánica. Ed. Gredos, S.A., Madrid 1.970, 2ª edic.

- DESCOLA, J., "Histoire littéraire de L'Espagne". De Sénéque á García Lorca. Les grandes études littéraires, Fayard, Librairie Arthéme Fayard, 1.966.

- DEWHIRST, M., "The tregic element in the Drama of Federico García Lorca". Eugene Oregon: University of Oregon Press, 1.947.

- DIAZ-PLAJA, G., "Federico García Lorca". Austral. Espalsa Calpe, S.A. 4ª edicción, nº 1221, Madrid, 1.968.

- DIAZ-PLAJA , G., "Federico García Lorca.Estudio crítico" Ed. Guillerma Kraft, Buenos Aires, 1.948.

- DIEGO, G., "El teatro musical de Federico García Lorca", en "El Imparcial", Madrid, 16 Abril,1.933.

- DIERS, R., "Trip to the Moon, a filmscript of Federico García Lorca" in New Directions 18 Edited by J. Laughlin, Connecticut, New York, 1.964.

- DIEZ-CANEDO, E., "Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1.914 a 1.936" Ed. - Joaquín Mortiz, S, A., México, 1.968.

- DURAN, M., "El surrealismo en el teatro de Lorca y de Alberti". Hispanófila. Literatura-Ensayos, Madrid, Septiembre, 1.957.

- EICH, CH., "Federico García Lorca. Poe-ta de la - intensidad". Ed. Gredos, S.A., Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1970.

- FEAL DEIBE, C., "Eros y Lorca" Ed. Hispano Americana, S.A. Colec. Edhasa, Barcelona 1.973.

- FERNANDEZ GALIANO, M., "Los dioses de Federico". Cuadernos Hispanoamericanos, nº - 217, Madrid, Enero, 1.968.

- FERNANDEZ SANTOS, A., "Yerma". Notas sobre una representación del poema de García Lorca", Insula, nº 302.

- FLYS, J.M. "El lenguaje poético de Federico García Lorca". Biblioteca Románica Hispánica Ed. Gredos, Madrid, 1.955.

- FRAZIER, B., "La mujer en el teatro de Federico - García Lorca". Ed. Playor, S.A. Colec. Plaza Mayor Scholar, Madrid, 1.973.

- GALLEGO MORELL, A., Prólogo al "Teatro selecto de Federico García Lorca". Ed. Escelicer, Madrid, 1.969.

- GARCIA LORCA, F., Introduction a "Three tragedies, translated by Richard L. O'Connell and James Graham-Lujan," New Direction - New York, 1.947.

- GARCIA-LUENGO, E., "Revisión del teatro de Federico García Lorca" Política y Literatura, Cuaderno, nº 3, 1.951.

- GONZALEZ MENA, J., "El teatro de Federico García Lorca", en Todo, México, 12 Marzo, 1.936.

- GREENFIELD, S.M., "Poetry and stagecraft in "La casa de Bernarda Alba". Hispania, 4, Diciembre 1.955

- GUARDIA, A. de la., "La primera obra dramática de Federico García Lorca". Artículo aparecido en el Suplemento Literario de "La Nación", Buenos Aires, 17, Nov de 1.940.

- GUERRERO ZAMORA, J., "El teatro de García Lorca". Ediciones Raiz, Madrid, 1.948.

- GUILLEN, J., Prólogo a "Obras completas de Federico García Lorca". Ed. Aguilar, Madrid, 1.969.

- HIGGINBOTHAM, V., "El viaje de García Lorca a la Luna". Insula, nº 254, Enero, 1.968.

- HIGGINBOTHAM, V., "The comic spirit of Federico García Lorca". Tesis de Doctorado en Filosofía, no publicadò. Universidad de Tulane, 1.966.

- ILLAN MOMPEAN, F., "Hacia un estudio del teatro lorquiano". Tesis de Licenciatura. Universidad de Murcia, Enero, 1.958.

- JAREÑO, E., "El caballero de Olmedo", García Lorca y Albert Camus. Papeles de Son Armadans, año XV, tomo LVIII, nº CLXXIV, Madrid-Palma de Mallorca, Septiembre, 1.970.

- LAFFRANQUE, M., "Federico García Lorca: expérience et conception de la condition du dramaturge" in "Le Théâtre moderne, hommes et tendances" ed. par le C.N.R.S., Paris, 1.958.

- LAFFRANQUE, M., "Federico García Lorca: Le Théâtre et la vie" ed. par le C.N.R.S. Paris, 1.959.

- LAFFRANQUE, M., "Federico García Lorca: une piéce inachevée". Bulletin Hispanic, tomo 78, nºs. 3-4, Bourdeaux, Juillet-Décembre, 1.976.

- LAFFRANQUE, M., "Les idées esthetiques de Federico García Lorca". Centre de Recherches Hispaniques, Paris, 1.967.

- LIMA, R., "García Lorca's Theater". Las Américas - Publishing Company, New York, 1965.

- MACHADO BONET, O.,"Federico García Lorca, Su producción dramática". Rosgal, - Montevideo, 1.951.

- MADARIAGA, S. de., "De Galdós a Lorca". Sudamericana, Buenos Aires, 1.960.

- MARTINEZ NADAL, R., "El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico -- García Lorca" The Dolphin Book Co. Ltd. Oxford, 1.970.

- MARTINEZ NADAL, R., "Prólogo, versión depurada y transcripción" en Federico García Lorca: El público. The Dolphin - Book Co. Ltd., Oxford, 1.976.

- MIRALLES, E., "Concentración dramática en el -- teatro de Lorca". Archivum. Rev. de la Facultad de Filosofía y Letras, t. XXI, Oviedo, 1.971.

- MONLEON, J., "Un autor ante su pueblo". Prólogo - a "Bodas de sangre". Colec. Voz imagen, serie teatro, nº 19, Aymá, S.A. Editora, Barcelona, 1.971.

- MORA GUARNIDO, J., "Federico García Lorca y su mundo, Testimonio para una biografía". Ed. Losada, S.A., Buenos Aires, 1.958.

- MORLA LYNCH, C., "En España con Federico García Lorca". Colec. Literaria. Aguilar, Madrid, 1.958.

- NEWBERRY; W., "Aesthetic distance in García - Lorca's El Público, Pirandello and Ortega". Hispanic Review, vol -- XXXVII, 1.969.

- NOURISSIER, F., "Federico García Lorca, dramaturge". Ed. L'Arche. Paris, - 1.955.

- NOURISSIER, F., "Les grand dramaturges, Lorca" Ed. L'Arche, Parid, 1.955.

- OLMOS GARCIA, F., "García Lorca y el teatro clásico". Estafeta Literaria, nº 504, 15 Nov., 1.972.

- OLMOS GARCIA, F., "Las ideas dramáticas de García Lorca". Cultura Universitaria. Caracas, 1.960.

- PEREZ MARCHAND, M.L., "Apuntes sobre el - concepto de la tragedia en la obra - dramática de García Lorca". Asomante, IV, nº 1, San Juan de Puerto Rico, 1.948.

- PEREZ MINIK, D., "Ida y vuelta de Federico - García Lorca". Prólogo a "La Casa de Bernarda Alba". Colec. Voz imagen, serie teatro, nº 2, Aymá S.A. Editora, Barcelona, 1.965, 2ª edic.

- PRAM POLINI, S., "Los líricos andaluces: García Lorca y Rafael Alberti" en Historia Universal de la Literatura, tomo IX, Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana, Buenos Aires, 1.956, - 2ª edicción.

-RAMIREZ DE ARELLANO, "García Lorca y su positiva influencia sobre nuestro teatro". en Ateneo, Madrid, 30 Agosto, 1.952.

- RAMOS-GIL, C., "Claves líricas de García Lorca. Colec. Estudios Literarios, Ed. -- Aguilar, Tolle, lege, Madrid, 1967.

- RODRIGO, A., "La obra de Federico García Lorca "Mariana Pineda", convertida en ópera". Estafeta Literaria, nº 451, 1 Sept. 1.970.

- RODRIGUEZ DE VELASCO SANCHEZ PACHECO,C "Teatro de Federico García Lorca".- Tesis de Licenciatura. Universidad de Murcia, Junio de 1.956.

- SALINAS, P., "Dramatismo y teatro de Federico García Lorca", en Literatura española del siglo XX. Ed. Séneca, México, 1.941.

