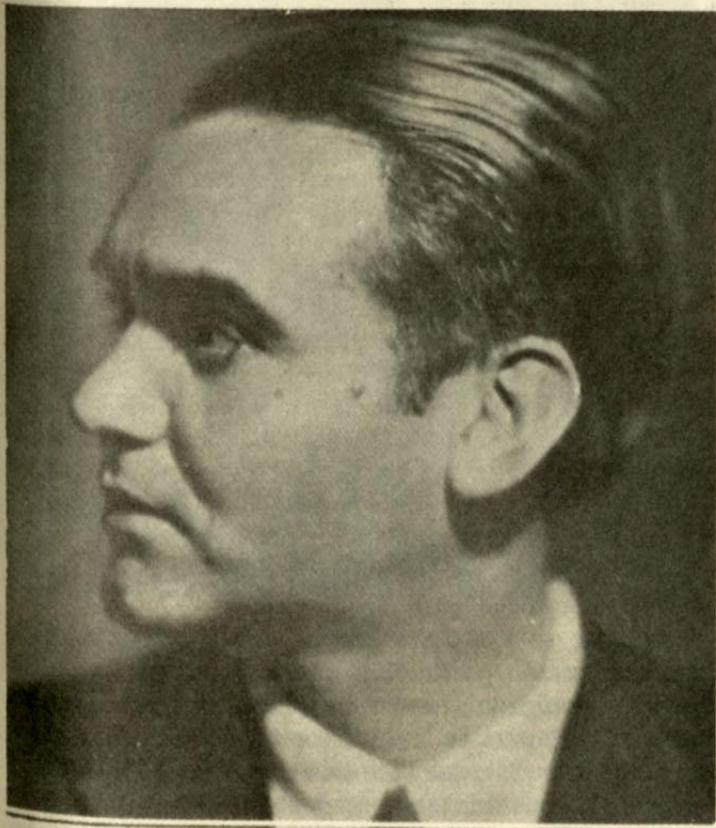


Federico García Lorca: «Obrero de Ilusión»



(Con motivo del montaje de *La zapatera prodigiosa*, por el Teatro Universitario).

Víctor Valembois

El éxito internacional de García Lorca, a los cuarenta y cinco años de su desaparición, todavía mantiene mucho de una mal entendida relación que se establece entre el hombre y su obra. En lo biográfico, desde luego que su fusilamiento aquella madrugada del 19 de agosto de 1936, en su Granada, no era una simple anécdota. Federico, murió en la maquinaria genocida que se había acelerado un mes antes con la rebeldía del General Franco. Callar este hecho, como lo hicieron muchos críticos españoles (Aragónés; Guerrero Zamora) o explotarlo, como si Lorca hubiese sido víctima de la simple confusión del momento (Schonberg, Eich), ambas actitudes son eminentemente falsas. Sobre todo la crítica extranjera, especialmente la francesa, provocó aquella interferencia en la valoración del Lorca. Aquí quisiera contribuir a una desmitificación en un intento de aproximación más correcta a la relación entre Lorca, como ciudadano y como artista, en el contexto

español como en el contexto universal.

Es curioso observar, por de pronto, como en la creación del granadino, hay una especie de evolución genérica, de la poesía hacia el teatro: su *Libro de Poemas* (1921) y sus *Canciones* (1922), trabajos líricos, casi de juventud, desembocan, por así decirlo, en *Yerma* (1934) y *La Casa de Bernarda Alba* (1936), teatro de la plena madurez; madurez teatral truncada porque al autor se le conocen varios proyectos para las tablas, que no para el género poético. Algunos sacan, a partir de lo anterior, la conclusión de que Lorca pasó a lo dramático por una especie de agotamiento de la vía lírica. Eso no es cierto y lo menos que exige es una matización en diversas perspectivas. Por de pronto, no se puede simplificar tanto como para olvidar que en pleno primer período hay intentos teatrales significativos, como *Mariana Pineda* (1926) y en el segundo hay composiciones poéticas de peso como *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía* (1935). Pero por otra parte, la anterior segmentación en períodos peca por aislar la producción artística de Lorca de su contexto generador: en fin, que en el caso de Federico no se puede pensar con el reduccionismo ideológico en el que el aludido mito lo sigue encasillando, sino que conviene ver un ahondar progresivo en su función y resultante sociales como artista, cosa que finalmente lo llevaría al triste y prematuro fin que conocemos.

