

HUELLAS LORQUIANAS EN EL TEATRO DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

ANTONIO F. CAO

Resulta un lugar común en la crítica literaria el indicar que a pesar de ser Federico García Lorca el máximo dramaturgo de nuestra época, no ejerció influencia alguna en el teatro que le sucedió. Y, sin embargo, en literatura nada nace "ex nihilo," y me propongo deshacer un tanto en este estudio—primera versión breve e incompleta sobre el tema—el mito de que el teatro de Lorca no ha dejado descendencia. No deja de ser cierto, sin embargo, que desde Pemán, autor de conocida vinculación al franquismo, hasta Buero Vallejo y Sastre, cada uno a su manera en oposición al régimen, el teatro de la era franquista corre por cauces distintos a los de la obra dramática del poeta granadino, con excepción del teatro de ruptura de Arrabal, gestado en Francia en su mayor parte.

Ediciones Cuadernos para el Diálogo ha publicado en 1976 un tomo al cuidado de Miguel Bilbatúa de obras teatrales escritas durante la República y la Guerra Civil, bajo el título de *Teatro de agitación política, 1933-1939*. Algunas de estas piezas aparecieron en la revista *Octubre* de 1934, otras en el tomo de *Teatro de urgencia* de la Editorial Signo, Madrid, 1938, y alguna en la revista de un solo número *Cuadernos de Madrid*. En este teatro que ha sido calificado de "teatro de agitación y propaganda política" por Miguel Bilbatúa o "de urgencia" por Alberti, así como en gran parte de la producción dramática de la República en armas,¹ he podido advertir la huella innegable de Lorca, en su doble papel de originalísimo creador y de insigne difusor del teatro clásico español como director de la Barraca. Este hecho ha llevado a Germán Bleiberg, poeta y dramaturgo miembro de la Barraca, a reconocer—por vía de excepción respecto al consenso crítico—que de la total contribución de Lorca a las tablas "vino toda la posible renovación del teatro español."²

A primera vista sorprende el hecho de que un escritor de aparente apoliticismo como Lorca influya en las obras dramáticas de un período de tanta violencia política. Si bien la contribución lorquiana a dicho teatro radica principalmente en el lenguaje y estructura dramáticos, es menester recordar también que Lorca inyecta un fuerte contenido social a su obra madura, habiéndose manifestado siempre en pro de los derechos del individuo, de la libertad y dignidad humanas en pugna con los convencionalismos sociales. Y en un plano de ideología personal, no cabe lugar a dudas de cuál era la posición de Federico: "...yo siempre soy y seré partidario de los pobres. Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega."³ Aun si penetramos en la resbaladiza y compleja relación entre estética literaria y contenido político-social, vemos cómo varía su postura. Así, en 1933, al hacerse Alberti comunista le critica duramente e inclusive le niega la posibilidad de hacer poesía afirmando que "sólo hace mala literatura de periódico" y arremete contra el arte exclusiva-

mente al servicio de la causa comunista, y, por ende, de cualquier causa política: "¡Arte proletario! ¿Qué es eso? El artista es el que oye la VOZ, las tres VOCES: la de la muerte, con todos sus presagios, la voz del amor y la voz del arte."⁴ Posteriormente, en 1936 en entrevista realizada por Proel, justifica la modalidad proletaria de Alberti al aseverar: "Alberti es una gran figura. Yo sé que es sincera su poesía actual. Aparte de la admiración que siempre sentí por el poeta, ahora me inspira un gran respeto" (p. 1773).

En su famosa "Charla sobre el Teatro," de 1936, Lorca se proclama "ardiente apasionado del teatro de acción social." No parece referirse, empero, al teatro en función de una ideología, sino como reflejo total de un complejo conglomerado social en el que prive la libertad individual, pues continúa: "El teatro es una escuela de llanto y de risa y una tribuna libre donde los hombres pueden poner en evidencia morales viejas o equívocas y explicar con ejemplos vivos normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre" (p. 150). Asimismo, es de todos conocido su proyecto, expresado públicamente en el año final de su vida en entrevista efectuada por Felipe Morales, de escribir una obra dramática donde lo político-social constituyese la temática central:

