

APROXIMACIONES HISTORICAS AL TEATRO DE GARCIA LORCA

FRANCISCO ALAMO FELICES

Licenciado en Filología Hispánica

No tuviste tu muerte, la que a ti te tocaba.
Malamente, a sabiendas, equívoco el camino
¿ A dónde vas ? Gritando, por más que aligeraba,
no paré tu destino.

RAFAEL ALBERTI

Si ya, de por sí, es difícil intentar una aproximación histórica, no falaz, y rigurosa #cuando no preñada de prejuicios críticos, estéticos y culturales, aprendidos, asimilados y enseñados # en la interpretación de un texto literario, esta incursión se nos vuelve, por partida doble, conflictiva en el caso de autores como **FEDERICO GARCIA LORCA**.

¿ A qué causas obedece, pues, esta problemática ?

Básicamente, como señalábamos, son dos los ejes que delimitan y, en nuestro caso, condicionan el objeto de estudio. En primer lugar, la carga

ideológica acumulada tanto en el objeto mismo **LITERATURA** como en su propia producción o textualización (ya nos refiramos a la narrativa, a la dramaturgia o a la poesía, incidiendo más, radicalmente, las contradicciones en esta última, debido a la tremenda especificidad que la práctica poética o, mejor dicho, el hecho mismo de “ser poetas”, va a tener en el Lorca de la llamada “**Generación del 27**”) y en segundo lugar, y ahora nos topamos con un obstáculo tanto o más peliagudo que el anterior, el propio autor, el propio poeta/dramaturgo nos lo encontramos, se nos ofrece, convertido en **MITO**, fundido en su obra, indesplazable de ella por lo demás, y que no se nos explica si no es dentro de la mitología personal de su creador.

Ha llegado el momento de fijar nuestras posiciones. Antes que nada dejar aclarado que no es nuestro propósito, ni la finalidad de nuestro trabajo, cuestionarnos la problemática de y sobre la literatura, no sólo porque el acercamiento a Lorca, que es lo que pretendemos, sería inviable y quedaría desplazado, sino, y en definitiva, porque los esfuerzos realizados en tan conflictivo campo han sido lo suficientemente esclarecedores y han delimitado los campos con la precisión necesaria¹.

Nosotros, simplemente, nos vemos obligados a esta referencia necesaria, por otra parte, para la comprensión de los argumentos que podamos utilizar.

Precisado, por tanto, ese primer eje, debemos ahora adentrarnos en el proceso de desenmascaramiento de la figura de García Lorca (mitologización que ya experimentó en vida, pero que se conformó, como es sabido, en la **Historia de la Literatura Española**, con su deleznable asesinato cometido en Víznar el 19 de Agosto de 1.936 (y que dá lugar a que hoy y aquí estemos conmemorándolo y no a Luis Cernuda, por poner un ejemplo de rehabilitación urgente y necesaria) para poder situarlo en su momento histórico preciso, mejor acceder a su actividad literaria y, por ende, no errar ni balbucear cuando nos enfrentemos con la lectura de sus obras.

1.- Vid., por ej., ALTHUSSER et alii, *Para una crítica del fetichismo literario*, Madrid, Akal editor, 1.975; Madrid, Siglo XXI, 1974; RODRIGUEZ GOMEZ, Juan C., *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal, 1.975, *La norma literaria*, Granada, Excma. Diputación Provincial, 1.984. “DE la crítica literaria y su noción teórica”, *Olvidos de Granada*, nº 1 y 2 (octubre/diciembre de 1.984); FORTES, J.A., “Para una Historia de la Función de Escritor en la Sociedad Burguesa”, *Intelectuales de la República, Míticos Maestros para la Postguerra*, Granada, Excma. Diputación Provincial, 1.984, pp. 113- 127.