- SALINAS, P., "García Lorca y la cultura de la muerte", en Estudios de Literatura española. Ed. Aguilar, Madrid, 1966.

- SALINAS. P., "Lorca and the Poetry of Death". The Hopkins Review, 5, number 1. 1.952.

- SANCHEZ, R., "García Lorca y la literatura del siglo XIX: Apuntes sobre "Doña Rosita la soltera". Insula, nº 290 Enero, 1.971.

- SANCHEZ, R.G., "La última manera dramática de García Lorca". Papeles de Son Armadans, año XVI, tomo LX, nº CLXXVIII, Madrid-Palma de Mallorca, Enero, 1.971.

- SANCHEZ GARCIA, R., "García Lorca. Estudio sobre su teatro". Ed. Jura, - Madrid, 1.950.

- SANCHEZ GARCIA; R., "The theatre of Federico García Lorca". Tesis doctorado en Filosofía, no publicada, University of Wisconsi, 1.949.

- SCHONBERG, J.L., "Federico García Lorca. L'homme - L'oeuvre". Ed. Phon, Paris, 1.956.

- SURCHI, S., "Sulla matura populare del teatro di García Lorca", en Sipario, nº 81, Enero, 1.953, Milano.

- TORRE, G. de., "Asi que pasen veinte años. - Presencia de Federico García Lorca" en El fiel de la Balanza. Ed. Taurus, Madrid, 1.961.

- TORRE, G. de., "Federico García Lorca" en - Tríptico del sacrificio, Ed. Losada, Buenos Aires, 1.960.

- TORRE, G. de., Introducción a "Obras Completas de Federico García Lorca", t. I, Ed. Losada, Buenos Aires, - 1.938.

- TORRE, G. de., "Las metamorfosis de Proteo". Estela de Federico García Lorca, Ed. Losada, Buenos Aires, 1956.

- TREPANIER, E., "Le théâtre d'essai de Federico García Lorca" thèse complémentaire inédite, Faculté de Paris, Mars, 1.957.

- TRIAS MONJE, J., "La mujer en el teatro de García Lorca", en Asomante, nº 1 San Juan de Puerto Rico, 1.945.

- UMBRAL, F., "Análisis y síntesis de Lorca".-- Revista de Occidente, nº 95, Febrero, 1.971.

- UMBRAL, F., "Lorca, poeta maldito". Ed. Bruguera, S.A., colec. Libro Amigo, Barcelona, 1.977.

- VALBUENA PRAT, A., "El teatro poético de Federico García Lorca", en Historia del teatro español. Ed. Noguer, Barcelona, 1.965.

- VALE, M., "O Espirito da terra" no teatro dramático Lorca". Vértice, vol. IV, nº 38, Coimbra, Julio, 1.947.

- VILLAR REY, M., "El mundo infantil de Federico García Lorca", Tesis de Licenciatura, Universidad de Murcia, Febrero, 1.966.

- WELLS, C.M.., "The natural norm in the plays F. García Lorca". Hispanic Review, vol. 38, July, 1.970. number 3. D. University of Pennsylvania.

- ZDNENEK, W, J., "La mujer y la frustración en las comedias de García Lorca". Rev. Hispania, vol XXXVIII, March, 1.955, Grayslake, Illinois.

Miguel Hernández

BIOGRAFIA

(1.910 - 1.942)

Nace en Orihuela (Alicante), el 30 de Octubre de 1.910 ; asiste a la escuela gratuita del Ave María, posteriormente continúa sus estudios en el Colegio de Santo Domingo de jesuítas.

Formó con los hermanos Sijé y los Fenoll el grupo teatral "La Farsa". A los 14 años abandonó la escuela y se dedicó al pastoreo. A los 16 años escribe sus primeros versos. En 1.931 marchó a Madrid de donde regresa 6 meses más tarde, después de protagonizar un desagradable incidente que le mantuvo durante varias horas en la cárcel.

En 1.933 da lectura a su obra "Perito en lunas" en la Universidad Popular de Cartagena. En 1.934 trabaja en una Notaría y conoce a Josefina Manresa; nuevamente viaja a Madrid. Publica en 1.934 su auto sacramental "Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras". Jose Mª de Cossío le emplea como secretario.

En 1.935 pronuncia una conferencia en la Universidad Popular de Cartagena sobre "Lope de Vega y su relación con los poetas de hoy".

En 1.936 interviene en diversos programas radiofónicos.

Se incorporó al ejército republicano, y en 1.936 se alista como voluntario al 5º Regimiento Republicano, de filiación co-

munista; posteriormente pasó a ser Comisario Cultural de la 1ª Compañía del Cuartel General de Caballería.

En 1.937 contrae matrimonio civil con Josefina. Meses - más tarde, enfermo de anemia cerebral, debe abandonar todo trabajo.

Toma parte en algunas sesiones del II Congreso Internacional de Escritores antifacistas. Marcha a Rusia, vía París, Estocolmo, para asistir a diversas representaciones teatrales.

En Diciembre nace su primer hijo, que muere en Octubre de 1.938 de una infección intestinal; tres meses más tarde nace su segundo hijo.

En 1.939, terminada la guerra, marcha a Orihuela, posteriormente a Sevilla y Huelva, desde donde decide trasladarse a Portugal; en el intento es detenido.

El 18 de Mayo ingresa en la Prisión Celular de Torrijos (Madrid).

A mediados de Septiembre, por mediación del Cardenal - Bandrillant, es puesto en libertad, sin ser juzgado y se dirige a Orihuela, donde nuevamente es detenido y encarcelado, de allí pasa a Madrid, donde a Mediados de Julio es condenado a muerte; posteriormente se le conmuta la pena a 30 años de - prisión. Tras un año de cárcel es trasladado a la cárcel de Alicante. En 1.941 contrae una tuberculosis pulmonar aguda y muere el 28 de Marzo de 1.942.

OBRA TEATRAL

- "Quien te ha visto y quien te ve y sombra de lo que eras" (Auto sacramental), 1.934.

- "El torero más valiente" (dos escenas), 1.934.

- "Los hijos de la piedra" (drama del monte y sus jornaleros), 1.935.

- "El labrador de más aire", 1.937.

Teatro en la guerra:

- "La Cola", 1.937.

- "El hombrecito", 1.937.

- "El refugiado", 1.937.

- "Los sentados", 1.937.

- "Pastor de la muerte", (drama en cuatro actos), 1.937.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SELECCIONADA

- AGORA., "Homenaje a Miguel Hernández", nºs. 49-50, Noviembre-diciembre 1.960.

- ALONSO, C.N., "Aportación al estudio de las fuentes dramáticas de Miguel Hernández", tesina presentada a la Fac. de Filosofía y Letras de la Universidad de Madrid, 1.963.

- COCCARO, N., "Miguel Hernández. Obra escogida, -- poesía y teatro", Sur, Buenos Aires, Nºs. 219-220, 1.953.

- EUROPE, "Homenaje a Miguel Hernández", nºs. 401-402 Paris, 1.962.

- HOYO, A. del., "Prólogo a la Obra escogida de Miguel Hernández", Ed. Aguilar, Madrid, 1.952.

- INSULA., "Homenaje a Miguel Hernández" nº 168, No-- viembre 1.960.

- INSULA., "Un homenaje a Miguel Hernández", nº 254 Enero, 1.968.

- PACO DE MOYA, M. de., "Sentido social del teatro de Miguel Hernández". Instituto de Estudios Alicantinos, nº 9.

- PEREZ MONTANER, J., "Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández". Revista de Occidente, Homenaje a Miguel Hernández, nº 139, Octubre, 1.974.

- PROMESSE, "Homenaje a Miguel Hernández", nº 5. Bordeaux, 1.962.

- RIOS RUIZ, M., "Un Auto Sacramental, que se llamó Miguel", la Estafeta Literaria, nº 366, 25 Marzo, 1.967.

- TORRE, G. de., "Las Metamorfosis de Proteo". Vida y poesía de Miguel Hernández. Edit. Losada. Buenos Aires, 1.956.

- ZARDOYA, C., "El mundo poético de Miguel Hernández" (estudio sobre "Teatro"), en Poesía española contemporánea, Ed. Guadarrama, Madrid, 1.961.

- ZARDOYA, C., "Miguel Hernández. Vida y Obra". Hispanic Institute, New York, 1.955.