La zapatera prodigiosa, obra escrita en 1926 y que la gran Margarita Xirgú estrenó en 1930, junto con las otras farsas y el teatro surrealista de Lorca, mayormente de estos años también, pareciera corresponder a un momento relativamente intrascendente en la producción artística de Lorca. El tono de farsa, los muñecos, y el conjunto de elementos significantes que configuran esta creación serían indicios en este sentido. Pero aquí como en lo anterior, la simplificación engaña: Esta obra contiene las dimensiones de lo popular-nacional y el lirismo inmerso en lo dramático en una combinación que proyecta la figura de Federico prominente español también en lo universal.

La zapatera prodigiosa a través del personaje titular como a través del niño, tiene, en primer lugar, aquello de "duende" que Lorca proclamaba como vital para todo arte. Aquello de vital, vivido en la sangre, autenticidad hasta en la médula, es lo que el poeta rescata del jugar de la tradición medieval, del Gil Vicente renacentista y del gran Siglo de Oro, aquello popular hasta en las entrañas, y por esto universal, que se había ido perdiendo paulatinamente en las redes asfixiantes del arte burgués. Es así como García Lorca abandona pronto los esquemas de Juan Ramón Jiménez y nunca entró en el teatro "de receta" de su época: a aquel le faltaba el soplo vital tal como él lo enfatizó en su conferencia "*Teoría y juego del duende*":

El duende dónde está el duende? Por el arco vacío entra un aire mental que sopla con insistencias sobre las cabezas de los muertos, en busca de nuevos paisajes y acentos ignorados; un aire con olor de saliva de niño, de hierba machacada y velo de medusa que anuncia el constante bautizo de las cosas recién creadas.

Desde este punto de vista, este Lorca que nos interesa

y seguirá interesando también en América, es en primer lugar un fabricante de *ilusión*. Véase su insistencia al respecto en el comentario que escribió y que también recoge en parte en el prólogo que antepone a la *Zapatera*:

...la música me sirve para desrealizar la escena y quitar a la gente la idea de que "aquello está pasando de veras, así como también para elevar el plano poético con el mismo sentido que lo hacían nuestros clásicos (1933).

Pero directamente hay que insistir en que lo poético en Lorca es más que aquella expresión en un género determinado, según cánones heredados, que se fueron estrechando cada vez más; lo poético en Lorca consiste en su poder de creación, de fabricación en general, en el mismo sentido en que va la etimología de *poeta* y *poesía*. Lorca es la creación pura, concentrada y primitiva, que no conoce los límites de los géneros que los teóricos estériles inventaron; Lorca no reconoce tampoco las barreras de lo real en el sentido inmediato y visual en que también se fue encasillando.

En este sentido, Federico, pese a no haberlo entendido ni intuido suficientemente, se acercaba mucho más al terremoto artístico español y universal llamado Valle-Inclán, quien también, curiosamente pasó de lo lírico a lo dramático en un mismo sentido de profundización y ampliación vital del arte. En cambio, el contemporáneo de Lorca, Alejandro Casona se quedaría para siempre prisionero de los esquemas y las estructuras burguesas que como maestro aprendió y quiso transmitir. Para Casona también, el arte es "la gran mentira desnuda" como decía, pero de una manera totalmente inhibida, coaccionada y hasta escapista, como toda la producción de este autor, razón por la cual sus "Misiones pedagógicas" nunca calaron tan hondo en el alma de sus gentes como "La Barraca" de Lorca: porque les faltaba "duende". Del mismo modo, esa es la razón por la cual, en la época de la "cultura" franquista, asistimos muy pronto a un proceso bien montado no de recuperación y de reintegración de Casona y su producción, cuando en cambio Lorca estaba todavía en la sala de espera.