Puesto que debemos centrarnos en su labor teatral, en general, hay que realizar un enorme salto (y ya sabemos lo arriegado y peligroso que esto supone en literatura) sobre su actividad poética “sensu strictu”, pero no sin antes señalar que precisamente de la poesía arrancan las primeras contradicciones y lucubraciones en torno a su persona y obra. Lorca entra dentro de la nómina de la controvertida, trillada y discutida “Generación del 27” (atributos no sólo aplicados al ya caduco término fenomenológico de “Generación” - que consagró el propio Pedro Salinas ya descabezado² sino a la praxis poetizante de ese numeroso y ejemplar, por tantos motivos, elenco de autores) la cual responde, nada más y nada menos, que a la crisis definitiva tanto de quehacer poético como de la íntima figura del poeta³ (crisis iniciada en el “*Simbolismo francés*” del XIX y representada, en todo su alcance, en la vida y obra de Baudelaire, Rimbaud, Verlaine y Lautreamont, en tanto que lo más significativo, y producida por la irrupción plena del capitalismo y del positivismo en la estructura social y literaria y que en línea recta, nos conduciría hasta hoy mismo) todo segregándose de la nueva concepción del arte que ellos imponen - fieles a la filosofía de Ortega y a la labor editorial de la *Revista de Occidente* - , una actitud furibunda del poetizar, pues se creerán, antes que nada, **POETAS**, y así “llenarán de poesía “ todos sus actos, poetizarán toda su vida y, aún más, la vida misma se transformará en POESÍA.

Es de toda esta coyuntura de donde nos proviene ese Lorca como el más genuino poeta natural, lanzándose ese cliché de su hermanamiento, de su ligazón, hasta el final de los tiempos, con la naturaleza que llegará, incluso, hasta definir el concierto de sus dramas, montaje iniciado desde la publicación de su *Romancero Gitano* (1.928) cuando Lorca es metamorfoseado, más que en un poeta natural, en un gitano mismo, olvidando la crítica (y, en especial, la decimonónica de los manuales) la gran irritación que produjo en Federico esa identificación que no comprendía a causa del arte y del esfuerzo que plasmó en la obra.

Primera máscara a arrojar en este proceso de un Lorca histórico que nos conduce, de forma directa, a la extraordinaria y terrible “ a posteriori “ experiencia política y social que supuso la II República, ya que partiendo

2.- SORIA OLMEDO, Andrés, “¿Generación del 27? (Persecución de un tópico)”, *Lecturas del 27*, Universidad de Granada, Departamento de Literatura Española, 1.980, pp. 83-97

3.- Cfr., en todo su desarrollo, RODRIGUEZ GOMEZ, J.C., “Poesía de la miseria, miseria de la poesía (notas sobre el 27 y las vanguardias)”, *Lecturas del 27*, op. cit., pp. 337-375

de las connotaciones ideológicas de ese momento de efervescencia cultural y revolucionaria es como podremos penetrar sin velos distorsionadores en su práctica teatral (y a las contradicciones internas que conllevó) incompreensible sin atender a las coordenadas que trazaron de cuajo la última parte de su vida y de su dramaturgia en un “período de honda crisis estructural en el que la opción de escritores, periodistas, etc., presentaba una doble importancia, tanto para la formación de alianzas de clase que ofrecieran una alternativa de poder, como en la obra de demolición de unas escalas de valores derivadas de la hegemonía, ya en crisis, de la viejas clases dominantes”⁴.

Desde 1.898 se había transformado, hasta el más profundo intersticio, la actuación pública del escritor; de una presencia alejada, privilegiada y paternalista se pasa con la acepción y aceptación del término **INTELECTUAL**⁵ y la radicalización de nuestra historia política, a una actitud activa, de influencia y de peso, en las decisiones de los problemas nacionales de cualquier índole.