Pedro Salinas

BIOGRAFIA

(1.892 - 1.951)

Nace en Madrid, el 27 de Noviembre de 1.892. Estudia en el Instituto de San Isidro de Madrid, de 1.904 a 1.909. - Desde 1.909 a 1.913, año en que se licenció en Filosofía y Letras, cursa Letras y Leyes en la Universidad de Madrid. En 1.917 se doctora en Filosofía y Letras. Desde el año - 1.914 al 1.917 trabaja como lector de Español en la Sorbonne. En 1.915 contrae matrimonio con Margarita Bonmatí. En 1.918 gana por oposición la Cátedra de Literatura Española de la - Universidad de Murcia y más tarde de Sevilla. De 1.922 a 1.923 trabaja en Cambridge como lector de Español. Desde 1.926 a 1.936 vive en Madrid. Colabora en el Centro de Estudios Hispánicos. Es secretario de la Universidad Internacional de Santander. Pronuncia conferencias en España, Aus-- tria, Bélgica, Alemania, Holanda, Hung-ría e Italia. Desde 1.936 a 1.939 trabaja como Profesor en el Wellesley College de Massachusetts. Desde 1.940 a 1.951 es nombrado Profesor de Literatura Española en la Universidad de "Johns Hopkins" de Baltimore. Asiste como conferenciante a diversos cursos de verano en California , Florida, y México.

Desde 1.942 a 1.945 enseña en la Universidad de Puerto Rico. Muere en Boston, el 4 de Diciembre de 1.951.

Es autor de obras en prosa: "Víspera del gozo", "El desnudo impecable y otras narraciones", de varias piezas - teatrales y de importantes obras de teoría y crítica literaria, así como de traducciones de Musset, Merimée y Proust, diversas ediciones poéticas y una versión en romance moderno del "Poema del Cid".

OBRA TEATRAL

- "La fuente del arcángel".
- "La cabeza de Medusa".
- "La estratoesfera".
- "La isla del tesoro"
- "El chantajista".
- "El parecido".
- "La bella durmiente".
- "El precio".
- "Ella y sus fuentes".
- "Caín o una gloria científica".
- "Sobre seguro".
- "Judith y el tirano".
- "El Director".

En Teatro Completo Ed. Aguilar, Madrid, 1.957

- "Los santos" editada en Cuadernos Americanos, XIII, 3 mayo-junio, 1.954.
- "A la sombra de los paraguas en flor" (sátira), inédita.
- "Elogio de la paciencia" (sátira), inédita.
- "Los cuatro grandes mayúsculos" (sátira), inédita.

BIBLIOGRAFIA CRITICA SELECCIONADA

- ALONSO, D., "Con Pedro Salinas" en "Poetas españoles contemporáneos". Románica Hispánica. Gredos, Madrid, 1.958.

- BLECUA, J.M., "Una charla con Pedro Salinas". Insula, nºs. 70, 15 Octubre 1.951.

- CANO, J.L., "El teatro de Pedro Salinas" en la poesía de la generación del 27. Ed. Guadarrama. Colec. Universitaria de Bolsillo Punto Omega, Madrid, 1.970.

- CANO, J.L., "El teatro de Pedro Salinas". Cuadernos Hispanoamericanos, nº XXXVI, Madrid, 1.958.

- CANO, J.L., "La fuente del arcángel de Pedro Salinas". Insula, nº 75, 15 Marzo 1.952.

- COWES, H.W., "Relación yo-tu y trascendencia en la obra dramática de Pedro Salinas". Universidad Buenos Aires, Buenos Aires, 1.965.

- FERNANDEZ ALMAGRO, M., "Teatro por Pedro - Salinas" en ABC, 31 Julio 1.952.

- FERNANDEZ MENDEZ, E., "Pedro Salinas, teatro" en la Torre., nº 1, Puerto Rico, 1953.

- HELMAN, E.F., "Verdad y fantasía en el teatro de -- Pedro Salinas", en B.A.L. nº 13, - 1.953.

-MARICHAL, J., "Prólogo al "Teatro completo" de Pedro Salinas. Ed. Aguilar, 1.957.

- MORELLO-FROSCH, M., "Teatro y crítica de Pedro - Salinas" en RHM, nº XXVI, nºs 1 y 2, 1.960.

- MAURIN, M., "Tema y variaciones en el teatro de Salinas". Insula, nº 104, 1 Agosto, 1.954.

- RIO, A. del., "Pedro Salinas: vida y obra bibliografía antología", Hipanic Institute in the U.S. New York, 1.942.

- RODRIGUEZ MONEGAL, E., "Pedro Salinas: Teatro" en Número, nº 20, Montevideo, Julio-Septiembre, 1.952.

- RODRIGUEZ RICHART, J., "El teatro de Pedro Salinas". Tesis de la Universidad de Madrid, 1.955.

- RODRIGUEZ RICHART, J., "Sobre el teatro de Pedro Salinas". Boletin de la -- Biblioteca de Menéndez Pelayo, - Año XXXVI, nº 4, Santander, -- 1.960.

- VAZQUEZ ZAMORA, R., "Teatro de Salinas", en Destino, nº 791, 4 Octubre, Barcelona, 1.952.

- ZARDOYA, C., "La otra realidad de Pedro Salinas". Ed. Guadarrama, Madrid, 1.961.

- ZUBIZARRETA, A. de., "Pedro Salinas, el diálogo creador". Ed. Gredos, S.A., Madrid, 1.969.

Generación del 27

BIBLIOGRAFIA CRITICA

SELECCIONADA

- CIRLOT, J-E., "Diccionario de símbolos", Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1.969.

- DESCOLA, J., "Histoire Littéraire de L'Espagne". De Sénéque á García Lorca". Les grandes études littéraires. Fayard Librairie Arthéme, Fayard, 1.966.

- GARCIA LOPEZ, J., "Historia de la Literatura española". Ed. Vicens Vives, Barcelona, 1.968, decimosegunda edicción.

- GUERRERO ZAMORA, J., "Historia del teatro contemporáneo". Juan Flors Editor, Barcelona, 1.962.

JAVORSEK, J., "El teatro y su crisis actual". Monte Avila Editores, S.A., Caracas, Venezuela.

- LAATHS, E., "Historia de la literatura Universal". Ed. Labor, S.A., Barcelona, 1967.

- NICOLL, A., "Historia del teatro mundial (desde Esquilo a Anouilh)". Ed. Aguilar, Madrid, 1.964.

- PEREZ MINIK, D., "Itinerario patético de una generación de dramaturgos españoles". Insula, nºs 224-225, Julio-Agosto, 1.965.

- RIO, A. del., "Estudios sobre literatura contemporánea española". Bibl. Románica Hispánica. Colec. Campo Abierto. Edit. Gredos, S.A., Madrid, 1.966.

- RIQUER, M. de y VALVERDE, J.M., "Historia de la literatura Universal". Ed. Planeta S.A., Barcelona, 1.970, 2ª edic.

- RUIZ RAMON, F., "Historia del teatro español. Siglo XX". Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1.971.

- SALINAS, P., "Literatura española siglo XX". Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1.970.

- TORRENTE BALLESTER, G., "Panorama de la Literatura española contemporánea", Ed. Guadarrama, S.A. Madrid, - 1.961.

- TORRENTE BALLESTER, G., "Teatro español contemporáneo". Ed. Guadarrama, Madrid, 1.957.

- VALBUENA PRAT, A., "Historia del teatro español", Edit. Noguer, S.A. Barcelona, 1956.

- VALBUENA PRAT, A., "Historia de la Literatura - Española". Edic. Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1.963.

C O N C L U S I O N

Han pasado muchos días desde que comenzara este estudio y han sucedido muchas cosas, no todas agradables.... Son muchas las dificultades con que me he tropezado en este tiempo, especialmente la casi imposibilidad de localización de algunos textos, en donde he recibido la estimable ayuda de profesores de la Universidad de Oxford- con su magnífica biblioteca- y de universidades Norteamericanas - abrumadoramente dotadas-. Pero aquí está el reflejo de un esfuerzo, de largas vigilias,de múltiples lecturas, fichas sin número, horas de reflexión y miles de golpes sobre las teclas de la máquina de escribir.

No sé exactamente qué he logrado, pues tengo la impresión, al releer y corregir estas páginas, que son muchas las cosas que hubiera deseado decir y no he dicho. O, para ser más exacto, que muchas ideas, que hubiese querido exponer con enorme amplitud, las he ido comprimiendo a medida que las analizada una y otra vez, hasta convertirlas en algo conciso y denso.