Ahora estoy trabajando en una nueva comedia. Y no será como las anteriores... La verdad de la comedia es un problema religioso y económico-social. El mundo está detenido ante el hambre que asola a los pueblos. Mientras haya desequilibrio económico, el mundo no piensa... El día que el hambre desaparezca, va a producirse en el mundo la explosión espiritual más grande que jamás conoció la Humanidad. Nunca jamás se podrán figurar los hombres la alegría que estallará el día de la Gran Revolución. ¿Verdad que te estoy hablando en socialista puro? (p. 1812)

No creo que el tono irónico de esta interrogación final invalide el contenido de lo que precede, sino que puede el autor acudir al humor para justificar su nueva postura, tan diametralmente opuesta a la anterior.

Por otra parte, el teatro de guerra que nos ocupa—al menos el hasta ahora publicado—aunque comprometido al triunfo de la causa de la República, no preconiza una utopía de izquierdas, ni mucho menos el internacionalismo marxista. Hay en él, por el contrario, una glorificación mítica del pueblo español, al extremo de que lo abyecto del enemigo radica las más de las veces en su condición de extranjeros invasores: moros, alemanes, italianos y portugueses. Se incluye asimismo en esta categoría a la Iglesia Católica, vista como institución internacional, cuya alta jerarquía aparece animada de intereses opuestos a los de la patria. Y es en medida mucho menor que se alude a la intervención de traidores y vendepatrias en contubernio con los anteriores. Tanto Alberti como Bleiberg y Miguel Hernández, entre otros, recogen en su obra variantes de este tema. Cabe aquí, de igual forma, recordar la españolísima esencia po-

pular de las tragedias de Lorca, quien también reflejó, aunque con distinto fin artístico, en *La casa de Bernarda Alba* —obra no dada a conocer hasta después de acabada la contienda civil— el mito de que lo propio es siempre bueno y lo malo viene de fuera, lo cual establece “mutatis mutandi” una continuidad con el Unamuno de “que inventen ellos.”

El tema apuntado aparece tratado desde el inicio mismo de *Sombra de héroes* de Bleiberg, con la rara particularidad de ser una obra de guerra que aborda también la difícil problemática del nacionalismo vasco, el cual queda aquí superado dentro del contexto más amplio de una integridad nacional en peligro frente a la agresión extranjera. Así, los Milicianos que intervienen al comienzo expresan dramáticamente este tema en forma afín al coro de la tragedia griega clásica:

Miliciano 1º (Echando tierra)

¡Tierra!

Miliciano 2º

Tierra de Euzkadi para los que han sabido morir por Euzkadi.

Miliciano 3º

Y por España.

Miliciano 4º

Porque tú, camarada, has muerto con el nombre de España en los labios, con el dolor de España en la sangre.

.....

Miliciano 2º

Si todos te imitamos, Euzkadi no será nunca de los alemanes.

Miliciano 3º

O Alemania clavará su cruz gamada sobre casas convertidas por los aviones en cenizas y sobre un vasto cementerio de héroes vascos. (*Teatro de agitación*, pp. 137-8)

Estas últimas palabras prefiguran un triste hecho histórico que constituye parte esencial de la trama de esta obra: la destrucción de Guernica por la aviación alemana, que aparece tratada aquí por vez primera en la literatura mundial, antes de que inspirase la obra maestra de Picasso.

Posee *Sombra de héroes*, por otra parte, una estructura esquemática que va a caracterizar a gran parte de este teatro de guerra. Es muy probable que dicha estructura haya sido inspirada en parte por una de las películas más proyectadas en la zona republicana durante la Guerra Civil: *El acorazado Potemkin*, obra maestra del director ruso Sergei Eisenstein. En efecto, ambas obras, con su multiplicidad de escenas y de personajes, destacan la importancia del pueblo como héroe colectivo.

La influencia del cinematógrafo es también evidente, aunque en distinta forma, en la obra de Lorca. Tan sólo es preciso recordar en este sentido el título de una de sus obras del *Teatro breve* de 1928: *El paseo de Buster Keaton*.