El giro copernicano se establece y comienza esta llamada relación, por lo demás plena de enormes complejidades y de abruptas calificaciones y conclusiones, entre los intelectuales y el pueblo. Aventura fantástica y abortada a la vez, sólo explicable desde el despliegue que realiza la clase obrera a finales de la I guerra mundial, de la explotación y represión que sufre en las zonas industriales con la consiguiente toma de conciencia tras los sucesos de la Rusia revolucionaria, del cáncer galopante que ocasionó las siempre depuestas e irrealizadas reformas agrarias que larvó el auge de las teorías ácratas y anarcosindicalistas en el agro español y que mantuvieron en jaque a series sucesivas de gobiernos, de la aparición de una nueva y pujante clase media, de ideología pequeño-burguesa, que se politizará a marchas forzadas, (de donde saldrá Lorca, hijo de un agricultor acomodado y de una madre maestra) vivero de esos nuevos intelectuales cuya extracción de clase, ese, insistimos, por su importancia capital, inconsciente ideológico, hará fracasar en los momentos claves esas alianzas utópicas con los trabajadores, compendio estructural, en fin, que se desarrollará en la exasperación que supuso la Dictadura de Primo de Rivera y su más caro precio: la caída de la Monarquía, para abrir las compuertas de la esperanza

4.- TUÑÓN DE LARA (prólogo), FUENTES, Victor, *La marcha del pueblo en las letras españolas, 1.917-1.936*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1.980, p.14

5.- Vid., magnífico estudio y desarrollo, INMAN FOX, E., *La Crisis intelectual del 98*, Madrid, Edicusa, 1976

republicana que culminó en su resquebrajamiento con el Frente Popular, respuesta a la vorágine fascista europea, y el aldabonzo final de la guerra civil, que clausura una de las páginas de mayor interés, por lo que supuso y por lo que trascendió, de nuestra historia contemporánea, y el oscurantismo posterior, pero ésa es otra historia.

Esta es pues, telegráficamente, en sus componentes mínimos, el caldo de cultivo en el que se nutrirá Lorca y el que engendrará y parirá su producción literaria al completo (y la de todos sus coetáneos, sin excepción), una etapa entre 1917 y 1936 por resumirla con palabras de Víctor Fuentes en que la “coyuntura intelectual española va a estar marcada por el fenómeno que analiza Gramsci, el de “la asimilación y conquista ideológica de los intelectuales por parte de la clase social que avanza”. Este proceso si bien hay que considerarlo en el contexto europeo de la Revolución Soviética y la lucha antifascista, es único por su especificidad nacional: en ningún otro país europeo, a excepción de la Rusia revolucionaria, se forja el nexo entre cultura y pueblo que quedó soldado, a sangre y fuego, en la guerra civil”⁶.

Como es obvio, comenzaremos a ver las cosas más claras si empezamos asentando, de una vez por todas, que el cambio que se produce en Lorca entre lo que pudo suponer su praxis poética, dentro del orteguismo y del “espíritu de las vanguardias”, a su paso a ese sintomático tratamiento -demedolador- de la escena y del público que surgió de *La Barraca*, no es si no esa conmoción sísmica -en todos y cada uno de sus niveles- que acarrió la II República y que afectó, de modo tan especial, a esta clase intelectual que buscaba tanto dar salida a sus presupuestos ideológicos y hacerlos partícipes del Estado (intentar, por fin, la revolución burguesa a escala política) como buscar cualquier tipo de alianzas que les impulsara en esta tarea, en su caso, con lo que ellos creyeron que era la auténtica esencia, raíz, y origen, como queramos, de la cultura y verdad de cualquier pueblo: la clase obrera.

El fracaso posterior demostró, como en tantas y tantas circunstancias paralelas, que la intención nunca dejó de ser buena pero que los instrumentos y métodos utilizados fueron más impulsivos, ocasionales, de necesidad, que dialécticos.

Para poner un ejemplo diáfano de como se movía lo literario desde finales de los años veinte (y mostrar que no siempre la literatura tiene sus

6.- FUENTES, V., op. cit., p.48

batallas en las academias) podemos citar los terribles ataques que contra estos poetas del 27 (que son los únicos que aparecen en los manuales) les dirigen los autores radicales (que, por cierto, también hicieron literatura), y no nos referimos a un pulso absurdo de que éstos y aquéllos fueron mejores o peores prosistas o poetas, sino, simplemente, a existencia y actuación histórica, que se agrupan en torno a la revista *Postguerra* (Arderfús, Balbontín, Díaz Fernández, Maroto, Rejano) y, con posterioridad, en 1930, junto a *Nueva España* (Arconada), apostillando los primeros que “bajo el pretexto de militar en escuelas literarias de vanguardia o modernistas, numerosos jóvenes estetas defienden los ideales políticos de la reacción. El diletantismo literario es una modalidad de reaccionarismo político”⁷.