Más, como ya señalé en el prólogo, había una idea netamente fijada en mí: realizar un estudio global y coordinado de toda una dramaturgia dentro de la literatura española. Núcleo inamovible, alrededor del cual han girado sin cesar mis esfuerzos.

Por ello, he huido del comentario de las obras de cada autor, como si pretendiera señalar todo lo que cada una encierra o ha querido éste en ella presentarnos. Antes al contrario, la redacción ha girado en torno a un tema o motivo concreto, a una forma o planteamiento determinado, que estimo se da en el contexto total de este teatro, enriquecido con bibiliografía sobre ese aspecto y, sobre todo, ejemplos de los diferentes autores que así se han expresado dramáticamente.

El resultado es el que aquí ofrezco y que nos lleva a una conclusión claramente dominante: El teatro de la generación poética del 1.927 no es monocorde, sino la síntesis de un variopinto mosáico -perfectamente acordado- de elementos, temática y simbología.

Se observa ello en capítulos como el de "Popularismo", en donde las formas romanceadas serán manejadas dramáticamente por - Lorca, Alberti o Hernández; o las estampas y cuadros, con claro sabor a Lope y a su época; o las canciones que, interpoladas en las diversas obras, constituyen bellísimas pinceladas del folklore popular-regional y se unen, en ocasiones, a elementos costumbristas.

También en "La tragedia", con un empleo de la acción que irá desde la tensión dramática de "Bodas de sangre" a "Yerma", "La casa de Bernarda Alba", "El adefesio", "Noche de guerra en el Museo del Prado", "El trebol florido", "La Gallarda" o "Los hijos de la piedra". O los temas, en donde muerte, luna, destino, amor, sexo, tierra, maternidad u honra, se entrecruzarán en estos dramaturgos y a lo largo de su teatro.

Refuerza la tesis antes señalada el hecho de que, precisamente aquí -en el 27-, reaparezca una estrucutra dramática de hondo arraigo en nuestras letras, pero que llevaba varios siglos sin tomar corporeidad, "el auto". Y lo hace de la mano de hombres como Alberti, Hernández o Alonso.

No estimo ha de pensarse que al hablar de teatro con una visión globalizadora, se subraya la desaparición de lo individual, no. De Rafael Alberti, autor de un auto marcadamente superreal -y no sacramental-, a Miguel Hernández,-con su pieza barroca, sacramental y "tradicional"-, o a Dámaso Alonso - con su Auto de Pasión-, media un enorme abismo estético.

Igualmente, el mundo superreal, típico de la época a la que pertenecen estos dramaturgos, tendrá un reflejo claro que abarcará desde la coordenada del "más allá" -en espacio- hasta la del "más allá" -en tiempo-, aunque siempre con el substrato en que el autor se mueve, el mundo del sueño.

Y en este mundo fantasmagórico es en donde hay que entender "Trip to the Moon", pues las escenas que Lorca presenta rayan los límites de la subconsciencia, con escenografías en la misma tonalidad. No es, pues, extraño que el rodaje de esta película fuese interrumpido por Amero, dada la enorme dificultad de su realización y el extraño mundo de plástica superreal en que se mueve la obra. Mas el guión está ahí y posee indudable interés. Por ello, esta versión castellana que ofrezco.

Pero todo lo señalado se amalgama y entrelaza en esta dramaturgia, para conformarse en obras con un leit-motiv unificador: el símbolo. Símbolo que proliferará en cada una de las obras.

Me he permitido incluir en el trabajo -y puesto que ya he señalado anteriormente la enorme dificultad que encontré en un principio, para la localización de la bibliografía sobre este tema - una relación, seleccionada críticamente, sobre ésta. Pienso puede servir de ayuda a quien desee introducirse en

el campo subyugante que ahora me ocupa.

Precisamente en esta línea, me he tropezado con tres obras de teatro del torero del 27, Ignacio Sánchez Mejías. Me refiero, concretamente, a "Sinrazón" - estrenada el año 1.928 en el Teatro Calderón de Madrid - y a "Zaya" y "Ni uno más ni uno menos" - inéditas hasta la edición, preparada y prologada por el profesor Antonio Gallego Morell, aparecida en 1.977 en Ediciones del Centro -, que no son analizadas en el presente estudio, por entender que no es este autor teatral allegable al tema de esta investigación, cual es "El teatro de la generación poética- subrayo poética-... ", si bien es pieza capital para los poetas del grupo.

Por el contrario, siento enormemente que Luis Cernuda sea autor de una comedia desaparecida, titulada "El Relojero o la familia interrumpida",que sí hubiese entrado de lleno en la elaboración de estas páginas. Es éste, el hecho de las obras perdidas, algo con lo que he tropezado demasido harto frecuentemente en la elaboración de estos folios. Por lo que en algún caso - como en García Lorca, por ejemplo- señalo al reseñarlas un "perdida" con interrogación, ya que tengo noticias de que alguna de estas obras no lo están tal, sino que adormecen aletargadas al paso de los años en los archivos de familiares y amigos del autor.

POSTDATA.- Concluída la redacción y mecanografía de este trabajo, ha visto la luz de la imprenta una obra "perdida" de Federico García Lorca. La espléndida investigadora lorquiana Marie Laffranque realiza la introducción, transcripción y versión depurada de esta "Comedia sin título", editada en Seix Barral, Barcelona, 1.978. Refuerza ello la última idea señalada por mí en la conclusión sobre que aún una interesante parte de la producción de alguno de estos autores -especialmente de Federico- "adormecen aletargadas al paso de los años en los archivos de familiares y amigos del autor".

Constituye esta "Comedia sin título" un único acto sobre el que caben toda clase de conjeturas: Hay quien piensa que pueda tratarse del acto IV de "El público", todavía desconocido. Otros, por el contrario, opinan que es obra distinta y que, por tanto, se hallarían de momento entre el grupo de las inacabadas...

¿Cuál de estas opiniones es la válida?. Imposible asegurarlo rotundamente con las pruebas de que hoy disponemos, si bien me inclino abiertamente hacia la segunda hipótesis, tal cual expone Laffranque. La definitiva conclusión se obtendrá, cuando aparezca la versión completa de "El público", y es porque -ya lo señalaba al analizar el teatro surrealista de García Lorca-, en nuestro autor, las piezas dramáticas se han ido gestando poco a poco, hasta conformarse en su versión definitiva con el transcurso del tiempo. Por ello, este acto de una obra - allegable al plano superreal y en donde se nos presenta el recurso del teatro dentro del teatro, ya empleado por Federico en "El público" - es un eslabón más - actualísimo, por cierto- en el intento sintetizador de la dramaturgia del 27.

BIBLIOGRAFIA

CONSULTADA

- ADELL, A., "Inquisición del surrealismo español". Insula nºs. 284-485, julio-agosto, 1.959.

- ALBE RICH, J., "El erotismo femenio en el teatro de García Lorca". Papeles de Son Armadans, año X, tomo XXXIX, nºs CXV, Ocrubre, 1.965.

- ALBERTI, R., " De la novela picaresca al teatro". Primer acto, nº 178, Marzo, 1.975.

- ALBERTI, R., Prólogo a "El Adefesio". Ed. Cuadernos para el diálogo. Madrid, 1.968.

- ALEIXANDRE, V., Epílogo de "Federico García Lorca. Obras completas". Ed. Aguilar, Madrid, 1.969.

- ALEIXANDRE, V., Los encuentros "Presencia de - Miguel Hernández", Insula nº 121, Enero 1.956.

- ALONSO, A., "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos" en "Estudios lingüísticos Temas españoles", Madrid, Gredos, -- 1.951.

- ALONSO, C.N., "Aportación al estudio de las fuentes dramáticas de Miguel Hernández". Tesina presentada a la Fac. de Filosofía y - Letras de la Universidad de Madrid, 1963.

- ALONSO, D., "Federico García Lorca y la expresión de lo español". en "Poetas españoles contemporáneos". Ed. Gredos, Madrid, 1958.

- ALONSO, D., "Poetas españoles contemporáneos". Ed. Gredos, Madrid, 1.958.

- ALONSO, D. y BUSOÑO, C., "Seis calas en la expresión literaria española (prosa, poesía, teatro)". Ed. Gredos, Madrid, 1.951.