En *Radio Sevilla* de Alberti la temática del fascismo extranjero contrapuesto a lo español y lo republicano reviste caracteres de farsa. Así, el general Queipo del Llano, y sus seguidores en Sevilla aparecen esperpénticamente deformados—y valga el paralelo con Valle en este caso—:

Oficial Alemán. (Imperturbable)

¡Oh los toros, las mujeres hermosas, el sol, el vino...! Pero haga el favor de arrodillarse, general.

Queipo. (Obedeciendo)

Bien, bien. Voy en seguida...

Oficial Alemán. (Tendiéndole un pie, que apoya en una silla)

Mucho polvo en este país... En Alemania... ¡Oh, en Alemania!

Queipo.

¿Como dice?

Oficial Alemán.

Que me limpie la punta de esa bota. (Queipo le mira desconsolado). Sí, con su pañuelo...

Catite.

Pero eso será una broma, una gracia alemana, ¿no?

Oficial Alemán.

¡Oh, sí! Me he vuelto muy bromista en España. Pero... miren... Los españoles sois muy... muy... ¿Cómo se dice? ¿Cerdos? Eso es: cerdos... cerdos...

Queipo.

Arios, arios, querrá decir. (*Teatro de urgencia*, p. 183)

Contrasta esta presentación grotesca con la sencilla sobriedad con que en la misma obra un soldado fascista alude a su condición de tal, declarando para “desgracia” suya ser “ahora, / soldado, /.../ de la Falange Española, / pero, como tantos otros, / sólo esperando la hora / de” pasarse (p. 162). Es decir, que los elementos populares alistados en el ejército faccioso están ahí forzados, en contra de su voluntad. Es ésta una instancia más en que se ve el fascismo como totalmente ajeno al pueblo español, sin verdadero arraigo en el mismo.

Bleiberg desarrolla este tema hasta sus últimas consecuencias en *Amanecer*, donde inclusive se llega a descontar la posibilidad de la guerra como tal, de no existir el invasor extranjero:

Mujer

.....
Me dijeron que un guardia civil lloró la noche en que enterraron a Isabel... (Pausa.) ¡Son unos falsos! Pero es posible: a veces creo que si todo dependiera de españoles, aún podría esperarse algo de su clemencia. ¿Pero esperar algo de los alemanes? Nunca. (*T. de agit.*, p. 117)

O sea, que entre españoles todo puede arreglarse.

Hay que concluir, teniendo en cuenta lo anterior, que el teatro de guerra no ve la lucha armada como una guerra civil, sino como una invasión extranjera. Hallan, pues, desarrollo dramático las palabras de Negrín, quien en septiembre de 1937 reiteraba ante la Sociedad de Naciones en Ginebra su visión de la guerra de España como una invasión de carácter supranacional.⁵

Figura principalísima del teatro de guerra, no sólo como autor, sino también como organizador de la Alianza de Intelectuales lo fue Alberti, quien al presentar el ya mencionado tomo de *Teatro de urgencia* distingue dos vertientes dentro del mismo: “... Ya se dibujan dos géneros en el teatro de urgencia... Los dos corresponden a las más elementales reacciones del hombre: la risa y el llanto” (p. 8). Ambos géneros atestiguan su deuda hacia Lorca. Baste re-

cordar en este sentido el lenguaje popular, cándidamente procaz de la *Farsa de los Reyes Magos* de Alberti:

El Espantapájaros
¿Y el toro pinto, y el cabróóón?
El Amo
¡Se los comió el sarampión!
El Espantapájaros
¡Uuuuuuh!
¡Os llevo presos a Moscúúúú,
en nombre de la G.P.U. (*T. de agit.*, p. 85)

Los vocablos aquí rimados adquieren indudable vis cómica al alargarse la vocal en sílaba tónica final, lo cual ocurre también en el caso de ciertas interjecciones. Lorca había utilizado con anterioridad similar recurso estilístico en *El retablillo de don Cristóbal*:

Rosita.
Voy. (Canta.) ¿Qué quieres que te cante? ¿El can-can de Goicoechea o la Marsellesa de Gil Robles? ¡Ay!, Cristóbal. Tengo miedo. ¿Qué me vas a hacer?
Cristóbal.
Te haré muuuuuuuuuuu.
Rosita.
¡Ay!, no me asustarás.
¿A las doce de la noche qué me harás?
Cristóbal.
Te haré aaaaaaaa.
Rosita.
¡Ay!, no me asustarás.
¿A las tres de la mañana qué me harás?
Cristóbal.
Te haré piiiii.
Rosita.
Y entonces verás
cómo mi urraquita se pone a volar.
(*Se abrazan*). (pp. 1037-8)

Nótese, asimismo, que tampoco se encuentra desprovista esta pieza de sátira política: las alusiones irónicas a las derechas, acaudilladas por Gil-Robles y Goicoechea. Este hecho acerca aun más las obras de Lorca y Alberti, y, en un plano más general, acentúa la influencia de aquél sobre todo el teatro de guerra. Por otra parte, es importante tener en cuenta que con esta breve pieza satírica de un acto sigue Lorca una larga tradición en la escena española que abarca desde el Siglo de Oro hasta el género chico, y que también va a continuarse en el teatro que nos ocupa, donde predominan las obras de un acto.

Con Lorca cristalizó una cara aspiración del arte escénico moderno, no lograda con éxito por ningún otro dramaturgo de esta centuria: la creación de una tragedia poética contemporánea, la cual, en el caso del autor español, es también eminentemente nacional, rural y parte a menudo de un hecho real. Así, un crimen pasional y una vecina que tiraniza y hostiga a sus desafortunadas hijas constituyen, respectivamente, el germen argumental de *Bodas de sangre* y de *La casa de Bernarda Alba*. Y, sin embargo,—y es menester hacer hincapié en ello—no es el suyo un arte de mimesis, sino que surge una nueva realidad de auténtica poesis. Uno de los recursos que para ello emplea es el de ennoblecer al hombre de campo por medio de un lenguaje

sencillo, sobrio, correcto, antitético al dialecto de filiación mimética que utilizara Benavente en sus dramas rurales. Concibe Lorca un nuevo lenguaje dramático a partir de *Bodas de Sangre*, obra clave para la génesis del teatro de guerra serio, el "del llanto." En términos generales, este teatro va a aproximarse más a la concepción dramática lorquiana que a la benaventina, ya que aunque por definición tiene que provenir de una realidad inmediata, la contienda armada, las más de las veces va a hacer hablar dignamente a sus personajes de raigambre popular con un lenguaje de distanciamiento poético y no con un dialecto de intención "realista." Quien más se acerca al maestro en este sentido es Bleiberg, tanto en *Sombra de héroes* como en *Amanecer*. En esta última pieza, lamenta una mujer de pueblo la pérdida de su marido con una solemnidad y estilización afines al lenguaje trágico de Lorca:

Mujer.
... Hace veinte meses que sus ojos me persiguen y me alientan. Hace veinte meses que no duermo, que no puedo dormir nada más que cuando lloro mucho, y entonces siento como si tuviera ortigas en la garganta, como si mi corazón estuviese lleno de corchos podridos... (*T. de agit.*, p. 114)

Por otra parte, una pieza como el *Nuevo retablo de las maravillas* de Rafael Dieste, donde sólo pueden ver las peripecias y figuras del retablo "los que no estén tocados de marxismo, sindicalismo, anarquismo y demás plagas" (*T. de agit.*, p. 181), no pudo haberse escrito sin la revalorización del teatro clásico español como elemento vivo en la escena llevada a cabo por la Barraca, en cuyo repertorio figuraba la obra cervantina de que Dieste tomó el título.