Todos estos condicionantes son los que causan agrupando y retomando lo anterior, el teatro lorquiano de la República (*La Barraca*), resultado de la ruptura que se produce en Federico con el folklorismo populista, siendo aquella, a su vez, el producto, como señala J.C. Mainier⁸, del desequilibrio que entre “conciencia personal/conciencia colectiva” sacude a la pequeña burguesía intelectual.

Desde 1932 el proceso de colaboración entre intelectuales y obreros (presente ya la amenaza fascista) se reafirma cada vez más, creándose la A.E.A.R (Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios) en donde figuran junto a los habituales, caso Arderfús y Arconada, las nuevas incorporaciones de un Alberti o Emilio Prados, que dará lugar a esa fundamental revista, indispensable para el conocimiento de todas estas alternativas, llamada *Octubre* cuyo primer número saldrá el 1 de mayo de 1933

Las posturas más reticentes en este colaboracionismo “cultura-pueblo”, al que nos estamos refiriendo, quedan para siempre arrinconadas tras los sucesos de Asturias en 1934. Este prólogo de la guerra civil marca todos los pensamientos y afianza a cada uno en su trinchera.

En Lorca los acontecimientos anteriores fueron fulminantes y deja a las claras, en la entrevista que le realiza *La Voz* de Madrid, el 15 de diciembre de 1934, su decidido arrojo y el estado de ánimo de la cultura comprometida:

7.- Ibid., p.53

8.- MAINIER, Jose Carlos, “ Cultura 1.923-39”, *Historia de España 9. La crisis del Estado: Dictadura, República, Guerra (1923-39)*, Barcelona, Labor, 1.982, p.605

Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega. Nosotros -me refiero a los hombres de significación intelectual y educados en el ambiente medio de las clases que podemos llamar acomodadas- estamos llamados al sacrificio... A mí me ponen en una balanza el resultado de esta lucha: aquí tu dolor y tu sacrificio y aquí la justicia para todos, aun con la angustia del tránsito hacia un futuro que se presiente, pero que se desconoce, y descargo el puño con toda mi fuerza en este último platillo⁹.

Desde esta plataforma se lanza toda la literatura social y popular que se produce en esas tremendas fechas. Las revistas obreristas con el propósito de acercar directamente -en mano- la cultura y la historia de nuestra literatura a los propios centros de trabajo es fundamental, como ocurre con la labor de *Leviatán*, *Nueva cultura*, *Línea*, y *Tiempo presente* (1935), en la que aparece incluido Lorca; es ese "frente popular cultural" del "Juan de Mairena" de Antonio Machado, la poesía de Miguel Hernández, la narrativa de Arconada, Carranque de Ríos, la prosa documental del Sender comunista, los experimentos escénicos de los teatros y cooperativas ambulantes, las piezas de Alberti y *La Barraca* lorquiana, en resumen, una concepción de la literatura, del arte y de la cultura que, como subrayan Bécarud y López Campillo¹⁰, implicara la lucha de clases ya desenmascarada tras la Asturias de 1934, críticos-historiadores, los anteriores, que desprenden la dramaturgia de Federico de esa decisiva situación, partiendo de la primera representación de *Yerma* (29-XII-1934), del hecho de que se concibiera y escribiera, en esas fechas, *La casa de Bernarda Alba* y, por último, el proyecto de *La bola negra* (o la represión social de la homosexualidad).