- ALONSO, D., "Una generación poética, 1.920-1.936". Ed Escelicer, Madrid, 1.956

- ALVAREZ SANCHEZ, C., "Sondeo en "Luces de Bohemia", primer esperpento de Valle Inclan". Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla - 1.976.

- D'AMICO, S., "Historia del teatro Universal" Ed. - Losado, S.A., Buenos Aires, 1.956.

- ARAGONES, J.E., "Miguel Hernández autor novel", Estafeta Literaria, nº 504, 15 nov., - 1.972.

- AUB, M., "Lo más del teatro español en menos que - nada", "Papeles de Son Armadons", Tomo XIX, nº LV, Octubre, 1.960.

- AUB, M., "Prólogo acerca del teatro español de los - años veinte de este siglo". Papeles de - Son Armadons, año XI, tomo XL, nº - CXVIII, Enero, 1.966.

- AUBRUN, C.V., "La fortune du théâtre de Garcia -- Lorca en Espagne et en France". Le - "Théâtre moderne", publié par le C.N. R.S., 1.958.

- BAADER, H., "Pedro Salinas. Studien zu seinem dichterischen und Kritischen werk" - Kölner Romanistische Arbeiten. Neue Folge. Heft 6 Köln, 1.955.

- BABIN DE VICENTE, Mª T., "Garcia Lorca. Vida y obra", Las Americas Publishing Company, New York, 1.955.

- BABIN DE VICENTE, Mª T., "Narciso y la esterilidad en la obra de Federico Garcia Lorca". Revista Hispánica Moderna. Enero-Abril de 1.945.

- BAQUERO GOYANES, M., "Valle Inclán y lo valleinclanesco", "Cuadernos Hispanoamericanos", nº 199-200, 1.966.

- BAREA, A., "Lorca, el poeta y su pueblo" Ed. Losada, S.A. Buenos Aires, 1.957.

-BARRAULT, J-L., "Qué es para mí el teatro", en - "El teatro y su crisis actual". Monte -- Avila Editores C.A., Caracas, 1.969.

- BEHAR, H., "Sobre teatro dadá y surrealista". Barral Editores. Barcelona, 1.971.

- BELAMICH, A., "Lorca" Ed. Gallimord, 1.962.

- BENITEZ CLAROS, R., "Visión de la Literatura española". Ed. Rialp, S.A. Madrid, 1.963.

- BENITEZ INGLOTT, M., "Notas" dedicadas a - Lorca., Planos de poesía, nº IX.

- BENTLEY, E., Aspect of Theatre", Ed. Knopt - New York, 1.953.

- BERENGUER CARISOMO, A., "Las máscaras de Federico Garcia Lorca" Ed. Universitaria de Buenos Aires, 1.969.

- BODINI, V., "Los poetas surrealistas españoles" -- Tusquets Editor Barcelona, 1.971.

- BOREL, J-P., "El teatro de lo imposible" Ed. Guadarrama, Madrid, 1.966.

- BLECUA, J.M., "Una charla con Pedro Salinas". Insula, nº 70. 15 Octubre, 1.951.

- BLEIBERG, G., "Sobre una comedia perdida de - Luis Cernuda". Revista de Occidente Tercera época, nº 19, Mayo, 1.977.

- BRETON, A., "El surrealismo, puntos de vista y - manifestaciones". Barral Editores, Barcelona, 1.972.

- BUERO VALLEJO, A., "Garcia Lorca ante el esperpento". (Discurso leido el dia 21 de Mayo de 1.972, en su recepción pública en la Real Academia Española). Publ. Real Academia Española, Madrid, 1.972.

- BUSETTE, C., "Obra dramática de García Lorca. - Estudio de su configuración". Las Américas Publishing Company. Producido por Anaya, Madrid, 1.971.

- CABALLERO, M., "Lorca y "La casa de Bernarda Alba". Estafeta Literaria, nº 504, 15 - de Noviembre, 1.972.

- CANO, J.L., "El teatro de Pedro Salinas" Cuadernos Hispanoamericanos, nº ---- XXXVI, 1.958.

- CANO, J.L., "García Lorca. Biografía ilustrada". Ed. Destino, Vitoria, 1.969

- CANO, J.L., "La fuente del arcángel de Pedro Salinas" Insula, nº 75, 15 Marzo, 1.952.

- CANO, J.L., "La poesía de la generación del 27" Ed. Guadarrama, Madrid, 1.970.

- CANO, J.L., "Poesía española del siglo XX. De -- Unamuno a Blas de Otero". Ed. Guadarrama, Madrid, 1.960.

- CANO, J.L., "Un estudio sobre "El público". Drama de García Lorca" Insula nº 282, Mayo, 1.970.

- CANO, J.L, "Vida y Leyenda de Mariana Pineda". Insula, nº 224-225, Julio-Agosto, -- 1.965.

- CANO BALLESTA, J., "Garcia Lorca y su -- compromiso social; el drama". Insula, nº 290, Enero 1.971.

- CANO BALLESTA, J., "La poesía de Miguel - Hernández" Ed. Gredos, Madrid, - 1.971.

- CANO BALLESTA, J., "Miguel Hernández, ?poeta inspirado?", Insula, nº 197, Abril 1.963.

- CASTRO CALVO, J.M., "Valor espiritual y moral del teatro", en "Estudios críticos de - Literatura Española" Publicado por Departamento de Literatura Española, Universidad de Barcelona, 1.969.

- CERNUDA, L., "Generación de 1.925" en "Estudios sobre poesía española contemporánea". Ed. Guadarrama, Madrid, 1.957.

- CIPLIJAUSKAITE, B., "El poeta y la poesía (Del - Romanticismo a la poesía social)". Ed. Insula, Madrid, 1.966.

- CIRLOT, J.E., "Diccionario de símbolos", Ed. - Labor, S.A., Barcelona, 1.969.

- CIRRE, J.F., "Forma y espíritu de una Lírica Española" (noticia sobre la renovación - poética en España de 1.920 a 1.935). Gráfica Panamericana, México, 1.950.

- COCCARO, N., "Miguel Hernández. Obra escogida poesía y teatro", Sur, Buenos Aires, nº 219-220, 1.953.

- CORREA, G., "El simbolismo de la luna en la poesía de Federico Garcia Lorca". Publications of the Modern Language Association of America, vol, LXXII, 1.957.

- CORREA, G., "El simbolismo religioso en la poesía de Federico Garcia Lorca". Hispania, vol. XXXIX, 1.956.

- CORREA, G., "El simbolismo del sol en la poesía - de Federico García Lorca". Nueva Revista de Filología Hispánica, vol XIV, 1.960.

- CORREA, G., "La poesía mítica de Federico - García Lorca". Ed. Gredos, S.A Madrid, 1.970.

- COSTA VIVA, O., "Pedro Salinas frente a la - realidad" Ed. Alfaguara, S.A., - Madrid-Barcelona, 1.969.

- COUFFON, C., "Granada y García Lorca" Ed. Losada, Buenos Aires, 1.967.

- COUFFON, C., "Orihuela et Miguel Hernández". Centre de Recherches de l'Institut d'Etudes Hispaniques", Paris, 1963.

- COWES, H.W., "Relación yo-tu y trascendencia - en la obra dramática de Pedro Salinas", Universidad Buenos Aires, -- Buenos Aires, 1.965.

- DEBICKI, A.P., "Estudios sobre poesía española contemporánea. La generación de - 1.924-1.925". Ed. Gredos, S,A., Madrid, 1.968.

- DESCOLA, J., "Histoire littéraire de L'Espagne (De Sénéque á García Lorca)". -- Librairie Arthéme Fayard, Paris, 1.966.

- DEVOTO, D., "Notas sobre el elemento tradicional en la obra de García Lorca" Filología, 2, Buenos Aires, 1.950.

- DIAZ-PLAJA, G., "Federico García Lorca" Austral. Espasa Calpe, S.A. nº 1221. Madrid, 1.968.

- DIAZ-PLAJA, G., "Federico García Lorca. Estudio crítico". Ed. Guillermo Kraft. Buenos Aires, 1.948.

- DIEGO, G., "El teatro musical de Federico García Lorca"., en "El Imparcial", Madrid, 16 Abril 1.933.

- DIEGO, G., "Poesía española contemporánea". Ed. Taurus, Madrid, 1.970.

- DIERS, R., "Trip to the Moon, a filmscript of Federico García Lorca", in New Directions 18. Ed. J, Laughlin, Connecticut. New York, 1.964.