Existen, asimismo, otros recursos de la estructura dramática empleados por Lorca, que afloran en el teatro de guerra, especialmente en el creado por poetas. Destaca, entre estos recursos, el de recurrir al pasaje lírico y a la canción en momentos de intensidad dramática. Así, utiliza Bleiberg en *Amanecer* la popular canción de guerra "Por la Casa de Campo," cuya música era la de "Los cuatro muleros" arreglada por Lorca, lo cual acerca a este autor de una manera muy especial a la técnica teatral lorquiana; y, desde un punto de vista sociológico, pone de manifiesto la influencia del entonces recién desaparecido poeta granadino sobre la España en guerra. De igual forma nos hace recordar la letra de esta canción Miguel Hernández en *Pastor de la muerte*, al presentar una escena en la que un grupo de mujeres exalta la vuelta de los hombres al hogar tras la diaria jornada de labor en los campos, situación que por su contenido y lenguaje poético nos trae a la mente otra creación lorquiana, *Yerma* con su core de Lavanderas:

Grupo de Madres.
Por allí viene mi hijo
detrás de la mula blanca,
detrás de la mula negra
y de sus negras pestañas.
Grupo de Novias.
Por allí viene mi novio.
.....
Vieja 1ª.
Abrid las puertas, vecinas.

Vieja 2ª.
Vecinas, abrid las cuerdas.

Vieja 3ª.
Poned la mesa a los hombres
y luego poned la manta.⁶

Algunos de estos pasajes líricos del teatro de guerra recuerdan al Lorca de *Poeta en Nueva York*. En este sentido, puede vislumbrarse cierta semejanza entre el llamamiento a la huelga hacia el final de *Huelga en el puerto* de María Teresa León y el conocidísimo poema "Oda al Rey de Harlem," con su apocalíptica y justiciera visión de las fuerzas telúricas—simbolizadas por la sangre de los negros—en avasalladora victoria sobre la moderna y decadente civilización tecnológica del blanco neoyorquino. Reproduzco a continuación fragmentos de ambas obras para destacar su similitud:

"Oda al Rey de Harlem"

.....
Negros, Negros, Negros, Negros.
La sangre no tiene puertas en vuestra noche boca arriba.

.....
Es la sangre que viene, que vendrá
por los tejados y azoteas, por todas partes,

.....
Hay que huir,
huir por las esquinas y encerrarse en los últimos pisos,
porque el tuétano del bosque penetrará por las rendijas
para dejar en vuestra carne una leve huella de eclipse
y una falsa tristeza de guante desteñido y rosa química.

.....
A la izquierda, a la derecha, por el Sur y por el Norte,
se levanta el muro impenetrable

.....
Buscad el gran sol del centro. (pp. 480-1)

Huelga en el puerto:
Un Obrero

.....
¡Camaradas!
que los ferrocarriles no circulen, que se paren los barcos
frías sus calderas,
que las ciudades teman detenidas y los burgueses tiem-
blen escondidos,
mudos en los sótanos o revienten de angustia ante las
puertas que aprisionan las cajas de los bancos.

Mirad la sangre de sus crímenes,
sangre obrera salpicando los rostros de los niños, provo-
cando la ira de los trabajadores,

llamando a gritos a la lucha,
al frente único de todos los obreros de España,
del norte, sur, del este y del oeste.

¡Huelga!
La sangre pide huelga.

.....
¡Camaradas:
por solidaridad con los obreros rojos del Puerto de Se-
villa! (*T. de agit.*, p. 78)

Vemos cómo, en efecto, obviando la complejidad metafórica del lenguaje de Lorca, ambos pasajes presentan análoga situación dramática, donde la sangre como vocablo poético

—sea la de los negros o la de los proletarios—es el móvil que acarrea ineludiblemente un nuevo estado de cosas, crítico y esperanzador a la vez.

También la obra dramática del maestro en su vertiente vanguardista, de preocupación estética va a influir en el teatro de guerra no comprometido. Tanto el Prólogo de *El solitario* de Concha Méndez⁷—con su temática temporal—como una obra perdida de Luis Cernuda, *El relojero o La familia interrumpida*, de cuyo contenido—el de un relojero que a fuerza de preocuparse con el tiempo cronológico anula su propio tiempo vital—nos ha dado noticia recientemente Bleiberg,⁸ muestran cierta afinidad con *Así que pasen cinco años* de Lorca, pieza a punto de haber sido estrenada por el Club Anfistora de Pura Ucelay, y conocida de poetas y amigos del autor. Igual deuda para con éste posee la obra de Manuel Altolaguirre, *Tiempo a vista de pájaro*, animada a la vez de esteticismo y de franco apoyo a la causa de la República. Aquí, aparte de una temática temporal cíclica, figuran canciones intercaladas. De especial significación es una de ellas, en la que una Señora—personificación de la muerte—acompañada de violines declama un canto elegíaco a Lorca, homenaje éste que nos hace recordar la intervención de la Mendiga como encarnación de la Muerte en *Bodas de sangre*:

Yo permití la muerte del poeta,
yo terminé su vida enamorada,
yo quebré los espejos cotidianos
que iban a devorar su adolescencia.
Nunca más, nunca más. Todos los días
que le robé a su mundo pertenecen
como limpios cristales sin memoria.
En cambio, aquí, la eternidad le espera
conservando el transcurso de sus años,
su viva perfección, su acabamiento.
Bajan desde el Olimpo, de la gloria,
a recibirle quienes le aguardaron.
Su advenimiento colma de alegría
a los dioses, los ángeles, las almas.
Desde los altos tronos, desde el cielo
bajan: Ignacio, por quien él llorara;
Fernando Villalón, su buen amigo;
Gustavo Adolfo Bécquer, Rosalía,
Soto de Rojas, Garcilaso, Lope;
baja la Zapatera Prodigiosa,
Marianita Pineda, su heroína;
baja Yerma llevando entre sus brazos
una recién nacida criatura.
Y con ellos Virgilio, Dante, Homero . . .
Todos a recibir al gran poeta.⁹

Lo anterior define a grandes rasgos el impacto que sobre sus sucesores inmediatos tuvo Federico García Lorca, quien con su renovación del lenguaje dramático y su total dedicación al teatro, hizo posibles estas obras de guerra, cuya importancia y méritos artísticos han sido injustamente relegados.

Vassar College

¹ Aparte de la introducción de Bilbatúa al ya citado tomo de *Teatro de agitación política*, constituyen la base crítica para este período los siguientes artículos: Robert Marrast, "Le Théâtre à Madrid pendant la Guerre Civile," incluido en *Le Théâtre moderne*, Études réunies et présentés par Jean Jacquot. (Paris: Editions du Centre Nationale de la Recherche Scientifique, 1958-67); Ignacio Soldevila Durante, "Sobre el teatro español de los últimos veinticinco años," *Cuadernos Americanos*, año 22, Vol. 126, Núm. 1 (enero 1963), 256-89. Este artículo cita el libro del italiano Beccari, *Scrittori di guerra spagnuoli*, que no me ha sido posible consultar.

² Entrevista hecha a Germán Bleiberg por Angel S. Hardinguay, aparecida en *El País*, Madrid, año II, Núm. 218, Viernes, 14 de enero de 1977, p. 21.

³ Federico García Lorca, *Obras completas*, 17a. ed. (Madrid: Aguilar, 1972), p. 1766. Las citas de Lorca—a no ser que se indique lo contrario—han sido tomadas de esta edición. En lo sucesivo me limitaré a señalar en paréntesis el número de página.

⁴ Entrevista hecha a Lorca por el periodista y poeta leonés Francisco

Pérez Herrero en el diario de León *La Mañana*, año 1933, citada por Luis Sáenz de la Calzada en su libro "La Barraca" *Teatro Universitario* (Madrid: Biblioteca de la Revista de Occidente, 1976), p. 139. Digresión: obsérvese cómo Lorca usa el concepto de las tres voces en la poesía, que luego utilizará como título aunque probablemente sin conocer esta denominación empleada por Lorca, T.S. Eliot en su célebre ensayo *The Three Voices of Poetry*.

⁵ Este dato lo he confirmado con mi maestro Juan Marichal, condecorador a fondo de Negrín y su obra.

⁶ Miguel Hernández, *Obras completas* (Buenos Aires: Editorial Losada, 1960), pp. 843-4.

⁷ Publicado en *Hora de España*, Núm. 16 (Barcelona, abril 1938), pp. 85-99.

⁸ Germán Bleiberg, "Sobre una comedia perdida de Luis Cernuda," *Revista de Occidente*, Tercera época, Núm. 19, mayo 1977.

⁹ *Hora de España*, Núm. 6 (Valencia, junio 1937), pp. 89-90.