Planteadas pues, las circunstancias históricas determinantes en esos azarosos y decisivos momentos de nuestra historia contemporánea, podremos acceder sin mitificaciones de ningún tipo ni traumas educacionales a ese renovador de las tablas que fue García Lorca (no olvidemos que también fue director de escena), enterrando esa imagen dulzona y romántica a-histórica,

9.- TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Medio siglo de cultura española (1.885-1.936)*, Madrid, Tecnos, 1977, p.244

10.- BECARUD, J., y LOPEZ CAMPILLO, E., *Los intelectuales españoles durante la II República*, Madrid, Siglo XXI, 1.978

que la crítica tradicional nos ha prefigurado, de un Federico obsesionado por el teatro desde niño, y todo ese montaje de los títeres y “cristobicas” de su infancia, que allí, en esos tiernos años, quedarían abonados y que en su juventud florecerían de forma incontenible: el mismo Lorca se sonrojaria ante tales tramoyas de su quehacer literario.

Lapidados, ya, los delitos literarios, lo cierto es que desde 1920 (muerto Galdós) se viene cuestionando la transformación de la escena y del propio teatro, esfuerzos que alcanzarán su cenit a partir del año 1931. Más que un remozamiento era aniquilar y desterrar la herencia y presencia de los Benavente, Alvarez Quintero, Arniches, Muñoz Seca, y otros, un teatro que, como precisa P.L. Mignon estaba “estancado en (...) convencionalismos, (que) ignoraba todas las investigaciones dramáticas y escénicas de que por entonces daba ejemplo Europa. Y su única clientela, por otro lado, era la clase dirigente. Su regla de conducta consistía en entretenerla en la satisfacción de sí misma renovando, de drama histórico en comedia de costumbres, una visión superficial, pero tranquilizadora del orden español”¹¹.

Y, como oposición aparecen los intentos de teatros independientes y de aficionados, destacando *El Búho* de Max Aub, y la cooperativa del TEA (Teatro Escuela de Arte) que al mando del activísimo e, injustamente olvidado, Rivas Cherif (autor, actor director, crítico y actualizador de la escena nacional) lanzan la nueva alternativa.

Y, destacando, *La Barraca*, creada gracias a que el amigo de Lorca, Fernando de los Ríos, que reemplazó en el Ministerio de Instrucción Pública, a Marcelino Domingo, la subvencionó con 300.000 pesetas anuales con lo que se pudo, con la colaboración de estudiantes voluntarios de la FUE, montar la experiencia¹².

La Barraca respondía a esa popularización de la cultura, cuyos ingredientes básicos conocemos, pero subyaciendo la ideología Krausista de la Institución Libre de Enseñanza que Lorca aprendió en la “Residencia de Estudiantes”, aquella, dice Mainer, “minoría inseparable del proceso de transformación política e intelectual del estudiantado español y éste, a su vez, producto del aumento cuantitativo y los nuevos comportamientos de las

11.- MIGNON, Paul-Louis, *Historia del teatro contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1.973, p.264

12.- BECARUD y CAMPILLO, op. cit., p.41

clases medias del país”¹³ (allí convivieron junto a Lorca, Moreno Villa, Dalí, Buñuel, Emilio Prados, Falla y Juan Ramón y conferenciaron Einstein, Valéry, Ravel, Russell y Freud, entre otros).

La problemática teatral fue ardua y se vivió bajo el punto de mira, centro de tantas frustraciones, de la búsqueda de ese público que se identificara con estos proyectos de acercamiento cultural; era el deambular por regiones y pueblos olvidados, el continuo clamor de Lorca por “bajar el gallinero a la sala” o llenar las butacas del espectador con alpargatas”, las críticas de SENDER¹⁴ que volvía a remachar en que no había que transformar el teatro, que no valían los reformismos, que lo imperioso era el NUEVO ESPECTADOR, las disputas sobre el alcance proletarizante (aparte de que su uniforme de trabajo fuese un mono azul) de *La Barraca*, las divisiones entre dos etapas teatrales en Lorca, una primera intrascendente y la segunda comprometida¹⁵, cuestiones, en su conjunto, que pueden hacernos desviar la actividad teatral lorquiana y el transfondo de las polémicas citadas con anterioridad.

Por lo tanto, se obligan tres precisiones inmediatas y reveladoras sobre esta, a primera vista, amalgama histórico-literaria.