DIEZ-CANEDO, E., "Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1.914 a 1.936" Ed. Joaquin Mortiz, México, 1.968.

- DIEZ CANEDO, E., "Conversaciones literarias". Ed. Joaquin Mortiz, México, 1.964.

- DIEZ-ECHARRI, E., y ROCA FRANQUESA, J.M., "Historia General de la literatura Española e Hispanoamericana". Ed. Aguilar, S.A., Madrid, 1.968.

- DIEZ DE REVENGA TORRES, P., "Notas sobre el simbolismo en el teatro de -- García Lorca: "Bodas de sangre", "Yerma" y "La casa de Bernarda Alba". Monteagudo, nº 56, 1.976.

- DOMENECH, R., "Introducción al teatro, de Rafael Alberti". "Cuadernos Hispanoamericanos", nº 259, Madrid, 1.972.

- DORESTE, V., "Lorca, redivivo". Insula, nº 191. Octubre, 1.962.

- DORESTE, V., "Sobre el teatro de Alberti". Papeles de Son Armadans, tomo XXX, nº 88, Julio, 1.963.

- DRY, C.E. de., "Salvador Ruedo y García -- Lorca". Cuadernos Hispanoamericanos, nº 255, Marzo, 1.971.

- DURAN, M., "El surrealismo en el teatro de -- Lorca y de Alberti", Hispanófila. - Literatura-Ensayos, Madrid, Sep-- tiembre, 1.957.

- DURAN GILI, M., El superrealismo en la poesía española contemporánea". Gráficos Guanajuato, México, 1.950.

- EICH, CH., "Federico García Lorca. Poeta de la intensidad". Ed. Gredos, S.A., Madrid 1.970.

- EVERETT, W. H., "Análisis e interpretación de la comedia". Ed. Castalia, - Madrid, 1.970.

- FEAL DEIBE, C., "Eros y Lorca". Ed. Hispano Americana, S.A., Barcelona, 1.973.

- FERNANDEZ ALMAGRO, M., "Teatro por Pedro Salinas" en ABC, 31 Julio - 1.952.

- FERNANDEZ GALIANO, M., "Los dioses de Federico" Cuadernos Hispanoamericanos, nº 217, Enero, 1.968.

- FERNANDEZ MENDEZ, E., "Pedro Salinas; Teatro". en la Torre, nº 1 Puerto Rico, 1.953.

- FERNANDEZ SANTOS, A., "La vuelta de Federico García Lorca". Estafeta Literaria, nº 504, 15 Noviembre de 1.972.

- FERNANDEZ-SANTOS, A., "Yerma". Notas sobre una representación del poema de García Lorca". Insula nº 302, enero, 1.972.

- FERRERES, R., "Sobre la generación poética del 27" en Límites del modernismo. Ed. Taurus, Madrid, -- 1.964.

- FLYS, J.M., "El lenguaje poético de Federico García Lòrca", Ed. Gredos, Madrid, 1.955.

- FRANCO, A., "El teatro de Unamuno". Ed. - Insula, Madrid, 1.971.

- FRAZIER, B., "La mujer en el teatro de Federico García Lorca" Ed. Playor, S.A., Madrid, 1.973.

- FRYE, N., "Anatomia della crítica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei - generi letterari". Giulio Einaudi - Editore, Torino, 1.969.

- GALLEGO MORELL, A., "Ignacio Sánchez Mejías, autor teatral". Ediciones del Centro, Madrid, 1.977.

- GALLEGO MORELL, A., Prólogo al "Teatro selecto de Federico García Lorca". Ed Escelicer, Madrid, 1.969.

- GAOS, V., "Antología: Crítica de Dámaso Alonso. Edit. Escelicer, Madrid, 1.956.

- GARCIA-LUENGO, E., "Revisión del teatro de Federico García Lorca". "Política y Literatura", Cuaderno, nº 3, 1.951.

- GARCIA LOPEZ, J., "Historia de la Literatura española". Ed. Vicens Vives, Barcelona 1.968.

- GARCIA PAVON, F., "Teatro social en España". Taurus Ediciones S.A., Madrid, 1.962.

- GARCIA PAVON, F., "Textos y escenarios". Plaza & Janés,S.A. Editores, Barcelona, 1.971.

- GINESTIER, P., "Le théatre contemporain dans le monde". Presses Universitaires de France. Paris, 1.961.

- GIRAUDOUX, J., "Littérature". Ed. Gallimard, - 1.967.

- GONZALEZ CARBACHO, J., "Vida, obra y muerte de Federico García Lorca". Ed. - Ercilla, Santiago de Chile, 1.938.

- GONZALEZ LOPEZ, E., "El arte dramático de - Valle-Inclán". Las Américas Publishing Company, New York, 1.967.

- GONZALEZ MARTIN, J.P., "Rafael Alberti, en - Anticoli". Insula, nº 282, Mayo 1.970.

- GONZALEZ MENA, J., "El teatro de Federico García Lorca"., en Todo, México, 12 de Marzo, 1.936.

- GONZALEZ MUELA, J., "El lenguaje poético de la generación Guillén-Lorca" Ed. Insula, Madrid, 1.955.

- GONZALEZ MUELA Y POZAS, J.M., "La generación poética de 1.927. Estudio, antología y documentación. Ed. Alcalá, -- Madrid, 1.966.

- GONZALEZ DEL VALLE, L., "La tragedia en - el teatro de Unamuno, Valle-Inclán y García Lorca". Ed. Eliseo Torres & Sons, New York, 1.975.

- GREENFIELD, S.M., "Poetry and stagecraft in "La Casa de Bernarda Alba". Hispania, 4 Diciembre, 1.955.

- GUARDIA, A. de la, "La primera obra dramática de Federico García Lorca". Suplemento - Literario de "La Nación", Buenos Aires, 17 Noviembre de 1.940.

- GUARDIA, A. de la, "García Lorca, persona y -- creación". Ed. Sur, Buenos Aires, 1.941.

- GUERRERO ZAMORA, J., "El teatro de Federico García Lorca". Ediciones Raiz, Madrid, 1.948

- GUERRERO ZAMORA, J., "Historia del teatro contemporáneo". Ed. Juan Flors, Barcelona, 1.962.

- GUERRERO ZAMORA, J., "Noticia sobre Miguel Hernández". Cuadernos de Política y Literatura, Madrid, 1.951.

- GUILLEN, J., "Federico en persona". Prólogo a "Obras completas de Federico García Lorca" Ed. Aguilar, Madrid, 1.969.

- GULLON, R., "Alegrías y sombras de Rafael Alberti". Insula, nº 198, Mayo 1.963.

- GULLON, R., "La generación poética de 1.925", en "La invención del 98 y otros ensayos", Ed. Gredos, Madrid, 1.969.

- GULLON, R., "Motivos en la poesía de Lorca" Insula, nº 103, Julio, 1.954.

- GULLON, R., "Salinas el intelectual". Insula, nº 74, 15 Febrero. 1.952.

- HELMAN, E.F., "Verdad y fantasía en el teatro de Pedro Salinas", en B.A.L. nº 13, 1.953.

- HIGGINBOTHAM, V., "El viaje de García Lorca a la luna". Insula, nº 254, Enero - 1.968.

- HOYO, A. del., "Prólogo a la obra escogida de Miguel Hernández". Ed. Aguilar - Madrid, 1.952.

- HUBER, E., "García Lorca, weltbild und metaphorische darstellung", Ed. Wilhelm Fink Verlag, München-Allach, 1967.

ILIE, P.,"Documents of the Spanish Vanguard".-- Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1.969.

- ILIE, P., "The Surrealist Mode in Spanish Literature". The University of Michigan Press, 1.968.

- ILLAN MOMPEAN, F., "Hacia un estudio del teatro lorquiano". Tesis de Licenciatura. Universidad de Murcia. Enero, 1.958.

- JAREÑO, E., "El caballero de Olmedo", García Lorca y Albert. Camus". Papeles de Son Armadans, año XV, tomo LVIII, nº CLXXIV, Septiembre -- 1.970.

- JAVORSEK, J., "La poesía, lenguaje del teatro" en "El teatro y su crisis actual". Monte Avila Editores C.A., Caracas 1.969.

- JESI, F., "Literatura y mito". Barral Editores Barcelona, 1.972.

- KOWZAN, T., "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo", en "El teatro y su crisis actual". Monte Avila Editores, C.A., Caracas, 1.969.