Hasta aquí he querido subrayar el carácter poético de Lorca en lo que tenía y sigue teniendo como profundamente vital y por eso real, dentro de la ilusión, viéndolo en profundidad. Dice así:

El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana. Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera. El teatro necesita que los personajes que aparezcan en escena lleven un traje de poesía y al mismo tiempo se les vea los huesos, la sangre. (1935).

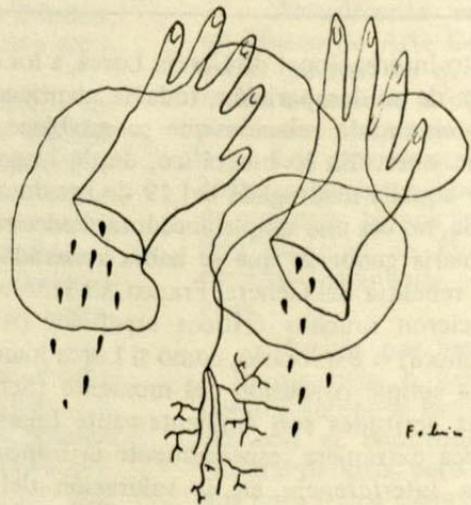
Lorca implica en este sentido una ruptura tremenda con el teatro de su propia época, amable, pero anémico, como en los Quintero, costumbrista vulgar como Muñoz Seca o de artesanía ingeniosa pero artificial como Benavente: autores todos armadores de piezas para una burguesía decadente que los mantenía en "esa horrible cosa que se llama matar el tiempo" como diría el mismo Lorca en 1935. Falta ahora desarrollar la otra perspectiva esencial de Lorca, complemento y consecuencia de la anterior: en las

entrañas de lo real profundo, que le proporciona la ilusión creada, Lorca irá encontrando, cada vez más, la dimensión inevitablemente social de su arte.

Aquí también es importante recalcar el papel que juega la obra *La zapatera prodigiosa* en su proceso evolutivo. Aparte de una ilusión, hasta doble, por el recurso del teatro dentro del teatro, contiene una percepción reveladora de su entorno. La protagonista es una mujer, aquel mismo sexo que verá su grito ahogado en *Bodas de Sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Es a través de las víctimas de un sistema represivo que Lorca, artista, cumple con su ineludible papel de mediador entre la España heredada y la España que ha de ser. Aquel juego de la Zapatera más prisionera de la opinión pública que de sus ansias libertarias, resulta ser, en tono menor, el mismo de los grandes dramas de capa y espada del Siglo de Oro, aquel mismo también que Torrado, Quintero, Echegaray y Benavente habían explotado con mayor o menor carpintería teatral, pero sin alma, porque en ellos "las pesuñas sustituyen a las alas", como diría el poeta nuestro, también en 1935.

Por cierto que esta es la parte de su creación que, por más estrechamente local, pierde en trascendencia para otras latitudes y épocas. O sea que el valor humano general del dramaturgo granadino se opaca por este condicionamiento histórico al que se veía obligado por estar su sociedad todavía muy inserta en aquella secular angustia de la honra externa del "qué dirán" y la limpieza de la sangre. Aquellas taras de la España del medioevo final, bien poco pueden aportarnos para la auténtica liberación de la mujer en una programación social igualitaria de verdad.

Como sea, si se exceptúa el intento de *Mariana Pineda*, frustrado por la dictadura de Primo de Rivera, *La Zapatera prodigiosa* se encuentra al inicio de una poética con toda la riqueza de la ilusión, pero a la vez, con todo el arraigo de lo social, que hace de Federico una personalidad humana y artística tan entrañable. Ambas facetas son consustanciales, pero la aludida mitología fácilmente entorpece la correcta valoración histórica.