Primero, con respecto a ese nuevo espectador (que, obviamente, sólo podría surgir si cambiara la sociedad) Mainer, de nuevo, toca la llaga lacerante cuando afirma que “la incapacidad del artista fluida y generalizada lleva al escritor a una obsesión de diálogo y a la búsqueda de unas esencias nacionales, de una trama intrahistórica donde puede realizarse al margen de la historia real (...) la ansiada comunicación con el pueblo. La búsqueda de un pueblo que se inventa como tema, se manipula como esperanza y se desea como imaginario auditorio, siempre al margen de una sociedad industrial, siempre identificado con la España rural y muda”¹⁶.

En segundo lugar, ese populismo lorquiano, esa representación de los clásicos áureos en las plazas de los pueblos, la, siempre señalada, búsqueda de cancioneros no es nada gratuito, ni transparente, es la ideología que

13.- MAINER, Jose Carlos, *La Edad de Plata (1.902-1.939)*, Madrid, Cátedra, 1.981, pp. 91-92

14.- SENDER, Ramón J., *Teatro de masas*, Valencia, Orto, 1.931

15.- BROWN, G.G., *Historia de la literatura española 6. El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1.979, p.196

16.- MAINER, J.C., *La Edad de Plata*, op. cit., p. 70

funciona en Lorca, derivada y extendida del *Centro de Estudios Hispánicos* pidaliano, marcada por el cientifismo y el historicismo fenomenológico que la empapa y que segrega, en su derivación, ese POPULISMO que va a configurar la temática de la “tradicción” como eje de la historia”¹⁷. Así penetramos en el meollo de la producción literaria de Lorca, lejos de tantas páginas sobre lo que Lope, los autos sacramentales y la recuperación de la poesía gongorina supuso (elementos analizados y aplicados sin pudor e indiscriminadamente) en sus textos.

Y, he aquí, para acabar, la cuestión clave, ¿por qué se dedica Lorca al teatro?. De entrada, la pregunta puede parecernos sorprendente, cuando no ridícula, pero, en sus interioridades, su tratamiento es muy específico y sintomático.

Rafael Alberti¹⁸ nos informa que Lorca, en 1926, en carta a Jorge Guillén, pedía consejo para ser profesor de literatura, puesto que ese puesto le proporcionaría, pensaba aquel “quiero ser independiente” que expresaba en dicha misiva; preparando, incluso, un viaje a Italia (visto con muy buenos ojos por sus padres) para actualizar su preparación.

Pero este proyecto, casi a punto de culminarse, quedó paralizado con la labor teatral, ya que fue el teatro, digámoslo ya, la FAMA, lo que dió a Federico esa estable independencia que buscaba.

Por eso su dramaturgia va a ser la síntesis de todo su trabajo, el centro y fulgor máximo de sus contradicciones (de lo social de *La Barraca* a la obra dramática personal de su fama y consagración¹⁹, y el medio para conseguir un arte total bajo esa incidencia que en el 27 tiene el vanguardismo, la comunicación, la música, el cine...etc, como expresión directa a través de la conjunción de todas las artes que es lo que Lorca pide a Falla desde sus primeros contactos (y sus alusiones a Stravinsky, Ravel, pintura, ballet, Wagner...etc), es única y exclusivamente desde esta perspectiva de donde podemos comprender por qué Lorca vuelve de nuevo al “gitanismo” latente en *Bodas de Sangre*²⁰.

17.- RODRIGUEZ GOMEZ, J.C., *Lecturas del 27*, op.cit., p.339

18.- "Rafael Alberti escribe sobre García Lorca", *Olvidos de Granada*, nº2 (diciembre 1.984) p.7

19.- TUÑÓN DE LARA, M., *Medio siglo...* op. cit.,

20.- Cfr., RODRIGUEZ GOMEZ, J.C., "Lorca, de la naturaleza a la naturaleza", *Diario de Granada* (Cuadernos del Mediodía), no tengo fecha del recorte a mi disposición.

Hommage a Federico García Lorca, Université de Toulouse-Le Mirail, 1982, pp. 65-69.