- LAATHS, E., "Historia de la Literatura Universal". Ed. Labor, S.A. Barcelona 1.967.

- LAFFRANQUE, M., "Federico García Lorca: expérience et conception de la condition du dramaturge "in". "Le Théâtre moderne, hommes et tendances" Ed. C.N.R.S., Paris, 1.958.

- LAFFRANQUE, M., "Federico García Lorca: Le théâtre et la vie" Ed. C.N.R.S., - Paris, 1.959.

- LAFFRANQUE, M., "Federico García Lorca: une piéce inachevée". Bulletin Hispanique, tomo 78, nºs. 3-4, Bourdeaux, Juillet-Décembre, 1.976.

- LAFFRANQUE, M., "Les idées esthetiques de Federico García Lorca". Centre de -- Recherches Hispaniques, Paris, 1967.

- LANDINEZ, L., "Una historia más de García Lorca". Insula, nº 134, Enero, 1.958.

- LAZARO CARRETER, F., "Juan Ramón, Antonio Machado y García Lorca. Aproximaciones" en "Homenaje a Juan Ramón Jiménez". Insula, nºs. 128-129 Julio-Agosto 1.957.

- LIMA, R., "García Lorca's Theater" Las Américas Publishing Company, New York, 1.965.

- LOPE DE VEGA, F., "Peribañez y el Comendador de Ocaña" Ed. Aguilar, Madrid, 1.957.

- LOPEZ HERRERA, A., "Benavente y su mundo" Anales de la Universidad de Murcia. v. XXXIII, nºs 1-2-3-4, Curso 1.974-75.

- LOPEZ HERRERA, A., "De Lorca a Salinas a través de "El tiempo"". Estudios Literarios dedicados al Prof. Mariano Baquero Goyanes. Imprenta Nogués. Murcia 1.974.

- LOPEZ HERRERA, A., "La sátira denominador común del teatro benaventino". Anales de la Universidad de Murcia, v.XXIX nºs 1-2, curso 1.970-71.

- MACHADO BONET, O., "Federico García Lorca. Su producción dramática". Rosgal Montevideo, 1.951.

- MADARIAGA, S. de., "De Galdos a Lorca". -- Sudamericana, Buenos Aires, 1.960.

- MARIAS, J., "El método histórico de las generaciones" Selecta de Revista de Occidente, Madrid, 1.967.

- MARICHAL, J., "Pedro Salinas: la voz a la confidencia debida". Revista de Occidente, año III, 2º ep. nº 26, Mayo, 1.965.

- MARICHAL, J., "Prólogo al "Teatro completo" de Pedro Salinas. Ed. Aguilar, 1.957.

- MARINER, S., "Sentido de la tragedia en Roma" en "Estudios sobre el teatro de la antigüedad clásica" Revista de la Universidad de Madrid. vol. XIII, nº 51, -- 1.964.

- MARTINEZ LOPEZ, E., Estudio, selección y notas de "Granada, paraiso cerrado y - otras páginas granadinas" de Federico García Lorca, Graficas Breogán, Madrid, 1.971.

- MARTINEZ NADAL, R., "El público. Amor, teatro y caballos en la obra de Federico - García Lorca" The Dolphin Book. Co. Ltd. Oxford, 1.970.

- MARTINEZ NADAL, R., "Prólogo, versión depurada y transcripción" en Federico García Lorca: El público. The Dolphin Book Co. Ltd. Oxford, 1.976.

- MARTINEZ DEL PORTAL, M., "Estudio preliminar a la edición de Teatro de Azorín". Ed. Bruguera, S.A., Barcelona, 1.969.

- MARRAST, R., "Aspects du théâtre de Rafael Alberti" Société d'Editions d'Enseignement Supérieur, Paris, 1.967.

- MARRAST, R., "Essai de bibliographie de Rafael Alberti", Bulletin Hispanique, tomo 57, 1.955.

- MARRAST, R., "L'esthétique théâtrale de Rafael Alberti" en "La mise en scéne des oeuvres du passé", Paris, 1.957.

- MARRAST, R., "Tradiciones populares en "El Adefesio". Insula, nº 198, Mayo 1.967.

- MAURIN, M., "Tema y variaciones en el teatro de Salinas". Insula, nº 104, Agosto 1.954.

- MENENDEZ PIDAL, R., "Del honor en el teatro español" en "De Cervantes y Lope de Vega". Colec. Austral, nº 120. Espasa Calpe, S.A., Madrid, 1.964.

- MIRALLES, E., "Concentración dramática en el teatro de Lorca" Archivum. Rev. de la Facultad de Filosofía y Letras t. XXI, Oviedo, 1.971.

- MONLEON, J., "Un autor ante su pueblo", Prólogo a "Bodas de Sangre" Ayma S.A. Editora, Barcelona, 1.971

- MONTORO SANCHIS, A., "?Cómo es Azorín? Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 1.953.

- MORA GUARNIDO, J., "Federico García Lorca y su mundo, Testimonio para una biografía". Ed. Losada, S.A. Buenos Aires, 1.958.

- MORELLO-FROSCH, M., "Teatro y crítica de Pedro Salinas" en RHM, nº XXVI, nºs. 1 y 2, 1.960.

- MORLA LYNCH, C., "En España con Federico García Lorca". Ed. Aguilar, Madrid, 1.958.

- MORRIS, C.B., "A Generation of Spanish Poets (1.920-1.936)" Cambridge University Press, 1.969.

- NEWBERRY, W., "Aesthetic distance in García Lorca's El Público; Pirandello and Ortega". Hispanic Review, vol --- XXXVII, 1.969.

- NICOLL, A., "Historia del teatro mundial (desde Esqvilo a Anouilh)". Ed. Aguilar, - Madrid, 1.964.

- NOURISSIER, F., "Les grands dramaturges, -- Lorca". Ed. L'Arche, Paris, 1.955.

- OLIVIO JIMENEZ, J., "Sobre la generación poética de 1.927". Insula, nº 254, Enero 1.968.

- OLMOS GARCIA, F., "García Lorca y el -- teatro clásico". Estafeta Literaria, nº 504, 15 Nov. 1.972.

- OLMOS GARCIA, F., "Las ideas dramáticas - de García Lorca" Cultura Universitaria. Caracas, 1.960.

- ONIS, F. de., "España en América (Estudios - ensayos y discursos sobre temas españoles e hispanoamericanos). Ed. de la Universidad de Puerto Rico, Madrid, 1.955.

- PACO DE MOYA, M. de., "Sentido social del teatro de Miguel Hernández". Instituto de Estudios Alicantinos, nº 9.

- PEREZ MARCHAND, M.L., "Apuntes sobre el concepto de la tragedia en la obra dramática de García Lorca", Asomante IV, nº 1 San Juan de Puerto Rico, 1.948.

- PEREZ MINIK, D., "Debates sobre el teatro español". Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1.953.

- PEREZ MINIK, D., "Ida y vuelta de Federico García Lorca" Prólogo a "La casa de Bernarda Alba" Aymá,S.A., Editora, Barcelona, 1.965.

- PEREZ MINIK, D., "Itinerario patético de una generación de dramaturgos españoles" Insula, nº 224-225. Julio-Agosto, 1.965.

- PEREZ MINIK, D., "Teatro europeo contemporáneo" Ed. Guadarrama, Madrid, - 1.961.

- PEREZ MONTANER, J., "Notas sobre la evolución del teatro de Miguel Hernández". Revista de Occidente, Homenaje a -- Miguel Hernández, nº 139, Octubre, 1.974.

- PRAM POLINI, S., "Los líricos andaluces: García Lorca y Rafael Alberti" en Historia Universal de la Literatura, tomo - IX. Unión Tipográfica Editorial Hispano Americana; Buenos Aires, 1956.

- PRONKO, L.C., "El teatro político", en el teatro y su crisis actual". Monte Avila Editores C.A. Caracas, 1.969.

- PUCCINI, D., "Miguel Hernández. Vita e poesía" Civiltá letteraria del novecento. Sezione Ibérica e Ibero-Americana. Mursia Milano, 1.966.

- QUINTO, J.M. de., "La poesía, ese lío del teatro". Primer Acto, nº 4, Octubre - 1.957.

- RAMIREZ DE ARELLANO, "García Lorca y su positiva influencia sobre nuestro teatro" en Ateneo, Madrid, 30 Agosto de 1952.

- RAMOS, V., "Literatura alicantina". Ed. Alfagua ra, Madrid-Barcelona, 1.966.