A esta eclosión de Lorca, de lo poético individual hacia una especie de teatro total, muy distinto de lo espectacular wagneriano, como también distinto de lo lírico-intelectual de un Brecht, a esta eclosión, digo, solo le faltaría la apertura y la fuerza total que le proporcionaría la naciente República. Esta entrega vital para con el teatro y a través de él para con la nueva España, Federico la concibió por sendos caminos complementarios. Es el primero su contribución con una dramaturgia cada vez más lúcida; es el segundo, una participación directa al proceso en marcha, junto con todos los demás trabajadores conscientes, con su herramienta particular.

En cuanto a la dramaturgia republicana de Lorca, jamás tendremos en él ni la chabacanería politiquera de un Muñoz Seca, ni el tono directamente partidista de un Benjamín o un Aub, autores todos que ya forman parte de la historia, en un sentido algo más estéril de la palabra. No, la creación de Lorca, curiosamente al mismo tiempo que se ancla cada vez más contingentemente a la esperanza amenazada de su pueblo, al mismo tiempo alcanza mayor perspectiva humana en general. Dice así el autor:

En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso (...) me he entregado a lo dramático" (1935).

En esta perspectiva nacen sus obras cumbres, como

teatro que recoge el latido social, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su

espíritu, con risa o con lágrimas" (1935).

Importante al respecto es la equiparación funcional que hace el granadino entre los diversos géneros de lo teatral, si es que esta categorización formal tiene algún sentido, sobrepasada como se encontró siempre por el mismo Lorca y cada vez más por los autores modernos.

un teatro sensible y bien orientado, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad de un pueblo" (1935).

Federico no renunciaría así a ningún género: *La zapatera prodigiosa*, "farsa violenta", tiene mucho de picardía y burla al modo goliardesco; Lorca iría cada vez más hacia la tragedia, no sólo, como decía "porque nos obliga la tradición de nuestro teatro dramático" (1934), sino porque su España estaba muriendo, la República se estaba desangrando. De allí una estética no del partidismo inmediato, como si de compromiso con su pueblo:

Ese concepto del arte por el arte es una cosa que sería cruel si no fuera afortunadamente cursi. Ningún hombre verdadero cree ya en esa zarandaja del arte puro, arte por el arte mismo (...)

Hay que dejar el ramo de azucenas y meterse en el fango hasta la cintura para ayudar a los que buscan las azucenas (1936).

En cuanto a la participación directa de Lorca en la construcción de una sociedad más justa, conocida es su labor con el Teatro Español Universitario que él llamó "La Barraca". (No está demás recordar que *La Zapatera prodigiosa* se estrena aquí también en un Teatro Universitario que ojalá se pusiera también a rodar los caminos de la Patria). Federico no hizo una simple labor de "extensión universitaria". Su compromiso con el pueblo por medio de su peculiar herramienta artística le hace exclamar "ahora soy algo muy importante. Un obrero de ilusión": el devenir histórico le había asignado una tarea tan necesaria como la de los constructores de caminos, los educadores, o los agricultores. La conciencia de aquello se refleja en un signo particular de su indumentaria: para viajar y para los trajines previos a las funciones de "La Barraca", Lorca, igual que todos sus compañeros, vestía un "mono" de mecánico. □

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

García Lorca, Federico. *Obras completas*, Aguilar, Madrid, decimonovena edición, 1975.

Guerrero Zamora, Juan. *Historia del Teatro contemporáneo*, Juan Flors Editor, Barcelona, 1962.

Ruiz Ramon, Francisco. *Historia del Teatro Español, Siglo XX*, Ed. Cátedra, Madrid, 2a. edición, 1975.

Vázquez Ocaña, Fernando. *García Lorca*, Ed. Grijalbo, 2a. edición, 1962.