- RAMOS-GIL, C., "Claves líricas de García Lorca Ed. Aguilar, Madrid, 1.967.

- RECUERDA, M., "El amor y la muerte en el teatro de Federico García Lorca", charla dada el día 22 de Diciembre de 1.971, en la C.A.S.E. de Murcia.

- RIO, A. del, "Estudios sobre literatura contemporánea española". Ed. Gredos, S.A. Madrid, 1.966.

- RIO, A. del, "Historia de la literatura española" -- Holt Rinehart and Winston, New York, 1.963.

- RIO, A. del, "Pedro Salinas: vida y obra, bibliografía, antología", Hispanic Institute in de - U.S., New York, 1.942.

- RIOS RUIZ, M., "Un Auto Sacramental, que se llamó Miguel", La Estafeta literaria, nº 366, 25 Marzo, 1.967.

- RIQUER, M. de y VALVERDE, J.M., "Historia de la Literatura Universal". Ed. Planeta, S.A. Barcelona, 1.970.

- RODRIGO, A., "La obra de Federico García Lorca "Mariana Pineda", convertido en ópera". Estafeta Literaria, nº 451, 1 Sep. 1.970.

- RODRIGUEZ MONEGAL, E., "Pedro Salinas: Teatro" en Número, nº 20 Montevideo- Julio Septiembre 1.952.

- RODRIGUEZ RICHART, J., "El teatro de Pedro - Salinas". Tesis de la Universidad de Madrid, 1.955.

- RODRIGUEZ RICHART, J., "Sobre el teatro de - Pedro Salinas" Boletin de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Año XXXV, nº 4 1.960.

- RODRIGUEZ ADRADOS, F., "Fiesta, Comedia y Tragedia. Sobre los orígenes del Teatro". Ed. Planeta, Barcelona, 1.972.

- RODRIGUEZ SPITERI, A., "Un recuerdo a Federico" Insula, nº 155, Octubre 1.959.

- RODRIGUEZ DE VELASCO SANCHEZ-PACHECO C., "Teatro de Federico García Lorca" Tesis de Licenciatura. Universidad de Murcia, Junio de 1.956.

- RUIZ DE ELVIRA, A., "La tragedia como mitografía" en "Estudios sobre el teatro de la antigüedad clásica". Revista de la Universidad de Madrid, vol XIII, nº 51, 1.964.

- RUIZ RAMON, F., "Historia del teatro español. siglo XX". Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1.971.

- SALINAS, P., "García Lorca y la cultura de la muerte" en Ensayos de Literatura española. Ed. Aguilar, Madrid, 1.966.

- SALINAS, P. "Lorca and the Poetry of Death". The Hopkins Reviw, 5, number 1, 1.952.

- SALINAS, P., "Literatura española siglo XX" - Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1.970.

- SALVAT, R., "De "el adefesio" a "noche de guerra en el museo del prado". Primer - Acto, nº 178, Marzo 1.975.

- SALVAT, R., "Mis contactos con el teatro de Rafael Alberti" Ed. Cuadernos para el -- diálogo, S.A. Madrid, 1.975.

- SANCHEZ, R.G., "García Lorca. Estudio sobre - su teatro". Ed. Jura, Madrid, 1.950.

- SANCHEZ, R.G., "García Lorca y la literatura del siglo XX: Apuntes sobre "Doña Rosita la soltera". Insula, nº 290, Enero 1.971.

- SANCHEZ, R.G., "La última manera dramática de García Lorca". Papeles de Son - Admadôns, año XVI, tomo LX, nº - CLXXVIII, Enero, 1.971.

- SCHONBERG, J.L., "Federico García Lorca.- L'homme - L'oeuvre". Ed. Phon, - Paris, 1.956.

- SECO REYMUNDO, M., "Arniches y el habla de Madrid". Ed. Alfaguara, S.A. Madrid Barcelona, 1.970.

- SERIS, H., "La generación española de 1.936", New York, Siracuse University, 1.946.

- SPITZER, L., "El conceptismo interior de Pedro Salinas". Revista Hispánica Moderna, vol VII, 1.941.

- SURCHI, S., "Sulla matura popolare del teatro di García Lorca", en Sipario, nº 81, -- Enero 1.953 Milano.

- SYNGE, J.M., "Jinetes hacia el mar". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.959.

- TORRES, G. de, "El fiel de la balanza" Ed. -- Taurus, S.A. Madrid, 1.961.

- TORRE, G. de, Introducción a "Obras Completas de Federico García Lorca" Ed. Losada, Buenos Aires, 1.961.

- TORRE, G. de, "Las metamorfosis de Proteo" Ed. Losada, Buenos Aires, 1.956.

- TORRE, G. de, "Literaturas europeas de vanguardia" Caro Raggio, Madrid, 1.925.

- TORRE, G. de, "Tríptico del sacrificio". Ed. Losada, Buenos Aires, 1.960.

- TORRENTE BALLESTER, G., "Panorama de la Literatura española contemporánea". Ed. Guadarrama, S.A. Madrid, 1.961.

- TORRENTE BALLESTER, G., "Teatro español contemporáneo" Ed. Guadarrama, Madrid, 1.968.

- TRIAS MONJE, J., "La mujer en el teatro de -- García Lorca" en Asomante, nº 1 -- San Juan de Puerto Rico, 1.945.

- UMBRAL, F., "Análisis y síntesis de Lorca". Revista de Occidente, nº 95, Febrero -- 1.971.

- UMBRAL, F., "Lorca, poeta maldito". Ed. Bruguera, S.A. Barcelona, 1.977.

- VALBUENA PRAT, A., "Historia de la Literatura Española" Edc. Gustavo Gili, S.A., - Barcelona, 1.963.

- VALBUENA PRAT, A., "Historia del teatro español". Ed. Noguer, S.A. Barcelona, - 1.956.

- VALBUENA PRAT, A., "Prólogo de Autos - Sacramentales". Ed. de la "Lectura", Col. Clásicos Castellanos, Madrid 1.926.

- VALE, M. "O Espirito da terra" no teatro dramático Lorca" Vértice, vol IV, nº 38 -- Coimbra, Julio, 1.947.

- VALENTE, J.A., "Miguel Hernández: Poesia y realidad" Insula nºs 224-225.

- VAZQUEZ ZAMORA, R., "Teatro de Salinas". Destino, nº 791. 4 Octubre 1.952.

- VICENT, M., "García Lorca" Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A. Madrid, - 1.969.

- VIDECA, G., "El ultraismo" Ed. Gredos, Madrid 1.963.

- VILA SELMA, J., "Pedro Salinas". Ediciones y Publicaciones Españolas, S.A. Ma-- drid, 1.972.

- VILANOVA, A., "Cervantes y la "Lozana Andaluza". Insula, nº 77, 15 Mayo 1.952.

- VILANOVA, A., "Miguel Hernández" Insula nº - 58, 15 Octubre, 1.950.

- VILLAR REY, M., "El mundo infantil de Federico García Lorca". Tesis de Licenciatura Universidad de Murcia, Febrero 1.966.

- VIVANCO, L.F., "La generación poética del 27" en "Historia general de las literaturas hispánicas". Edit. Vergara, Barcelona, 1.967.

- WELLS, C.M., "The natural norm in the plays F. García Lorca" Hispanic Review, vol 38, July, 1.970, number 3.

- ZAMORA VICENTE, A., "La realidad esperpéntica (aproximaciones a "Luces de Bohemía")". Ed. Gredos, S,A., - Madrid, 1.969.

- ZARDOYA, C., "La otra realidad de Pedro Salinas". Ed. Guadarrama, Madrid, -- 1.961.

- ZARDOYA, C., "Miguel Hernández. Vida y obra" Hispanic Institute. New York, 1.955.

- ZARDOYA, C., "Poesía española contemporánea" Ed. Guadarrama, Madrid, 1.961.

- ZARDOYA, C., "Poesía española del 98 y del 27 Ed. Gredos, S.A., Madrid, 1.968.

- ZDNENEK, W.J., "La mujer y la frustración en las comedias de García Lorca" Rev. Hispania, vol XXXVIII, March, 1.955 Grayslake, Illinois.

- ZUBIZARRETA, A. de, "Pedro Salinas: el diálogo creador". Ed. Gredos, - S.A., Madrid, 1.969.

- ZULETA, E. de, "Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)". Ed. Gredos, S.A. Madrid 1.971.